



K

A

KURZEMES ALBUMS

Laikmeta portrets
18. gadsimta beigu – 19. gadsimta pirmās puses
piemiņas albuma attēlos



KURZEMES ALBUMS	15–199
Piemineklis senai dzimtai Kurzemē <i>Edvarda Šmite</i>	201
“Kurzemes albums” un piemiņas albumu tradīcija. Kas padara “Kurzemes albumu” tik īpašu? <i>Aija Taimiņa</i>	233
Bistama aristokrāte vai privātas telpas gūstekne? Rietumeiropas aristokrātiskās sievietes transformācijas 18. gadsimta beigās <i>Deniss Hanovs</i>	277
Biedermeiers un vidusšķiras pasaule 19. gadsimta sākuma vācvalodīgajā kultūrtelpā <i>Pauls Daija</i>	301
Mākslinieces Latvijā 19. gadsimta pirmajā pusē <i>Baiba Vanaga</i>	317
Personu rādītājs	340
THE COURLAND ALBUM	351
A Memorial to an Old Courland Family <i>Edvarda Šmite</i>	365
<i>The Courland Album</i> and the Keepsake Album Tradition. What Makes The Courland Album so Unique? <i>Aija Taimiņa</i>	391
A Dangerous Aristocrat or a Prisoner of Private Space? The Transformation of the Aristocratic Woman of Western Europe at the End of the 18th Century <i>Deniss Hanovs</i>	429
Biedermeier and the World of the Middle Class in the German-Speaking Cultural Space at the Beginning of the 19th Century <i>Pauls Daija</i>	451
Women as Artists in the First Half of the 19th Century <i>Baiba Vanaga</i>	465

“Kurzemes albums” un piemiņas albumu tradīcija. Kas padara “Kurzemes albumu” tik īpašu?

Aija Taimiņa

Albuma 90 lapas ir apturējušas sen zudušu laiku, topot par pieminekli bīdermeiera laiktelpai un tās iedzīvotājiem ģeogrāfiski visai plašā tvērumā.

Tas kļuvis ne tik daudz par Kurzemes, cik par kurzemnieču albumu ar sūtību saglabāt, rekonstruēt un atdzīvināt vienai Jelgavas pilsonisko aprindu ģimenei pietuvināto personu, lielākoties sieviešu, pasauli. It kā savstarpēji nesaistītie attēli vēsta par aizgājušo laiku dāmu interesēm, gaumi, vērtībām, dzīvesstilu, talantiem, ļauj spriest par viņu dzīves notikumiem, dvēseles skaņojumu.

Tiesa, “Kurzemes albuma” zīmējumi nepiedāvā iespēju iepazīt Kurzemi 19. gadsimta pirmajās desmitgadēs. Te neatrast ne Jelgavas, ne citu Kurzemes pilsētu prospektus, ne lauku ainavas un dzimtmuižu skatus. Te neatrast arī bīdermeiera laika mājīgo viesistabu un salonu interjeru zīmējumus vai piemiņas albumu lapām tradicionālos veltījuma dzejoļus un sentences. “Kurzemes albums” liecina par Jelgavas vidē sakņoto jauno dāmu *voyage pittoresque* jeb gleznainajiem ceļojumiem gan vārda tiešā nozīmē – apceļojot, piemēram, Vāciju, Itāliju, Franciju, gan nosacīti – apgūstot un pieņemot tā laika Eiropas literatūras un mākslas pasaules vērtības. Tas stāsta par Jelgavas labāko aprindu meiteņu un sieviešu atvērtību estētiskiem, intelektuāliem, emocionāliem pārdzīvojumiem, dabas iespaidiem, sabiedrības dzīves ritim. Netieši albums vēsta arī par sava laika meiteņu izglītības tradīciju: jauno zīmētāju talants spēja atrasties uzmanīga un neatlaidīga zīmēšanas skolotāja vadībā. “Kurzemes albums” ļauj risināt komplicētus un vēl joprojām dažās epizodēs neskaidras dzimtu vēstures studijas. Tikai šādā kontekstā pareizi izprotama vairāku attēlu proveniencie.

Lai novērtētu “Kurzemes albuma” vietu dažādu veidu albumu hierarhijā, nepieciešams ieskats sazarotajā piemiņas albumu tradīcijā, kam ģenētiski pieder arī jelgavnieču ģimenes dārgums.

Ieskats piemiņas albumu vēsturē

Album amicorum, das Stammbuch, draugu albums, dzimtas grāmata, studentgrāmata, piemiņas albums – tas ir rokraksta literatūras atzars, kas radies aptuveni pirms 470 gadiem. Rokraksts, ko ciena un sargā vairākās ģimenes paaudzēs un izstāda muzeju un bibliotēku kultūrvēsturiskās ekspozīcijās; rokraksts, kura saturu un veidolu radījuši desmiti un reizumis pat simts autoru – rakstītāji un kaligrāfi, zīmētāji diletanti un profesionāli mākslinieki, gravieri, siluetu meistari, izšuvēji, iesējēji (un tomēr – nekad to nevar uzskatīt par pabeigtu); rokraksts, kas uzkrājis sevī gandrīz vienīgi labvēlīgus, mīlestībā un draudzībā, pateicībā un cieņā, kā priekā, tā filozofiskās pārdomās teiktus vārdus; rokraksts, kas pavadījis tālos ceļojumos; jaunības un brieduma gadu liecinieks; rokraksts – piemiņas zīme izšķirīgiem dzīves pavērsieniem – atvadām vai jaunu notikumu un apstākļu gaidām; ierakstu klade skolnieču laika kavēklīm. Piemiņas albuma fenomena mērogi ir pārsteidzoši.¹

Atmiņa ir indivīda identitātes un pašapziņas pamats, tādēļ piemiņas albuma tradīcija ir aplūkojama arī kultūratmiņas teorijas, atcerēšanās un aizmiršanas koncepta ietvaros. Piemiņas albums spēja notvert, organizēt un saglabāt materiālā gaistošās atmiņas. Tā balto papīra lapu aizpilde kļuva par vienojošu rituālu tiem, kas apzinājās atmiņu vērtību un vēlējās apturēt aizmirstības upes Lētas straumi. Saprotams, ka atmiņu albums bija nonācis arī apgaismības laikmeta enciklopēdistu redzes lokā pirmkārt kā “.. grāmatiņa, kas darināta no laba rakstāmpapīra un iesieta guļus oktāvformātā, ko universitāšu studenti un ceļotāji piedāvā profesoriem un citiem ievērojamiem un mācītiem ļaudīm, lai tie ierakstītu tajā par piemiņu savus vārdus, ģerboņus un simboliskus vēlējumus, reizēm pievienojot tiem kādu atgādinājumu par ceļojumu”². Respektablā Meijera Lielā konversācijas leksikona apraksts apliecināja atmiņu albuma kā kultūrvēsturiski nozīmīga fenomena vērtību, bet arī iezīmēja albumu kultūras norieta tuvumu: “.. lielākoties grezni veidots albums, ko kāda persona iekārtojusi, lai sakrātu tajā savu tuvinieku, paziņu un izcilu laikabiedru ierakstus. Šādi ieraksti galvenokārt ir vēlējumi albuma īpašniekam dzejā un prozā, sakāmvārdi, sentences, nereti pazīstamu dzejnieku citāti, bet bieži arī pašsacerēta dzeja. Tie atgādina par kopējiem pārdzīvojumiem, ir nopietni, bet sastopami arī joki un pārdroši izteikumi. Turklāt albumos atrodami zīmējumi un nošu pieraksti. Senāk atmiņu albumi bija plaši izplatīti, tagad gan kļuvuši reti sastopami un tos iecienījuši lielākoties jaunieši”³.

Atmiņu albumi pelna ievēribu un līdz ar to – mērķtiecīgu analīzi. Tie ir nopietnu starpzinātņu pētījumu priekšmets, darba lauks paleogrāfijas, ģeoloģijas un heraldikas pētniekiem, valodniekiem, bibliogrāfiem, grāmatniecības un bibliotēku vēsturniekiem, mākslas zinātniekiem un kultūrvēsturniekiem, tāpat muzikologiem un



teologiem. Studentiem piederējušie albumi spilgti liecina par studentu sadzīvi un studiju gaitām, tā kalpodami izglītības vēstures izpētei. Tie dokumentē sava laika literāro gaumi, izteiksmes veidu un mākslas stilu, atspoguļo rakstītāju pasaules uzskatus un dzīves izjūtu, ideālus, vērtību kritērijus. Savukārt veltījumi un izvēlētie citāti oriģinālvadodās (latīņu, grieķu, ebreju, pat arābu un turku valodās) demonstrē klasiskās izglītības vērtības gluži tāpat kā barokālās vārdu spēles – anagrammas un hronodistihi – liecina par rakstītāja literārajām spējām un prāta asumu. Spalvas vilcienu ritms pārliciecināši vēsta par kaligrāfa prasmi un rakstītāja temperamentu. Augstvērtīgi izcilu mākslinieku darinājumi tāpat kā nezināma diletanta rokai piedēvējami zīmējumi izdaiļoja vai katru albumu. Te atrodamas ielīmētas gravīras, siluetportreti, no papīra izgrieztas monogrammas, veidojumi no matiem – sīki grezentiņi un bizītes, kāds trausls herbarizēts rozes vai neaizmirstules zieds. Izsmalcinātu iesējumu cienītājam par prieku mazā grāmatiņa varēja greznoties sarkanos, zeltītiem ornamentiem rotātos safjāna vākos. Kādai senākai tās melnos ādas vākus ar zeltījumu saturējušas četras sarkanas zīda lentes, sasietas pušķos. Bet neiesietās autogrāfu lapiņas ar zeltītajām maliņām glabātas elegantā marmorētā kartona futrālī vai kārbīnā ar krāsainu stikla pērlīšu vainagu uz vāka, arī gaišzilā, sudrabā izšūtā zīda somiņā.

Adelheides Šeibleres veltījuma ieraksts ar matu šķipsnu un zīda lenti. Rīga, 1839.
No: Matildes Engelhartas piemiņas albuma (1837–1851), S. 25. LUAB R

Tradicionālās formas piemiņas albumu sākotne saistāma ar reformācijas laika Vācijas universitāšu vidi. Vecākais zināmais albums sākts veidot Vitenbergā 1542. gadā, tas piederējis kādam studentam.⁴ Reformācijas laika humānista Joahima Kamerārija izteikums (1566) raksturoja tā laika studentu – *album amicorum* īpašnieku un kaislīgu autogrāfu krājēju: “Tolaik daudzi, kas kāroja gūt savu vai citu slavu, sāka meklēt ierakstus grāmatās. Taisni neticami, cik daudz laika un pūļu tam veltījis Melanhtons!”⁵. Ierakstu kārotāji apzinājās ievērojamas personas autogrāfa (un tātad arī piemiņas albuma veltījuma) vērtību: pēc Filipa Melanhtona un Mārtiņa Lutera nāves Vitenbergā ar šiem ierakstiem veikli tirgojās.⁶

Piemiņas albums laika gaitā mainījies gan savu ārējo veidolu, gan saturu un piederību. Albumus iespējams iedalīt vairākās hronoloģiski un saturisku iezīmju noteiktās grupās: vecākā posma dižciltīgo un studentu albumi (16. gadsimta otrā puse–17. gadsimts), studentu un mācītu vīru albumi (18.–19. gadsimts). Saturiskajā aspektā nedaudz savrup nostājas 18. gadsimta beigu–19. gadsimta jaunu dāmu albumi un skolnieču atmiņu klades, korporācijās apvienoto studentu komerša grāmatas. Cita veida rokraksti radniecīgi mājas draugu un viesu grāmatām. Formāli mākslinieka skiču albumu un ceļojoša mālderzeļa albumu arī var pieskaitīt piemiņas albumiem. Apgaismības un sentimentālisma laikmeta garam atbilda oriģinālziņējumu krājumi albuma formā – to īpašnieks veidoja savas kolekcijas prezentācijai.

Sākotnēji draudzības un piemiņas albumi tika iekārtoti, lai “atgādinātu par kopīgi pavadītajiem jaunības gadiem un studiju laiku, tie apliecināja savstarpēju draudzību un evaņģēlisku ticību. Sākumā tos sauca par *Liber amicorum* (draudzības grāmata), bet no 1559. gada iedibinās jēdziens *Stammbuch* (dzimtas grāmata). Jaunajai modes lietai drīz bija daudz cienītāju, arī katoļu vidū, un albums no konfesionālas vienotības apliecinātāja kļuva par humānisma garā vienotu cilvēku kopības pierādījumu”⁷.

Senāko piemiņas albumu ierakstu modelis bija visai konsekvents. Ieraksts latīņu valodā tapa pēc kanoniska parauga, kā formula. Ierakstu veidoja:

- veltījuma *sentence* – citāts, sākumposmā visbiežāk latīņu valodā;
- ieraksta autora *devīze* jeb simbols (*symbolum*);

– izvēsta un nereti standartizēta uzrunas formula albuma īpašniekam, uzskaitot arī tā titulus un labās īpašības un tradicionāli pieminot draudzības un labas piemiņas vārdus. Veltījuma ierakstu noslēdza:

– rakstītāja vārds, bieži tituls (piem., *Libero Baro*⁸, *Nobilis saxonus*⁹), studentiem – norāde uz izcelsmes vietu jeb novadniecību (piem., *Livonus Rīgensis*¹⁰, *Curlandinus*¹¹), amatu (*provisorus, poetus, rector*¹²), akadēmisko grādu (*Dr., Prof., Mg.*), korporāciju (piezīmējot arī cirķeli) vai ordeni;

– rakstīšanas vieta (visbiežāk izmantota vietvārda latinizētā forma) un datums;
– 18. gadsimta vidū ieraksta formulu sāka papildināt t. s. *memorabilia*¹³: atgādne par kopīgi piedzīvoto un pārdzīvoto, būtiskāko notikumu lakonisks uzskaitījums.

Ierakstu bieži greznoja ģerbonis, oriģinālzīmējums vai ielīmēta gravīras lapa.

Dižciltīga īpašnieka albumu jeb ģerboņu grāmatu sākotnēji (16. gadsimtā) veidoja ģerboņu zīmējumi un paraksti ar visai lakonisku sentenci. 16.–17. gadsimtā albuma rakstītājs pats attēlus un ģerboņus nezīmēja, bet pasūtīja meistaram. Ģerboņu zīmēšanas tradīcijas Eiropas pilsētvidē bija visai izvērstas un senas. Jau no 15. gadsimta pilsētās darbojās t. s. vēstuļu un ģerboņu zīmētāji, kam pasūtīja galvenokārt dižciltības diplomus (*Adelsbrief*, *Adelsdiplom*). Vēlāk tie uzņēmās arī piemiņas albumu izgreznošanu. Arī universitātēs tika nodarbināti zīmētāji, piemēram, ieraksti Greifsvaldes Universitātes matrikulu un rektorāta grāmatā vēsta, ka jau 15. gadsimta otrajā pusē universitātē darbojušies ģerboņu zīmētāji (*Universitäts-Maler*) – tā vairāki Greifsvaldes Universitātes rektori (1473., 1475., 1545. g.) likuši iluminatoriem iezīmēt matrikulu grāmatā savus ģerboņus: Hermana Langenbeka nelielais ģerboņa zīmējums atrodams lapas malā, savukārt rektors Ēriks Nikolai un Johanness fon Ūzedoms likuši zīmēt savus vabeņus visas *folio*¹⁴ lapas lielumā.¹⁵ Arī studenti varēja pasūtīt atsevišķus zīmējumus vai attēlu sērijas universitātes zīmētājam.

Piemiņas albumos starp ierakstiem varēja tikt iesietas pergamenta lapas ar emblemātiska satura oriģinālmīnīatūrām, krāšņas kolorētas vara gravīras un kokgriezuma lapas. 16. gadsimta otrajā pusē vispārēji iecienītas bija emblemātiska satura greznumgravīras (veltījuma grafikas paveids), ko piemiņas albumu vajadzībām izdeva grāmatiespiedēji un gravieri, tāpat epigrammu, emblēmu un simbolu krājumi. Iecienīti bija iespiestie piemiņas albumi ar greznām kokgriezuma titullapām, to lapas ar iespiestajiem tukšajiem ģerboņu vairogiem (vēlāk tajos ģerboņu zīmētājs atveidoja ieraksta autora ģerboni) papildināja kokgriezuma apmales.

Piemiņas albumu tradīcija cauri gadsimtiem tika uzturēta akadēmiskajā universitāšu vidē; tomēr ar laiku albums kļuva arvien demokrātiskāks. Gandrīz katram studentam pienācās iekārtot savu piemiņas albumu, kas gan varēja nebūt tik grezns, bet uzticami pavadīja jaunekli viņa *Grand Tour* vai akadēmiskajā ceļojumā – *peregrinatio academica*¹⁶ – pa Eiropas universitātēm. Jāņem vērā, ka 17.–18. gadsimtā students vienā augstskolā neuzkavējās ilgi. Aptuveni 20 gadu vecs jauneklis pēc ierakstīšanas universitātes matrikulā savas augstskolas lekcijas nereti apmeklēja tikai vienu – divus semestrus un tad ceļoja uz nākamo *alma mater*, tā pabūdamā vidēji trīs – četrās augstskolās. Daudziem īsais studiju laiks uz mūžu iegūla atmiņā kā viņu dzīves cēlākie un spožākie gadi, kurus ilgi pieminēja



aizrautīgos atmiņu stāstos. Studentu un novadnieku vienotībā radušās draudzības mūžs nebija ilgs, to nenovēršami apdraudēja šķiršanās, un studentgrāmatas uzdevums bija saglabāt piemiņu par kopīgi pavadītajiem brīžiem. Veltījumi un *memorabilia* piezīmes gan lielākoties vēstīja par studentu izpriešām – t. s. mākslas un brīvdienų ceļojumiem, kopīgiem novadnieku vakariem, vīnu un meitenēm. Uzmundrinoši turpmākas veiksmes vēlējumā un pamācoši ieraksti lielākoties tapuši, atvadoties pirms studiju biedru aizceļošanas, un tajos izskan arī vieglas skumjas.

Daudziem studentiem un ceļotājiem *album amicorum* bija neiztrūkstošs pavadoņs autogrāfu medībās. 18. gadsimtā šādi bruņojies “albumu ceļotājs” (*Stamm-buchreiter, Stammbuchreuter*) bija kļuvis par daudzu mācītū viru biedu.¹⁷ Kaislīgi tiecoties iegūt visu apmeklētās pilsētas ievērojamo viru veltījumus iespējami īsā laikā, daudzi nevalīgi autogrāfu mednieki algoja t. s. piemiņas albumu nēsātāju (*Herumträger von Stammbüchern*) – zelli vai kādu brīvu zēnu, kam bija uzdots apmeklēt slavenības un iegūt ierakstu albumā. Gētingenē 1794. gadā tika izdots rīkojums, kas šo nodarbi aizliedza, draudot ar miesassodu un cietumu.¹⁸ Pašsaprotami, ka šādos gadījumos ierakstos paustu jūtu patiesums ir ļoti apšaubāms.

18. gadsimta vidū aizraušanās ar piemiņas albumiem pārņēma visus, un uz daudziem gadu desmitiem mazais oktāvformāta sējumiņš kļuva par modes lietu un

Ziedu pušķis. Eduarda Kaspara fon Tizenhauzena akvarelis. Veidumuīža (*Weidenhof*), 1822
Zīmēts pēc parauga no: Genlis, Stephanie F. *Neues und faßliches Lehrbuch zum Zeichnen und Mahlen*. Leipzig, 1812, Taf. XXII. No: Paula Augusta Georga fon Freja piemiņas albuma (1819–1836), S. 88. LUAB R



dzīves stila raksturotāju kā akadēmiskajā, tā pilsoniskajā vidē. Romantisma laikmeta pasaules izjūtā draudzībai, atmiņu maigumam un kopīgiem emocionālu pārdzīvojumu brīžiem bija visaugstākā vērtība – draudzības kults piešķīra personības individuālo izjūtu izpausmēm prioritāru nozīmi, kam bija arī visai reālas izpausmes. Par cilvēcisko attiecību intimitāti liecināja aizraušanās ar matu izstrādājumiem, kas ietekmējuši arī atmiņu albuma lapiņas veidolu – līdzās dzejai nu redzama rakstītāja matu bizīte, matu gredzentiņš vai pat nesen mirušā brālīša gaišā matu sprogā. Sentimentālisma laikmeta albumu lapās uzdziedēja akvareļi zīmēti raibi ziedu pušķi no neaizmirstulēm, rozēm, tulpēm un hiacintēm, zīda diegiem izšūti neaizmirstuļu zariņi līdz ar lūgumu “atceries, neaizmirsti mani”. Un īstās rozes – kādreiz mīlot dāvātas, sarkanas, smaržīgas, bet nu – trauslas, sažuvušas, no viegla pieskāriena gatavas sabirzt putekļos. Albuma pasaule bija klusuma un rāmas gaismas piepildīta: zīmējums un ieraksts tapa klusumā, un tas arī tika novērtēts intīmā divvientulībā ar veltījumu. Albums veidojās privātās un sabiedriskās kultūrtelpas krustpunktā.

Ieraksti atmiņu albumos kļuva arvien personiskāki. “Draudzības kultā un jaunajā apgarotajā dabas izpratnē cilvēku gars arvien vairāk atraisījās no sabiedriskajiem konvencionālajiem ierobežojumiem un baznīcas kanoniem un meklēja jaunas

Draudzības piemineklis parkā: ideālainava. [Rīga, 1794].

Margaretas Agnesas Nestoras, dzim. fon Galanderes, guašas zīmējums.

No Margaretas Agnesas Nestoras, dzim. fon Galanderes, piemiņas albuma (1784–1822), S. 1. LUAB R



pasaules izpratnes simbolus un zīmes. Piemiņas albums tam bija ideāla izpausmes forma¹⁹. Romantiskām izjūtām bija nepieciešama vide – parki, upju ielejas, tempļi, pilsdrupas, vientuļi kalnu namiņi, kapsētas, lauku baznīcas. Par nezūdošas draudzības un mūžības vērtu jūtu redzamajiem simboliem izvēlēti “draudzības pieminekļi” – urnas, tempļi, obeliski, kolonnu fragmenti un upuraltāri, akmens plāksnes, vainagi, tauriņi, siluetportreti. Ilgotās vietas atgādināja gan konkrētu dabasskatu zīmējumi, gan romantizētu ideālainavu attēli. Vizuālo simbolu jēgu paplašināja dzeja un proza. Sentimentālisma tradīcijā veidotais piemiņas albums uzskatāms par vistaustāmāko gaistošas draudzības un apstādinātu mirkļu pieminekli.

Vispārējā aizraušānās ar piemiņas albumiem, loģiski, rosināja veltījumu grafikas meistarus un tirgotājus. Tiem interesentiem, kas zīmēšanā nebija apdāvināti, gravieri piedāvāja dabasskatu sērijas, žanra ainiņas, studentu dzīves skatus, universitāšu profesoru un reformatoru portretus, ornamentētas albumu grezumlapas oforta tehnikā. Getingenes gravieris un izdevējs Ripenhauzens rakstīja: “Vislabākie ienākumi mums ir no albumiem. (..) albumiem noder viss”²⁰.

Tā piemiņas albumu uzplaukuma perioda izskaņā savulaik elitārie un neatkārtojami savdabīgie rokraksti komercializācijas un standartizācijas iespaidā kļuva

Ideālainava ar pilsdrupām. Hannes fon Frejas tušas mazgājums. Odziens (Odsen), 1829
No Paula Augusta Georga fon Freja piemiņas albuma (1819–1836), S. 149. LUAB R

par masu kultūras sastāvdaļu. No muižniecības un akadēmiski izglītotu ļaužu vides albums pārceļoja pie vidusšķiras pārstāvjiem – tirgotājiem, amatniekiem, skolēniem, un kopš 19. gadsimta pirmās trešdaļas piemiņas albumu tradīcijas aktīvākās uzturētājas bija jaunas dāmas un skolnieces. Mainoties albumu īpašnieku sociālajam statusam un izglītības līmenim, mainījās arī piemiņas albuma saturs un veidols.

Piemiņas albumi Latvijā

Latvijā piemiņas albumu izpētes tradīcijas sākotne sakņojas 19. gadsimta vidus vācbaltiešu vēstures pētījumos. Savulaik Vidzemē un Kurzemē vai ikkatrā vācbaltu ģimenē tika rūpīgi glabāti un augstu vērtēti desmitiem 16.–19. gadsimta piemiņas albumu, par kuru esamību pārliecinoši vēstīja publikācijas periodikā, ziņojumi Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrības un Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības Ģenealoģijas sekcijas sēdēs, kultūrvēsturisku izstāžu katalogi.²¹ Diemžēl lielākā daļa Latvijas senāko piemiņas albumu vēstures griežos ir neatgriezies zudusi.

Vācbaltu pētnieku interesi piemiņas albumi piesaistīja 19. gadsimta sešdesmitajos gados, drīz pēc tam, kad studentgrāmatu un draudzības pieminekļu tradīcija bija kļuvusi par aizgājušo laiku vēstures daļu. Turpmākie informatīvie ziņojumi un plašākie pētījumi par atsevišķiem albumiem (un vienmēr to autori ir apzinājušies aprakstāmo albumu neapstrīdāmo kultūrvēsturisko vērtību) saistāmi ar divu organizāciju darbību – tās ir Kurzemes Literatūras un mākslas biedrība Jelgavā un Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrība. Albumi glabājās abu zinātnisko biedrību kolekcijās. Tā 1873. gadā Kurzemes Provincas muzeja krājumā bija 12 piemiņas albumu²², tostarp senākais zināmais piemiņas albums Latvijā. Tas piederēja no senas Kurzemes muižnieku dzimtas nākušajam Dunalkas lēņa muižas īpašniekam Kristoferam fon Sakenam.²³

Izpēti būtiski stimulēja lielās kultūrvēsturiskās izstādes, kuru ekspozīcijās pirmoreiz atklātībā līdzās citiem dokumentiem un senlietām tika parādīti arī piemiņas albumi, ko uzskaitīja iespiestie katalogi. Divdesmit divi 17.–19. gadsimta albumi no sešu dzimtu privātkolekcijām un Vēstures un senatnes pētītāju biedrības krājumiem (14 albumi) ar ievērojamu literātu autogrāfiem un izcilu mākslinieku zīmējumiem tika eksponēti Rīgas kultūrvēsturiskajā izstādē (1883), kuras nolūks bija veicināt un paplašināt vēstures izpēti jebkurā iespējamā veidā. Eksponētie albumi bija piederējuši pazīstamiem Rīgas, Vidzemes un Kurzemes garīdzniekiem, tirgotājiem, pedagogiem. Kurzemes kultūrvēsturiskās izstādes katalogā (1886) uzskaitīti 13 albumi no Kurzemes Provincas muzeja kolekcijas. 1903. gadā Heraldikas izstādē Jelgavā eksponēti 30 piemiņas albumi: no Vēstures un senatnes pētītāju

biedrības kolekcijas – četri (1883. gadā izstādīti Rīgā), no Kurzemes Provincies muzeja kolekcijas – vienpadsmit, no privātkolekcijām – četri, no Ģenealoģijas, heraldikas un sfragistikas sekcijas krājuma – septiņi, no Igaunijas – divi. Šo izstāžu iespaidoti, albumu izpētei pievērsušies izcilie vācbaltu vēsturnieki Leonīds Arbužovs seniors, Augusts Vilhelms Buhholcs, Vilhelms Neimanis.

Pelnīti visvairāk ticis aprakstīts un aprīnots Kurzemes hercoga Pētera Birona galma maršala Heinriha fon Ofenberga albums. Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības bibliotekārs un gleznotājs Jūliuss Dēriņš atkārtoti (1872, 1887) aprakstījis tolaik Kurzemes Provincies muzeja jauniegūto albumu, novērtējot 78 vērtīgos Ofenbergam veltītos slavenu un mazāk zināmu vācu, itāļu, franču mākslinieku akvareļus, skices un zīmējumus, tostarp arī Angelikas Kaufmanes, Antona Grafa, Daniela Hodovecka, Johana Rūdolfa Fisli darinātos.²⁴ Ofenberga piemiņas albuma faksimilizdevums ir viens no retajiem Kurzemes vēstures rokraksta pieminekļu publicējumiem *in facimile*, ko lieliskā kvalitātē uz rokas lējuma papīra pagatavoja Leipciģas izdevniecība *Insel-Verlag* 1919. gadā.²⁵ Par minētā albuma lapām priecājies arhitekts, mākslas vēsturnieks Vilhelms Neimanis²⁶, kas laikraksta "Rigaer Tageblatt" mākslas pielikumā 1907. gadā 3 turpinājumos par to rakstīja, tāpat pieminēdams krāšņos Rīgas aptiekāra un mākslas kolekcionāra Jākoba Johana Fosa albumus.²⁷ Abiem Fosa albumiem piemīt visai izteikts grafikas darbu kolekcijas raksturs. Personīgi veltījumi albuma īpašniekam mijas ar viņa ceļojumu laikā iepirktiem vai uzdāvinātiem zīmējumiem, ko īpašnieks papildinājis ar mākslinieku biogrāfijām; turklāt abi Fosa albumi iekārtoti liela izmēra sējumos. Fosa albumi joprojām gaida savu pētnieku.

Gan lakoniskie izstāžu katalogu apraksti, gan izvērstākas publikācijas apliecina daudzu vērtīgu piemiņas albumu klātbūtni Latvijas kultūrvīdē vairāku gadsimtu gaitā, apstiprinot, ka albumu mode ātri vien pārņēma arī Livonijas un Kurzemes iedzīvotājus. Anotācijas apliecina, ka vidzemniekiem un kurzemniekiem savulaik piederējušie greznie piemiņas albumi daudzveidībā nebija atpalikuši no citzemju kolekcijās atrodamajiem.

Visiecinātākais seno Livonijas albumu greznojums bija ģerboņu zīmējums. Albumi ar daudziem skaisti zīmētiem ģerboņiem fantastiskās krāsās uzskaitīti gan Kurzemes kultūrvēsturiskās izstādes (1886) katalogā, gan Jelgavas Heraldiskās izstādes (1903) katalogā. Albumu oriģinālzīmējumu tematiskais loks ir visai raibs, un tas vien apliecina albumu kultūrvēsturisko vērtību – gan rozes un neaizmirstules, gan urnas un pilsdrupas, gan alegoriski antīku un kristīgu motīvu zīmējumi, ideālainavas, žanra ainas, studentu dzīves skati, silueti, arī matu rotājumi, izšuvumi. Latvijas albumu īpašnieki izmantojuši iecienītās gravētās albumu

greznumlapas. Emblemātisku izdevumu un veltījuma grafikas lapu klātbūtne šajos albumos liecina, ka Rīgas grāmattirgotāji apzinājās tirgus konjunktūru, un te varēja iegādāties Frankfurtē, Getingenē un Berlīnē darinātas lapas.

Memuāri un atmiņu stāsti ziņo par grezniem albumiem ar daudziem siluetportretiem. Mācītāja Liborija fon Bergmana krāšņi ilustrētajā albumā (veidots 1774–1795) bijis redzams arī spārnots eņģelis, kurš, atspiedies pret kolonnu, aplūko medaljonu ar siluetportretu.²⁸

Publikāciju lielumlielā daļa bija iecerēta kā informācija interesentam par albumu saturu un personu aptvērumu un, īsumā uzskaitot, vēstija par ievērojamākajiem ierakstu autoriem un albumu īpašnieka dzīves gaitām, apmeklētajām vietām. Šajā aspektā atsevišķi albumi kalpojuši kā ziņu avots vairākiem pamatīgiem dzimtu vēstures pētījumiem. Albumus pētot ar literatūrvēsturnieka skatījumu, autori bieži bija aprobežojušies ar kuriozu vai dziļdomīgu ierakstu citešanu, dažkārt arī ziņojot par kultūrvēsturiski nozīmīgu tekstu pirmatklājumiem. Tāpat apraksti fiksējuši kādu greznojošu elementu (attēlu, ģerboņu zīmējumu) klātbūtni aprakstāmajā rokrakstā.

Savukārt 21. gadsimta pirmā desmitgade devusi divas akadēmiskas publikācijas: literatūrvēsturnieces un folkloristes Baibas Krogzemes-Mosgordas monogrāfiju



Sieviete bīdermeiera modes tērpā.
Tušas mazgājums. 19. gs. 20.–30. gadi.
No Paula Augusta Georga fon Freja piemiņas
albuma (1819–1836), S. 176. LUAB R

“Atmiņu albumu tradīcija latviešu skolēnu kultūrā”²⁹ un Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu kolekcijā (turpmāk – LUAB) glabāto piemiņas albumu katalogu³⁰ – tajā fiksētas ziņas par 28 piemiņas albumiem, kas 17.–19. gadsimtā savulaik piederējuši Vidzemes un Kurzemes vācbaltu iedzīvotājiem un to ģimenēm: muižniekiem, garīdzniekiem, juristiem, tirgotāju kundzēm, dabaszinātniekiem un aptiekāriem, militārpersonām, studentiem, skolotājam un skolniecei, māksliniekam. LUAB piemiņas albumu kolekcija šajā kontekstā jāuzlūko kā savam laikmetam tipisku piemiņas albumu paraugsekemplāru krājums. Turklāt LUAB kolekcijā saglabājušies 5 sieviešu albumi. Grezni un bagātīgi ilustrēti ir rīdzinieču – tirgotāju kundžu Margarētas Agneses Nestoras, dzim. fon Galanderes, un Annas Katrīnas Frejas, dzim. Zēvekes, skolotājas Matildes Engelhartas piemiņas albumi.³¹ Jānorāda, ka vācbaltu pētnieku interesi sievietēm piederējušie albumi nav saistījuši.

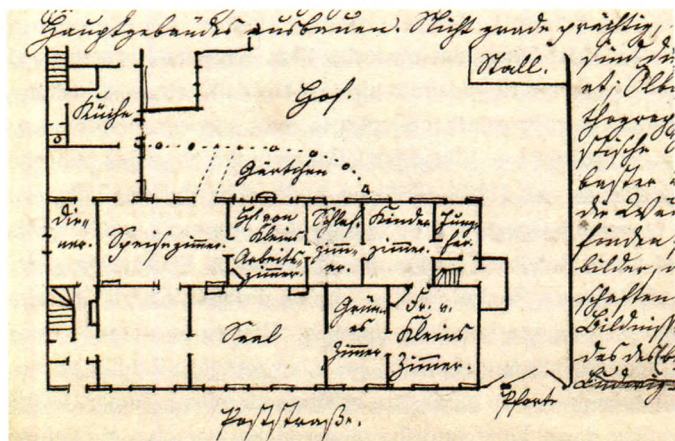
Parasti publikācijas dod vien fragmentāru ieskatu delikātajā un krāšņajā piemiņas albuma pasaulē. Protams, katra piemiņas albuma izpēte paplašina zināmo par tā īpašnieka dzīves gaitām, paverot iespējas precizēt pat enciklopēdijās fiksētus un vispārzināmus faktus. Albumu ierakstos atklājas personisko attiecību kontakti, kas var izskaidrot un komentēt kādus biogrāfiskus pavērsienus. Plašs pētījumu loks saistās ar dzejas un prozas lasāmības un izplatības jomu, izvēlēto ierakstu tematikas un stilistikas aspektiem. Par dzejas izplatību un lasītāju gaumes izmaiņām liecina autoru citējamība.

Neiedziļinoties plašo kultūrvēsturisko kontekstu laukā, kas paveras, identificējot un meklējot ziņas par ierakstu autoriem, jāatzīmē: piemiņas albumi pierāda, ka cilvēciskajiem kontaktiem nav bijis būtisku teritoriālu, nacionālu, kārtu vai dzimumu ierobežojumu. Vienlīdz svarīgs ir ievērojamas universitātes profesora, apbalvota dzejnieka, titulēta ierēdņa un jauna studenta, karavīra vai mājsaimnieces veltījuma ieraksts. Jāpiekrīt Jūliusam Ekartam: “Šīm lappusēm ir bijis jāvēsta nevis par kāda vīra atmiņām, tās ir veltītas atgādinājumam par mūsu tēvzemes pagātnes apstākļiem un norisēm. Tā memoāru rakstnieks savu dzīves gājumu izvij kā pavedienu sava laikmeta tuvāk zināmajai vēsturei, par ko viņš vēlas vēstīt. Tam, kuram dzīvot vispirms ir izjust to, ko viņa zeme un viņa draugi ir piedzīvojuši, tam viņa personīgais dzīvesstāsts ir aplūkojams tikai kā viņa tēvijas vēstures daļa. No katra indivīda personisko piedzīvojumu kopuma veidojas sabiedrības vēsture, un tikai, stingri vadoties no šāda uzskata, indivīds, kas tā arī paliek indivīds, drīkst uzņemties atbildību vēstīt par sevi”.³²

Neapstrīdami – piemiņas albumi ir daļa no aizgājušo laikmetu ētisko un estētisko ideālu pasaules mozaikas.

“Kurzemes albums” nav lokāls fenomens, piederīgs tikai Jelgavas, Kurzemes vai Latvijas kultūrtelpai. Tas pārstāv 19. gadsimta pirmajā trešdaļā gan aristokrātijas, gan pilsoniskajās aprindās visā Eiropā tik ļoti izplatīto jauno sieviešu piemiņas un/vai skiču albumu tipu un pieder t. s. Viktorijas laikmetam, ko Krievijas impērijā iezīmē Nikolaja I valdīšanas gadi (1825–1855) un Aleksandra Puškina laiks (lai atceramies Puškina “Jevgeņijā Oņeginā” (1833) apdzējoto provinces jaunkundzes albumu³³). Bet tāpat tas ir Roberta Šūmaņa, Franča Šūberta, Fēliksa Mendelszona-Bartoldi, Riharda Vāgnera, Žoržas Sandas, Alfrēda de Misē, Čārzla Dikensa laiks, pirmo dzelzceļu un tvaikoņu laikmets. Vairākas “Kurzemes albuma” lapas veidotas saistībā ar piemiņas albumu tradīciju, proti, apvienojot attēlu ar *memorabilia* tradīcijai atbilstošu datētu un parakstītu veltījuma ierakstu. Tomēr lielākā daļa zīmējumu ir grafikas darbi, kuru autorība pieder vienai personai, tie liecina par nopietnu un sistemātisku nodarbošanos ar māksliniecisko jaunradi. Šo zīmējumu apkopojums drīzāk veido kolekciju, iespējams, savulaik tā bijusi zīmējumu mape. Piemiņas albums un skiču mape papildina un turpina cits citu. Ja piemiņas albums ir ekstraverts, proti, orientēts uz komunikāciju, saziņu, tad personīgo un tuvinieku zīmējumu krājums ir intraverts, privāts, veidots sev. Albumi abās to izpaušmēs kļūst par atmiņas kultūras elementu. Tuvu un dārgu personu portreti bija vērtība, ko 18.–19. gadsimtā vēlējās iegūt ikviens. Iemīļotās Marijas (*Marie*) portretu un matu cirtu saņēma arī Kristofs Bēlings, 23 gadus vecais Rīgas tirgotāja dēls, kurš 1812. gadā devās ceļojumā no Rīgas uz Maskavu.³⁴ Jāpiebilst, ka dzimtas albumam tika pievienoti un tajos rūpīgi glabāti arī mirušo tuvinieku portreti.³⁵

Mūsdienu Latvijas kolekcijās zināmi tikai daži šā perioda sieviešu piemiņas albumi, un tikpat liels retums ir tālaika skiču albumi. “Kurzemes albums” piedāvā iespēju paskatīties uz pasauli sievietes – mākslinieces acīm. Tomēr “Kurzemes albuma” patiesā vērtība atklāsies vien nesteidzīgam, ieinteresētam un kompetentam skatītājam. Tam, kurš sajutīs aizgājušā laika garu, sapratis zemtekstā paslēpto un līdz galam neizteikto, neuzrakstīto, neparādīto. Albuma ieraksts un zīmējums ļauj pieskarties savstarpējo attiecību delikātajai pasaulei. Puķu zīmējumi un ainavas dažreiz glabā neizpaušamus noslēpumus. Tie var liecināt par aizliegtām jūtām, kas raisījās starp apdāvinātu audzēkni un viņas zīmēšanas skolotāju un kam neizbēgami sekoja šķiršanās. Uz atvadām dāvātais vienkāršais zīmējums (piemēram, meitenes zīmētā lapene, kur abi pirmoreiz satikušies) tādā situācijā ieguva pavisam citu jēgu un vērtību gan skolotājam, gan viņa skolniecei. Savukārt skolotāja atstātais skiču albums varēja kļūt par audzēknes lielāko dārgumu: “Brīdī viņa vilcinājās, ar mīlestību paturēja to rokās un tad piespieda pie lūpām. (..)



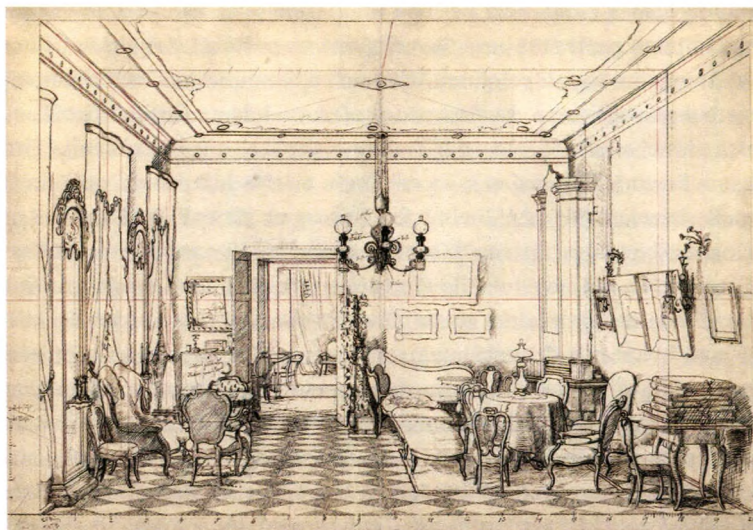
Es atvados no viņa uz mūžu. (...) Ja es nomirstu pirmā, apsoli, ka atdosi viņam šo mazo albumiņu ar viņa zīmējumiem un manu matu sprogu”³⁶. Zīmēšanas skolotāja Voltera Hārtraita un viņa audzēknes Loras mīlestību romānā – mistērijā “Sieviete baltā” (*The Woman in White*, 1860) ietūgīgi aprakstījis angļu rakstnieks Vilkijs Kolins, gleznotāja ainavista Viljama Kolinsa dēls. Zīmēšanas skolotājam “gadiem ilg diendienā bija nācies būt kopā ar jaunām meitenēm, gan pievilcīgām, gan mazāk pievilcīgām”³⁷, tā nu viņam bija jāieimanās “jūsmu vispirms atstāt darba devēja priekšnamā kā lietussargu un tikai tad iet augšā”³⁸.

19. gadsimta salons un viesistaba nav iedomājami bez piemiņas albuma uz sekretēra vai bez zīmējumu mapes uz rakstāmgalda. Ja palūkojas uz Jūliusa Dēringa 1845. gadā skicēto Groškes – Kleinu nama plānu un tā aprakstu³⁹, tad skaidrs, ka “istabas ir iekārtotas ne pārāk grezni, tomēr labi un mājīgi. Sienas rotā eļļas gleznas, gravīras, litogrāfijas, ir arī vairāki plastikas darbi ģipsī, alabastrā un marmorā”⁴⁰. Šķiet visai ticami, ka “Kurzemes albuma” zīmējumu vieta bijusi lielajā zālē ar diviem logiem pret Pasta ielu. Ja Dērings būtu bildis ko vairāk par sev labi pazīstamā un mīļā nama zāles iekārtojumu, būtu vieglāk iejusties tā laika noskaņās. Taġad palīdz kāda cita laikabiedra – rīdzinieka atmiņas par savu vecāku salonu 19. gadsimta trīsdesmitajos gados: “Salons bija bagāti iekārtots. Pie sienas .. stāvēja patiesi varens divāns un tā priekšā liels, ovāls t. s. “kafijas galds”, ap šo galdu bija Karēlijas bērza krēsli, tāpat kā divāns, pārvilkti ar debeszilu vilnas damastu, un vēl

Jūliuss Dērings. Kleinu ģimenes mājas plāns Jelgavā.

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 5759. f., 2. apr., 1107. l., 90. lpp.

apmēram ducis šādu krēslu bija gar istabas sienām. Pie pilastra starp logiem bija kāršu galds. (...) Lai gan telpas bija šauras, tomēr tajās bieži iemājoja jautra vakara sabiedrība, kas saradās jau ap pulksten 6 vakarā, tad dzēra tēju un ap 9 ieturēja nelielas vakariņas”⁴¹. Savukārt Kolinss detalizēti bija aprakstījis Anglijas lauku muižas iekārtojumu. Vienā no Limridžas (*Limmeridge*) telpām – mazajā viesistabā (*little sitting-room*) – bija izveidota vieta gleznošanai: “Mēbeles bija (...) greznas un skaistas; istabas vidū uz galda krāšņi iesietas grāmatas; visas ērtības rakstīšanai un skaistas puķes; otrs galds pie loga bija apkrauts ar visiem nepieciešamajiem darba rīkiem, gleznojot akvareļtehnikā, turpat stāvēja piesliets neliels molberts, pēc patikas izplešams un salokāms (...) Tā bija pati jaukā un greznākā dzīvojamā istaba”⁴². Ģimene pēc tālaika tradīcijas pulcējās dzīvojamā istabā vai ik vakarus, lai atpūstos, kopīgi lasītu, nodotos vaļaspriekiem un rokdarbiem; tāpat te pieņēma viesus. Tas, ka ģimenes kopābūšanai tik svarīgajā telpā bija atvēlēta visai ievērojama vieta akvareļgleznošanai, nepārprotami liecina, ka nodarbei ar mākslu, proti, zīmēšanai un gleznošanai bija arī reprezentatīvas un socializējošas funkcijas. Ja Groškes nama telpas atgūtu savas sarkankoka mēbeles, greznumlietas, porcelānu, paklājus, lustras, spoguļus un aizkarus, tad “Kurzemes albuma” portrets



Jūliuss Dēriņš. Zīmējums gleznai “Zāle barona Kampenhauzena dzīvoklī Jelgavā”. 1874
Papīrs, zīmulis, tinte. 38,5 × 50,7 cm. LNB RGRN, R IW-1/89-54

interjerā atdzīvotos, iedomās atgūdamas savas zudušās krāsas. Bet tikpat labi zīmējumi varēja atrasties Kleina kundzes istabā, uz kuru no zāles varēja nonākt pa anfilādi, dodoties cauri Zaļajai istabai. Katrā ziņā dzimtas sieviešu zīmējumu demonstrēšana bija sadzīves kultūras elements, nemainīga viesību un apmeklējumu rituāla sastāvdaļa.

Albums noteikti bija arī savstarpējas uzmanības izraisīšanas un piesaistes rīks, aizrautīgas saloniskas “amizēšanās”, proti, asprātīgas, jautras izklaides līdzeklis. Jo Kurzemē pēc kāda sarīkojuma noteikti tika uzdots jautājums: “Un kā tad jūs amizējāties? Ak – izklaide, manieres – tie ir Kurzemes sadzīves atslēgas vārdi. Viss vērpijas ap šiem diviem vārdiem. – Šejienes dzīvei tie ir kā Saule un Mēness Zemei”⁴³. “Amizēties” alkstošo Kurzemes dāmu valdzinājumam bija spējis pretoties vien retais. Ārzemniekiem tās šķita apburošas. To 19. gadsimta trīsdesmitajos gados bija apliecinājis vācu rakstnieks Johans Georgs Kols, kurš sešus gadus strādāja Kurzemē par mājskolotāju. Kolam bijis skaidrs, ka katra pilsēta ar kaut ko ir ievērojama: vienviet lepojas ar izcilām meduskūkām, citviet ar tur audzētām hiacintēm, tulpēm un citām greznām puķēm. Tomēr “Jelgavā klusē par tās daudzajām skaistajām un mīļajām dāmām, kas šeit gadu no gada uzplaukst, itin kā šis produkts nebūtu vismaz tikpat skaists un piemīlīgs kā tulpes un hiacintes”⁴⁴.

Albumu dāmas ņēma līdzī uz balli un viesībām; sarkankoka zīmēšanas piederumu lādīte un papīrs tās pavadīja ceļojumā un pastaigā. Arī virkne “Kurzemes albuma” zīmējumu tapuši ceļojumu laikā un ceļojumu iespaidos.⁴⁵ Sludinājums⁴⁶ Jelgavas laikrakstā liecina, ka drīz pēc profesora Johana Gotlība Groškes nāves viņa otrā sieva, atraitne Johana Vilhelmīne Groške, un meita Ženija Groške⁴⁸ devušās uz ārzemēm; domājams, ka ceļojuma mērķis bija Diseldorfa, kur jau no 1826. gada dzīvoja Fridrihs Vilhelms fon Šadovs ar ģimeni. To, ka pirmā pietura šajā ceļojumā bija Rīga, liecina “Kurzemes albums”. Te atrodams ar 1828. gada 3. augustu datēts, bet neparakstīts zīmējums (26. att.), kurā attēlota ceļiniece – skumja meitene ar mazu bērnu rokās. Jāsecina, ka zīmējums pieder Ženijas rokai un noskaņai ir autore dzīvesgājumā rodams iemesls, jādoma, ka ceļinieces tēls atspoguļo neziņu par gaidāmo braucienu un skumjas atvadas no mājām. Jau 1829. gada 6. septembrī Ženija salaulājās ar rotmistru Ernstu fon Zīdovu un pārcēlās uz Vroclavu. Gaidāmo dzīves robežšķirtni iezīmējis arī verstu stabs ar gadaskaitli “Kurzemes albuma” zīmējumā. Iespējams, ka Rīgā ar abām aizceļošajām jelgavniecēm bija satikusies arī Ženijas māsa Jūlija Ekse (Ekses uzturējās lielākoties Rīgā).

Zināms, ka šāda rakstura albumus tolaik veidojušas daudzas augstāko aprindu dāmas. Šo meiteņu izglītībai tika veltītas lielas rūpes, un audzināšanas programmā

noteikti tika iekļauta arī zīmēšana. Leģendārā Lielbritānijas karaliene Viktorija bija apdāvināta akvarelīste. Kopš astoņu gadu vecuma viņa bija mācījusies zīmēt mājskolotāja vadībā, studijas ilga deviņus gadus, un viņa bija rakstījusi dienasgrāmatas un zīmējusi 70 gadu garumā. Karalienes Viktorijas albumi veido 13 sējumus.⁴⁸ Prūsijas princeses Šarlotes, vēlākās Krievijas imperatores Aleksandras Fjodorovnas, Nikolaja I sievas, zīmējumu albumos princeses pašas un vairāku citu personu zīmētajos 83 attēlos redzami Prūsijas piļu un parku skati, interjeri, ainavas.⁴⁹ Nikolaja I meitas, septiņpadsmitgadīgās lielkņazes Marijas Nikolajevnas zīmējumu albuma 55 lapās atrodami 1836.–1837. gadā tapuši 22 piļu interjeru zīmējumi, sešas ainavas, arhitektūras zīmējumi.⁵⁰ Talantīgā lielkņaze Marija Nikolajevna vēlāk kļuva par mākslas kolekcionāri un ieņēma Pēterburgas Imperatoriskās Mākslas akadēmijas prezidenta amatu (1852–1876).

Eiropas kultūras un mākslas pasaules kopsaucēji “Kurzemes albumā”

Nozīmīgākā epizode “Kurzemes albuma” vēsturē iezīmēta 1820. gada 2. novembrī.⁵¹ Tā ir diena, kad Kurzemes hercoga galma ārsta, galma padomnieka Johana Gotlība Groškes vecākā meita Sofija Šarlote salaulājās ar gleznotāju Frīdrihu Vilhelmu Šadovu. Tad izveidotās radniecības saites ar Šadovu vislielākajā mērā vēlāk bija noteikušas albuma veidošanas gaitu un tā saturu. Ciešā saikne ar Šadovu un Diseldorfas mākslas skolu ir “Kurzemes albuma” pamatvērtība, patiesa sensācija Latvijas mākslas vēstures aprindās. Tomēr “Kurzemes albums” atrodas Groškes un Šadovu dzimtu vēstures pētījumu krustpunktā. Tāpēc albuma vēsture šķetināma abās līnijās un abos virzienos. Tā rada gana daudz neskaidrību, minējumu, versiju.

Neizbēgami uzmanības centrā nonāk iespaidīgā Johana Gotlība Groškes persona. Akadēmiski izglītotais Jelgavas ārsts, kuru zinātniskie kontakti saistīja ar ievērojamākajiem Eiropas mediķiem un dabaszinātniekiem, bija Kurzemes hercogam un tā ģimenei pietuvināta persona, kas baudīja hercoga un hercogienes labvēlību. Šarlotes Groškes un Frīdriha Vilhelma Šadova iepazīšanās ir saistāma ar profesora Groškes aprindām un Kurzemes galmu. Tas notika laikā, kad no 1818. gada oktobra sākuma⁵² līdz 1820. gada vasaras sākumam⁵³ profesors Groške veselības uzlabošanas nolūkā ar sievu un abām meitām apceļoja Vāciju. Zināms, ka 1819. gada jūnijā beigās Groškes bija ieradušies Karlsbādes kūrortā un tikušies ar Kurzemes hercogiēni Doroteju, kura to pieminēja 1819. gada 24. jūnijā rakstītajā vēstulē, teikdama: “Es ļoti priecājos atkal redzēt Groškes ģimeni un par iespēju parunāt par mīlo Kurzemi. Šķiet, ka Groške ir apmierināts ar šejienes avotu lietošanu”⁵⁴. Hercogiene Groški ar meitām ielūdza uz Lēbihavas pili. Viņa un arī citu kurzemnieku klātbūtni Dorotejas “Mūzu templī” (*Musenhof*) 1819. gada

augustā pieminējuši vairāki Kurzemes hercogienes biogrāfi.⁵⁵ Ņemot vērā, ka Frīdrihs Vilhelms Šadovs atgriezās no Romas Vācijā tikai 1819. gada vasarā, jādodomā, ka ap šo laiku vai nedaudz vēlāk arī notika iepazīšanās ar Šarloti Groški.

Tāpat visai ticama šķiet iespēja, ka Groške jau agrāk, ap 1785. gadu, bija apmeklējis kādu Berlīnes salonu⁵⁶, kur sastapies ar Šadovu-tēvu (Johanu Gotfrīdu) un 1819./1820. gadā atjaunojis šo pazišanos. Groške būtu varējis apmeklēt kā ievērojamā Berlīnes ārsta un filozofa Marka Herca⁵⁷, tā viņa sievas Henrietas Hercas⁵⁸ salonus, kas bija kļuvuši par galveno politiķu, literātu, mākslinieku tikšanās vietu Berlīnē. Henrietas Hercas salona pastāvīgs viesis bija Johans Gotfrīds Šadovs⁵⁹, kurš tur bija iepazīies ar savu nākamo sievu. Hercas salonu apmeklēja arī hercogienes Dorotejas pusmāsa un uzticības persona Elīza fon der Reke⁶⁰, ar kuru Groški saistīja sarakste vairāku gadu aptvērumā; to apliecina saglabājušos vēstuļu krājums.⁶¹ Ne velti “Kurzemes albumā” atrodams arī Gotlība Šifnera zīmēts Elizās fon der Rekes portrets (12. att.). Dāmas atveida neizskaistinātās, dabiskās formas vēsta, ka portrets profilā visticamāk tapis, modelim klātesot 18. gadsimta astoņdesmitajos gados, nevis kopējot kādu gravīru.

19. gadsimta sākumgados Berlīnes augstāko aprindu pārstāvji, tāpat arī literāti un mākslinieki apmeklēja hercogienes Dorotejas spožo salonu Kurzemes pīlī, ko savās jaunības atmiņās aprakstījis arī filologs un mākslas zinātnieks Gustavs Frīdrihs Konstantīns Partejs⁶² – Frīdriha Vilhelma Šadova ap 1825. gadu portretētās Lili Partejas vecākais brālis. Abu jauno Parteju tēvs – no Saksijā nākušais linaudējs, tad mūziķis, bet vēlāk galma padomnieks – finansists Berlīnē (*Hofrat im Generalfinanzdirektorium in Berlin*) Daniēls Frīdrihs Partejs – kopš 1774. gada bija hercogienes Dorotejas un Elizās fon der Rekes mūzikas un deju skolotājs, kurš drīzumā bija kļuvis par abu dāmu uzticības personu. 1797. gadā Daniēls Frīdrihs Partejs Berlīnē salaulājās ar ievērojamā grāmatizdevēja Kristofa Frīdriha Nikolai meitu un pēc sievastēva nāves mantoja grāmatu apgādu. Galma padomnieks Partejs savā namā tika laipni uzņēmis daudzus kurzemniekus, tostarp arī Elīzu fon der Reki, kuras sacerējumi tika publicēti Nikolai apgādā. Gustava Parteja atmiņas sniedz visbūtiskāko ziņu par jaunā Šadova un Šarlotes Groškes iepazīšanos: “Ar saviem Kurzemes draugiem mans tēvs uzturēja dzīvīgu saraksti, tāpēc viņam tika ieteikti daudzi kurzemnieki, kas vēlējās apceļot ārzemes, kas tika apzīmēts ar zīmīgo vārdu “izceļot”. Mans tēvs visus šos gājputnus uzņēma ierasti draudzīgi. No tiem nedaudzajiem, kas man palikuši atmiņā, es nosaukšu tikai ievērojamo ārstu Dr. Groški no Jelgavas, kurš apmeklēja mūs un mūsu lielo dārzu kopā ar savu sievu un divām ziedošajām meitām. Te ģimene satikās ar gleznotāju Vilhelmu Šadovu, kurš pēc kāda laika pārveda mājās vecāko meitu kā savu sievu un vēlāk

baudīja pelnītu slavu kā Diseldorfas Mākslas akadēmijas direktors vairāk gan savu audzēkņu nekā paša darbu dēļ.”⁶³ Šadovi bija Nikolai nama pastāvīgo viesu vidū, jau Johans Gotfrīds Šadovs (tēvs) 1789. gadā bija veidojis Nikolai krūšutēlu, savukārt Vilhelms Šadovs (dēls) 1822. gadā gleznojis Daniēla Frīdriha Parteja portretu.

“Kurzemes albums” dzimtas vēstures un radniecības tiklojuma kontekstā

Tātad “Kurzemes albuma” priekšvēsture sākusies Berlīnē, grāmatizdevēja Nikolai namā⁶⁴, apgaismības laika sabiedriskās un intelektuālās dzīves centrā, Berlīnes klasikas laikmetā. Lūk, cik daudzveidīgi un komplicēti savijušies Berlīnes Šadovu un daudzu ievērojamu kurzemnieku un kurzemnieču likteņi.

Vispārzināmais Jelgavas laulību fakts Šadova biogrāfijā arī ir radījis jautājumus. Izrādās, ka Jelgavas luterāņu, reformātu un pareizticīgo baznīcu metrikās laulību ieraksts nav atrodams tāpat kā atbilstošā laika Rīgas un Tukuma (Groškes dzimtās pilsētas) metrikās. Tātad kur Jelgavas augstāko aprindu pārstāvja Groškes meita tika salaulāta? Vai neskaidribām par iemeslu tas, ka līgava piederēja luteriskajai baznīcai, bet līgavainis bija katolis un turklāt – no mātes puses pa pusei ebrejs⁶⁵? Bet varbūt laulības nemaz nenotika Jelgavā? Zināms, ka Frīdrihs Vilhelms Šadovs vēl 1820. gada 27. jūnijā bijis Berlīnē.⁶⁶ Savukārt 1820. gada 22. septembrī Jelgavā rakstītā Šarlotes vēstule vīratēvam jau vēsta par viņas gaidāmo ierašanos Šadovu namā.⁶⁷ Pašlaik pieejamie materiāli atbildes nedod.⁶⁸

Iedziļinoties Groškes un Šadovu attiecību niansēs, rodas iemesls jautāt: kāda bija prominentā valstspadomnieka Groškes attieksme pret vecākās meitas laulībām ar vēl visai neievērojamo mākslinieku? Johans Gotfrīds Šadovs (tēvs) raksta, ka abi viņa dēli – tēlnieks Rīdolfo un gleznotājs Vilhelms – 1819. gada augusta sākumā atgriezušies no Romas, un Vilhelma pirmais darbs pēc pārbraukšanas bijis sava tēva portrets.⁶⁹ Lai gan Šadovam 1819. gadā tika piešķirts Berlīnes Mākslas akadēmijas profesora tituls, tomēr līdz laulībām viņš “bija paspējis Berlīnē radīt vien pāris darbus. 1820. gadā Vilhelms bija pabeidzis savu “Bakha gājienu”, kas aplūkojams teātra nama⁷⁰ proscēnijā pie griestiem. Tas tika izstādīts darbnīcā vakara apgaismojumā, un tēvam bija prieks redzēt, kā viņa dēla pirmo darbu ar labpatiku aplūkoja ievērojami mākslas cienītāji”⁷¹. Šadovs-tēvs turpina: “Novembrī viņš atveda savu laulāto draudzeni no Jelgavas un bija stingri nolēmis apmesties savā dzimtajā pilsētā un sava tēva namā”⁷².

Jādomā, ka Vilhelma Šadova mūža nogalē (1854) publicētajā beletrizētū atmiņu stāstījumā “Mūsdienu Vazari. Atmiņas no mākslinieku dzīves”⁷³ ne velti bija iekļauta izvērsti aprakstītā epizode par to, kā diviem draugiem – žanra gleznotājam Dolfam (*Dolph*) un resnajam ainavistam Francim (*der dicke Franz*) izdodas laimīgi

salaulāties ar savām iemīļotajām, kāda vārdā nenosaukta galma padomnieka (*Hofrath*) abām meitām – blondo Henrieti (*Henriette*) un Gusti (*Gustchen*). Tomēr bija nācies pārvarēt tēva – galma padomnieka pretestību, kurš savai vecākajai meitai Henrietei bija iecerējis citu vīru – labi situētu ierēdni vai pat ministru. Tēvs bija pārliecināts, ka mākslinieks, kaut arī profesora amatā, nav piemērota kandidātūra. Viņš bija stingri norādījis savai sievai, kam rūpēja meitu laulības laime, ka “šie gleznotāji ir šarmanti jauni cilvēki, to sabiedrībā ir jautri, (...) tomēr viņu liktenis ir svaidīgs, tie pelna daudz naudas, kamēr tie ir modē, tad ierodas kāds jaunāks un labāks, un viss jaukums ir galā”⁷⁴.

Vai Šadovs bija devis visai nepārprotamu mājienu par sava sievastēva iebildumiem? Atmiņu novele liecina, ka laikam tēva nostāju bija spējusi mainīt vienīgi vairāku augstu stāvošu personu labvēlība pret mākslinieku un darbīga iejaukšanās. Un tam par iemeslu arī panākumi mākslinieka Dolfa uzvestajai dzīvo bilžu izrādei “Tristans un Izolde”, ko vietējā sabiedrība sarīkoja par godu kādu vārdā nenosauktu kronētu personu vizītei. Izrāde un galveno lomu tēlotāji (proti, Dolfs un Henriete) sajūsmināja augsto pāri, valdnieks pēc tam bija nopircis arī Dolfa un Franča gleznas, labi samaksādams, savukārt valdniece vērsās pie tēva un pārliecināja to piekrist Henrietes laulībām ar mākslinieku Dolfu. Lai gan biogrāfiskajā novelē minēto personu prototipi un aprakstītās situācijas vēl skaidrojamas, tomēr Šadova apraksts tēlo izteiksmīgu laikmeta ainu.



Atanaza Račiņska “Jaunākās vācu mākslas vēstures” 1. sējuma titullapa t.s. arabesku stilā. Zīmējis un gravējis Ādolfs Šrēters (*Adolph Schrödter*, 1805–1875).

Oforts. No: Raczynski, Atanaz. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd. 1. Düsseldorf und Das Rheinland. Mit einem Anhang: Ausflug nach Paris. Aus dem französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen. Berlin : Auf Kosten Des Verfassers, 1836.



Šadova laulība bija izdevusies. Ap 1836. gadu, tātad vairākus gadus pēc viņa pārcešanās uz Diseldorfu, to iejūtīgi un labvēlīgi raksturoja ģimenes draugs – diplomāts un aizrautīgs mākslas kolekcionārs no senas poļu magnātu dzimtas – Atanazs Račiņskis.⁷⁵ Račiņskis savā Vācijas jaunākās mākslas vēsturē rakstīja: “Šadovs 1823. gadā (*sic!* – A. T.) apprecēja kurzemnieci, pēdējā Kurzemes hercoga personīgā ārsta Dr. Groškes meitu. Ar šo laulību viņa liktenis bija izlemts. Līdz ar dzīvesbiedreni viņam nāca pārticība, divi mīļi bērni izdaiļoja viņu ikdienu un solīja tiem daudz prieka nākamajos gados; abi ir tie, kam tiem jābūt: zēns nekaunīgs un drošs, meitenīte maiga un apdomīga. Es šajā ģimenē esmu pavadījis daudzas stundas. Atmiņas par tām man atdzīvina mājas laimes patikamo ainu, cienījamo noskaņu, tīros tikumus, labklājību, kārtību. Šadova kundze savas audzināšanas un izturēšanās dēļ piederas labākajam, ko sabiedrība var piedāvāt”.⁷⁶ Būdam estēts, intelektuālis un augstāko aprindu aristokrātijas pārstāvis, Račiņskis brīvi jutās lielākajos Eiropas galmos. Viņš izjuta neviltotu cieņu pret Šadova sievu, par to liecina Šarlotes pieminējumi Račiņska – Šadova sarakstē.⁷⁷

Grāfa Atanaza Račiņska klātbūtne “Kurzemes albuma” laiktelpā atklāj vēl vienu pārsteidzošu pieturas punktu Jelgavas–Berlīnes–Diseldorfas kopsakaru līnijā.

Cenas muiža. No ceļa puses starp Rīgu un Jelgavu. (Zennhoff. *Von der Strasse, zwischen Riga un Mitau*). Frīdriha Krauzes litogrāfija pēc Karla Jākoba Reinholda Minkeldē zīmējuma. Ap 1823. Litogrāfija. 18,3 × 28,5 cm. LUAB R

Tā ir Cenas muiža Jelgavas tuvumā, kuras mākslas darbu kolekcijas vērtība bija laikabiedru atzīta. 19. gadsimta pirmajā divdesmitgadē klasicisma stilā celtā Cenas muiža piederēja Maltas ordeņa komturam Vincentam Račiņskim – Kurzemes Račiņsku līnijas pēctecim. Dzimtas vēsture liecina, ka agri par bāreni kļuvošo Vincentu Račiņski uzaudzināja attāls radnieks, magnāts Kazimežs Račiņskis-Nalencs Rogalinas pilī pie Poznaņas.⁷⁸ Vincents auga kopā ar Kazimeža Račiņska meitām un tā mazbērniem – Kazimira meitas Mihalinas dēliem – jau pieminēto Atanazu un tā brāli Edvardu – vēlāk mecenātu un liela vēriena bibliofilu. “Kurzemes albuma” kontekstā vērts pieminēt dažus interesantus faktus: Jūliuss Dēriņš jau drīz pēc ierašanās Jelgavā bija viesojies Cenas muižā pie tolaik vecā grāfa Vincenta Račiņska⁷⁹, Dēriņa skolnieču vidū bija gan Groškes – Kleinu, gan Ekse, gan Račiņsku ģimenes jaunās dāmas, visai apdāvinātas zīmētājas.

Atkāpei. Apzinot tālāko Šadova Kurzemes labvēļu loku, nevar apiet ietekmīgo Kurzemes aristokrātu, iepriekš jau pieminēto mākslas cienītāju un kolekcionāru Heinrihu fon Ofenbergu. Galma maršals Ofenbergs 1785.–1786. gadā uzturējās Berlīnē, un kopš 1786. gada viņš bija Prūsijas Mākslas akadēmijas Berlīnē (*Preußische Akademie der Künste*) goda loceklis. Savukārt Fridriha Vilhelma Šadova tēvs tēlnieks Johans Gotfrīds Šadovs bija akadēmijas īstenais loceklis un kopš 1816. gada – akadēmijas direktors. Ofenbergs 1803. gadā bija pasūtījis tēlniekam Šadovam divus sava tēva Heinriha Kristiāna fon Ofenberga marmora krūšutēlus⁸⁰; viens no tiem savulaik bija izstādīts Jelgavā, Ofenberga nama angļu stilā iekārtotajā dārzā.⁸¹ Iespējams, ka Johans Gotfrīds Šadovs rekomendēja savu dēlu respektablajam Ofenbergam. Par abu satikšanos nepārprotami liecina nedatēts Vilhelma Šadova zīmējums Ofenberga albumā, kas attēlo poēzijas mūzu; Šadovs te pārzīmējis Rafaēla darbu.⁸² (sk. 217. lpp.). Šī tikšanās varēja notikt tikai 19. gadsimta divdesmitajos gados Jelgavā, Ofenberga namā. Ofenberga faksimilalbuma izdevējs Oto Klemens Šadova zīmējumu datē ar 1824. gadu. Tas varēja būt tapis vienlaikus ar līdzās esošo Šarlotes Šadovas, dzim. Groškes, zīmējumu⁸³ (sk. 218. lpp.). Acīmredzot Šadovu pāris bija viesojies Jelgavā un apmeklējis arī Ofenbergu. Bet jāatgriežas pie “Kurzemes albuma”.

Sieviete ar albumu: 19. gadsimta mākslas studiju prakse

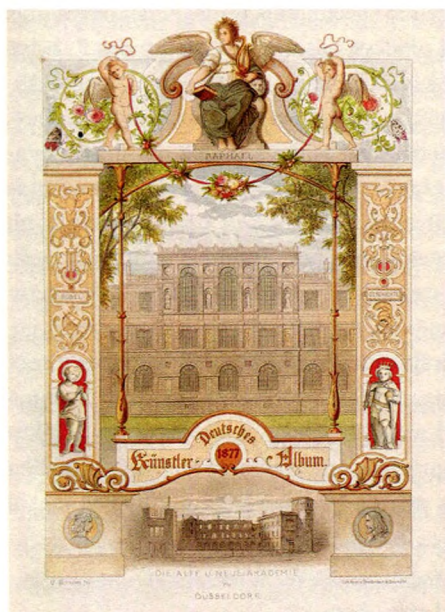
Lai izgaismotu albumā apkopoto zīmējumu mākslinieciskās un kultūrvēsturiskās vērtības, nepieciešams ekskurss 19. gadsimta vidus zīmēšanas apmācības metodikā un jauno sieviešu mākslas studiju praksē. Vēl līdz 19. gadsimta vidum jaunās sievietes varēja apgūt zīmēšanu vienīgi skolotāja – vīrieša vadībā.⁸⁴ Gadsimta sākumgadu laikrakstos atrodamie skolotāju sludinājumi īsi raksturo iespējamo zīmēšanas stundu saturu. Tā 1814. gadā kāds skolotājs Rīgā piedāvāja: “.. apmācības



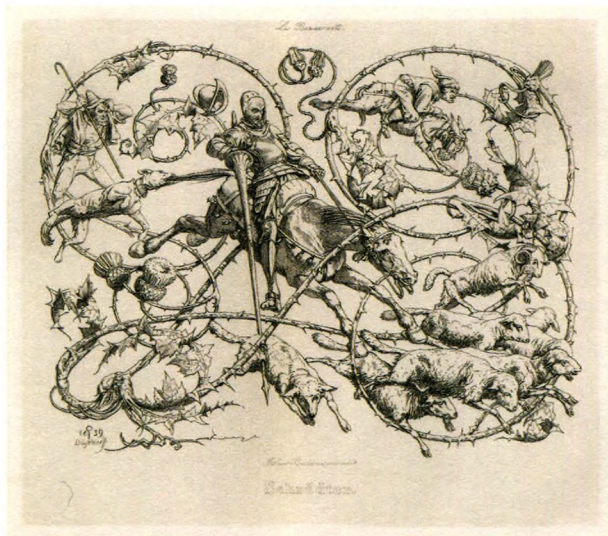
glītrakstīšanā, zīmēšanā un gleznošanā, proti, [apgūt] cilvēku proporcijas, miniatūru, ziedu un ainavu zīmēšanu, arī jaunākā veida situāciju vai topogrāfisko zīmēšanu. (..) varu arī pakalpot, ja kāds vēlētos no dabas gleznot miniatūras vai pasteljus”.⁸⁵ Kāds cits 1821. gada sludinājums liecina, ka skolotājs profesionāli pārvaldījis vairākas sarežģītas grafikas tehnikas; viņš piedāvā pasniegt privātstundas “.. brīvā zīmēšanā ar pasteli, modeļu zīmēšanā māksliniekiem un amatniekiem, arhitektūras zīmēšanā, tušas zīmēšanā un gleznošanā ar gvašu, akvareli vai Aberli manierē, miniatūrgleznošanā un praktiskajā ģeometrijā vai lauka uzmērīšanā un tur piederīgajā karšu, plānu, militāro plānu zīmēšanā ..”⁸⁶ Stundās plaši tika izmantotas paraugzīmējumu lapas. Zīmēšanas apmācība bija pakāpeniska atbilstoši audzēkņu vecumam un spējām. 19. gadsimta vidus metodiskie norādījumi vācu un austriešu tautskolotājiem paredzēja, piemēram, ka augstākās pakāpes zīmēšanas sākumapmācībā 13–15 gadu vecumā apgūst gaismēnas, gaismas un lineāro perspektīvu, krāsu mācību; 16–18 gadu vecumā vispārējās zīmēšanas stundās jāmacās zīmēt augus, ornamentus, ainavas, dzīvnieku un cilvēku figūras; 19–20 gadu vecumā jāapgūst visu veidu tehnisko vai estētiski māksliniecisko priekšmetu un objektu zīmēšana.⁸⁷ Protams, meiteņu zīmēšanas privātstundām tehniskā zīmēšana netika rekomendēta; mākslas studiju augstākais mērķis bija sievietes – ģimenes mātes

Roberts Konstantīns Švēde. Sieviete ar albumu (Valmieriete).
19. gs. 40. gadu beigas. Maskava, privātkolekcija

un sabiedrības dāmas – estētiskās gaumes izkopšana, personības pilnveide, tikumiskā audzināšana. Vilhelma Šadova līdzbiedrs, Diseldorfas skolas mākslinieks un pedagogs, vēlāk glezniecības profesors Bādenē, tad ornamentikas profesors Karlsrūē (no 1859) Ādolfs Šrēters 1853. gadā ironiski aprakstīja ierasto mājas zīmēšanas praksi: “Man vienmēr bijis sāpīgi redzēt dūšīgus puikas sēžam pie zīmēšanas galda, uz ilgām stundām iegrimušus bezjēdzīgu, bieži turklāt vēl slikti litogrāfētu paraugu kopēšanā; (...) Tas, ka skolnieks ar lielām pūlēm un uzcītību zīmējumu novedis līdz pilnībai, neaplicina skolnieka talantu un garu, tas vēsta tikai par viņa pacietību. (...) Ar meitenēm tas notiek vēl sliktāk. (...) viņas pie zīmēšanas galda vēl jo stiprāk piesien nepārvaramās alkas pievērsties skaistajam un graciozajam, diemžēl arī bezmērķīgajam un tikai mirklīgai izklaidei domātajam darbam, no kura, saprotams, nebūs nekāds praktisks iznākums un neveidosies nekāds pamats viņām nospraustajam mērķim – būt par mājas tikumu vadītājām un sargātājām. Viņas zīmē, glezno un tušē te kādu skatiņu, te puķu pušķi, apdāvinātākās ar to nav apmierinātas un nododas ainavu un figūru attēlošanai pēc dabas”.⁸⁸ Šrēters turpinājumā mudināja meitenes studēt dabu, mācīties zīmēt augus un atveidot katram augam – gurķim, magonei, arī visvienkāršākajiem pļavas augiem – dadzim, zālei, sūnām – īpatno, raksturīgo, nevis kopēt paraugu lapas un pārzīmēt ideālainavas.



Vecā un jaunā Diseldorfas Mākslas akadēmija
(*Die alte u. neue Akademie zu Düsseldorf*).
Titullapa. Krāsu litogrāfija pēc Kaspara
Šoirena zīmējuma. No: *Deutsches
Künstler-Album: mit Beiträgen lebender
Künstler und Dichter. Neue Folge: Zehnter
Band. Der ganzen Serie sechundzwanzigster
Jahrgang. Der Text gesammelt und
herausgegeben von Ernst Scherenberg.*
Düsseldorf: Breidenbach und Baumann,
1877, S. [7]



Jelgavas skolotāja Jūliusa Dēringa dienasgrāmatas liecina par visai radniecīgu pieeju zīmēšanas apmācībā. Viena no Dēringa audzēknēm bija Groškes dzimtai piederīgā Sofija Karoline fon Hārena, dzimusi Ekse. “Kurzemes albuma” māksliniecisko kontekstu pētījumi ļauj aplūkot viņas zīmējumu virkni no tālākas perspektīvas. Jaunās jelgavnieces Hārenas dekoratīvie ziedu zīmējumi liecina gan par tālaika zīmēšanas apmācības metožu klātbūtni, gan par autores tuvību Diseldorfas mākslas skolai, konkrētāk, ornamentālajiem arabesku un ziedu zīmējumiem, ko visvieglāk bija iepazīt ar iespaidgrafikas starpniecību. Hārenas zīmējumi rosina meklēt to prototipus, un daudzos gadījumos tie atrodami grezni ilustrēto grāmatu klāstā. Nav nosakāms, vai Jelgavas jaunās dāmas rokās grāmatas nonākušas ārzemju ceļojumu laikā vai par to gādājuši Jelgavas, Rīgas, Berlīnes un Diseldorfas grāmatattirgotāji un privātbibliotēku krājumi. Uz grāmatniecības būtisko lomu Diseldorfas mākslas skolu ideju un attēlu pārnēsē bija norādījis jau grāfs Račiņskis 1836. gadā, runājot par Alfrēdu Rēteli: “Visi Diseldorfas mākslinieki un Šadovs vispirms atzīst viņa neparasto talantu šajā jomā. Viņa [Rētela] zīmējumus ļoti meklē visi grāmatizdevēji, un viņš saņem daudzus pasūtījumus; vai nu

Dons Kihots. Jūlija Budeja oforts pēc Ādolfā Šrētera zīmējuma.
Diseldorfa, 1839. No: *Les beaux-arts. Illustration des arts et de la littérature.*
Premier volume. Paris : L. Curmer, [1843], p. 313. LUAB R



izrotāt greznizdevumu titullapas ar zīmējumiem vai arī ilustrēt pašus darbus”⁸⁹. Diseldorfas mākslas skolas meistarū ilustrēto grāmatu klāsts 19. gadsimtā ir patiesi iespaidīgs.⁹⁰

Dēringš savās atmiņās pieminējis divus Hārenas ārzemju ceļojumus uz Parīzi (1840. un 1857. gadā)⁹¹, kas dod iespēju paplašināt Hārenai pieejamo jaunāko grāmatu loka ģeogrāfiju. Zīmējumi ar personām, visticamāk, itāļu tautastērpos (57.–60. att.) vedina domāt, ka astoņpadsmit gadu vecā Hārena varēja iegādāties tai laikā ļoti iecienītās bagāti ilustrētās grāmatas, kas bija veltītas dažādu Eiropas tautu etnogrāfijai un sadzīves kultūrai.⁹²

Jādomā, ka gleznotāja Šadova sievasmāsas meitai bija iespēja klātienē pabūt gan Reinzemes–Vestfāles mākslas biedrības izstādēs, gan apmeklēt Diseldorfas

Titullapa. Krāsu litogrāfija pēc Kaspara Šoirena zīmējuma. [1867].

No: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl.*

Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881. LUAB R

Fridriha Rikerta dzejolis “Ja tu gribi cilvēka sirdi” (*Wenn du willst im Menschenherzen*).

Krāsu litogrāfija pēc Alvīnes Šrēteres zīmējuma. No: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl.* Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881, pie S. 96. LUAB R



mākslas akadēmijas klases. Pirmoreiz tas varēja notikt jau 1836. gadā⁹³, tāpat vēlāk – 1840., 1857. gadā. Šadova vadītajā iestādē 19. gadsimta trīsdesmitajos, četrdesmitajos gados jau mācījās vai strādāja vairākas sievietes – gleznotājas un grafiķes. Te pieminamas māsas Hiseneres, bet īpaši – grafiķe ilustratore Alvīne Šrētere, profesora Ādolda Šrētera sieva, un grāmatu grafiķe un gleznotāja Hermīne Štilke, dzimusi Peipersa. 19. gadsimta četrdesmitajos – septiņdesmitajos gados Hermīne Štilke tāpat kā vēlāk Alvīne Šrētere ieguva atzinību ar saviem zīmējumiem, kuros apvienojās greznš ornamentāli florāls dekors, parasti ziedu zīmējums, ar kaligrāfiski veidotu tekstu – iniciāļiem, sakāmvārdū, lūgšanas rindu. Štilke un Šrētere ierindojamas starp izcilākajām sava laika vācu māksliniecēm. Viņu dekoratīvi krāšņo attēlu popularitāti jo īpaši vairoja litogrāfijas⁹⁴ un hromolitogrāfijas tehnika: greznās

Ludviga Ūlanda dzejolis “Pasaka” (*Märchen*), 1. pants: “Ihr habt gehört die Kunde”.

Krāsu litogrāfija pēc Kaspara Šoirena zīmējuma. No: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl.* Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881, pie S. 144. LUAB R

Fridriha Leopolda grāfa fon Štolberga dzejolis “Dabai” (*An die Natur*), 1. pants: “Saldā svētā daba” (*Süße heilige Natur*). Krāsu litogrāfija pēc Alvīnes Šrēteres zīmējuma. [1868]. No: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl.* Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881, pie S. VIII. LUAB R



grāmatas ar krāsainajiem lielizmēra attēliem bija lepna velte ģimenes svinībās un Ziemassvētkos. Kopš tā laika vairāk vai mazāk veiksmīgas variācijas par abu mākslinieču zīmētajām puķu kompozīcijām kļuva par neatņemamu piemiņas albumu rotu. To demonstrē arī “Kurzemes albums”. Štilkes un Šrēteres litogrāfijas varēja arī ierāmēt, un tad tās rotāja bīdermeiera laika vidusšķiras aprindu mājokļus, kuros nevarēja atļauties eļļas gleznas. Te meklējama arī kopš 19. gadsimta izskaņas nemainīgi iemīļoto puķaino apsveikuma atklātņu sākotne.

Hermīne Štilke 19. gadsimta trīsdesmito gadu otrajā pusē Diseldorfā sākotnēji bija studējusi vēsturiskās glezniecības klasē, bet tad pievērsusies puķu gleznošanai akvarelī un ornamentu, it īpaši arabesku zīmēšanai. Štilke jau 1836. gadā bija zīmējusi ornamentālus iniciāļus Račiņska mākslas vēsturei, bet vēlāk viņa veidojusi grezni noformētus dekoratīvus izdevumus, adresētus plašam interesentu lokam, īpaši bērniem, jauniešiem, sievietēm; tostarp sakāmvārdu, poēzijas, reliģisku

Dzejolis “Saldā mīla” (*Süsse Liebe*). Hromolitogrāfija pēc Hermīnes Štilkes (*Hermine Stilke*) zīmējuma. No: *Blumen der Liebe. Lyrische Dichtungen. Mit zehn chromolithographirten Illustrationen von Hermine Stilke.* Leipzig: Arnoldsche Buchhandlung, b. g. [1868], Bl. [7]. LUAB R

Dzejolis “Tikai mīla” (*Nur Liebe*). Hromolitogrāfija pēc Hermīnes Štilkes (*Hermine Stilke*) zīmējuma. No: *Blumen der Liebe. Lyrische Dichtungen. Mit zehn chromolithographirten Illustrationen von Hermine Stilke.* Leipzig: Arnoldsche Buchhandlung, b. g. [1868], Bl. [4]. LUAB R

sentenču izlasēm.⁹⁵ Viņas ilustrētās grāmatas tika pieprasītas un iznāca atkārtotos izdevumos ilgākā laika posmā.

Alvīne Šrētere 19. gadsimta piecdesmitajos – astoņdesmitajos gados vēl vērienīgāk bija pievērsusies grezni veidotu sentenču izdevumu dekoratīvajai apdarei. Šādi izdevumi iznāca gan kā grāmatas, gan kā mapes ar atsevišķi iespiestām lapām.⁹⁶ Šrētere atkārtoti veidojusi vairākas greznas reliģisku sentenču un lūgšanu rindu izlases, turklāt gan katoļu, gan luterāņu vajadzībām⁹⁷ – iemīļotus un labi pieprasītus izdevumus. Šajā aspektā zīmīgi, ka virkne “Kurzemes albuma” zīmējumu saistīta ar katoļticību. Visai skaidri tas vērojams Sofijas fon Hārenas akvareļos – citētajā bērnu lūgšanas tekstā (*Jesu Kindlein klein, Mach mein Herzchen rein*⁹⁸, 64. att.), Šrēteres un Štilkes stilistikā ieturētos katoliski celmsmīga satura attēlos ar Romas katoļu svētajiem un bīskapiem (50.–52., 65., 85. att.). Jāatceras, ka Šadova vadītās Diseldorfas Mākslas akadēmijas uzdevums nācariēšu kustības ideālu garā bija arī kristīgās mākslas darbu radīšana un to reprodukciju izplatīšana ar iespiedgrafikas starpniecību, it īpaši kopš 1842. gada, kad Diseldorfā tika nodibināta Reliģisko mākslas darbu atbalsta biedrība (*Verein zur Förderung religiöser Bilder*).⁹⁹

64

50–52, 65, 85

Diseldorfas mākslas skolas klātbūtne “Kurzemes albumā” izpaužas daudzveidīgi. Daži fascinējoši precīzi ziedu pušķu zīmējumi (87. att.) vedina domāt par Diseldorfas ziedu gleznotāja, Šadova audzēkņa Johana Vilhelma Preijera skolas iespaidu.¹⁰⁰

87

Mākslas mode, iespiedgrafika, grāmatniecība: “Kurzemes albuma” ietekmju un prototipu meklējumos

Sava laika literārās un mākslas modes strāvojumu iespajds vērojams krāšņajos “Kurzemes albuma” arabesku stila dekoros (29., 49.–52., 54., 55., 65. att.), ar ko bija ievērojama vācu romantisma laika grafika kopumā, bet it īpaši – Diseldorfas skola. Eleganti arabesku vijumi te iekļāva iniciāļus, dabai tuvus augu un ziedu zīmējumus, dzīvnieku un cilvēku, īpaši bērnu, figūras, nelielas žanra ainas. Šajā aspektā Diseldorfas arabesku stila vinjetes apzināti veidotas tā, lai raisītos asociācijas ar Gūtenberga laika filigrānajiem grāmatu rotājumiem un viduslaiku lūgšanu grāmatu izsmalcināto dekoru (29., 65. att.). Diseldorfas Mākslas akadēmijas audzēkņa, vācu dzejnieka romantiķa un gleznotāja Roberta Reinika dzejas *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1836–1852) ievadīja veselu laikmetu vācu grāmatu mākslā un lielā mērā izveidoja romantiskā arabesku stila ilustrāciju tradīciju. Grāmatu greznoja pēc Diseldorfas labāko mākslinieku (arī Štilkes, Šrēteres, Šrētera, Šadova) zīmējumiem darināti oforti.

29, 49–52,
54, 55, 65

29, 65

Grāmatu grafikas jomā ārkārtīgi ražīgi strādāja ievērojamais gleznotājs profesors Kaspars Šoirens. Viņš bija radījis titullapas, iniciāļus, dekoratīvas vinjetes vācu

romantisma laika poēzijas un folkloras darbu izdevumiem, izmantojot arabesku stila ornamentu repertuāru. Te pieminama kaut iespaidīgā divsējumu romantisma dzejas antoloģija *Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler (Düsseldorf Buddeus, 1843)* un iemīļotās “Tēvzemes dziesmas” (*Lieder der Heimath*).¹⁰¹

Ar Sofijas fon Hārenas vārdu signēto un ar viņas autorību saistāmo “Kurzemes albuma” akvareļu kopumā (54.–56., 58.–67. att.) pārliciecināši atspoguļojas bīdermeiera un vēlā romantisma laika sabiedrības īpašā interese par bērnu un jaunatnes tēmu. Būtu visai tuvredzīgi viņas zīmējumos meklēt vienīgi viņas sievišķās būtības un mātes jūtu (nepiepildīto) atspoguļojumu. Gandrīz vienlaikus Anglijas, Francijas, Vācijas literāri māksliniecišķās aprindās atklāja sev bērnu pasauli, turklāt visai plašā diapazonā – no daudzveidīgām variācijām par idilliskajiem, patiesībā idealizētajiem lauku bērnu ikdienas mirklīem līdz pasaku pasaulei un aizkustinošam, reizē skarbam ielas bērnu, mazgadīgo mācekļu un rūpnīcu strādnieku, nabaga bāreņu un klaidoņu tēlojumam (46., 55. att.). Šajā laikā izveidojās bērnu un jaunatnes literatūras žanrs, sāka iznākt ilustrēti ģimenes žurnāli un laikraksti. Par minēto izdevumu ilustratīvo materiālu gādā tā laika labākie mākslinieki, lielākoties žanra gleznotāji un grafiķi. To apliecina arī pieminētie Hārenas akvareļi, kuru pirmparaugi meklējami tā laika grafikas repertuārā. Daudziem māksliniekiem bērnu žanrs kļuva par svarīgāko daiļrades tēmu, kas reizē ļāva gūt lielus panākumus. Vācu kultūras telpā šajā jomā tāpat dominēja Diseldorfas mākslas skolas meistarū loks, tādēļ likumsakarīgi, ka vairāki “Kurzemes albuma” attēli (55., 65.–67. att) rosina meklēt analogijas un savus prototipus ārkārtīgi apjomīgajā un tikai daļēji pārskatāmajā bērnu žanra vizuālajā mantojumā, piemēram, iemīļotā bērnu un mājputnu gleznotāja, arī ilustratora Gustava Zīsa vērīnīgajā darbu klāstā (65.–67. att.), Hermaņa Zondermana gleznotajos ģimenes dzīves skatos (62., 63. att.) un Fēliksa Šlēzingera ainiņās ar bērniem un trušiem, bērnu grāmatu ilustratora Oskara Pletša kokgriezumos.

Vairāki attēli liecina, ka Hārenai bija svarīga arī mazo grūtdieņu tēma, kas bija kļuvusi par vienu no Anglijas sociālekonomiski aktuālākajiem jautājumiem (lai atceramies kaut Čārlza Dikensa personāžus). Lidzīgā situācijā bija arī Francijas ielu bērni. Domājams, ka vairākos Hārenas zīmējumos redzami Francijā (drīzumā arī visur Eiropā) kopš 19. gadsimta vidus labi pazīstamie “mazie savojieši” (54.–56. att.). Savojieti (*le Savoyard*) – poetizētu ielas zēnu – ubagotāju vai dažādu siku darbu darītāju, kas iztikas meklējumos bija ieradies Parīzē no Savoijas provinces¹⁰², parasti attēloja ar cepuri vai mīci galvā, bieži kopā ar pērtiķīti un murkšķi. Romantizētais mazā savojieša tēls raisīja sabiedrībā žēlsirdības un aizkustinājuma jūtas. Domājams, ka mazā savojieša tēls vēlāk iedvesmojis arī ievērojamo Diseldorfas žanra



gleznotāju, ilustratoru, litogrāfu Johanu Baptistu Vilhelmu Ādolfu Zonderlandu, kura gleznotais zēns ar kamaniņām (*Auf! Zur Schlittenpartie*, ap 1878¹⁰³) šķiet rados ar vienu no Hārenas zīmētajiem bērniem – žagaru lasītājiem. (54. att.)

54

Pašlaik izdevies atrast vairāku Hārenas akvareļu prototipus. Atradumi apstiprina pieņēmumu, ka daudzu “Kurzemes albuma” zīmējumu pirmavoti ir meklējami grāmatu grafikas pasaulē, kas reizē ļauj precizēt to datējuma robežas. Redzams, ka Hārenas ricībā bijuši gan jaunākie greznizdevumi reliģiskajā literatūrā, gan mākslas izdevumi, visos gadījumos – visai dārgas grāmatas. Vispirms jāpiemin Hārenas pārzīmētais Frīdriha Vilhelma Šadova portrets (6. att.). Portreta oriģinālu bija zīmējis Šadova draugs Jūliuss Hībners vēl Romā 1831. gadā. Vēlāk, 1834. gadā, Diseldorfas gravieris Jozefs fon Kellers radīja vara gravīru pēc Hībnera oriģināl-zīmējuma, kas tika ievietots Šadovam veltītajā Atanaza Račiņska “Jaunākajā vācu mākslas vēsturē” (1836–1841): gan pirmā, franču valodā Parīzē iespiestā izdevuma attēlu albumā¹⁰⁴, gan vienlaicīgi iznākušajā darba tulkojumā vācu valodā.¹⁰⁵

6

Mūks un jaunieši. Krāsu litogrāfija pēc Gustava Zīsa zīmējuma.

No: *Pharus am Meere des Lebens. Anthologie für Geist und Herz (...)* herausgegeben von Carl Coutelle. II. 4. Aufl. Iserlohn : Verlag von J. Bädeker, 1870. LUAB R

Jāpiebilst, ka Kellera gravētā Šadova portreta novilkumi tika izgatavoti arī atsevišķi lielā skaitā, un tos ar panākumiem izplatīja. Minētais portrets padarīja gravieri Kellera slavenu.¹⁰⁶

52 Prototips Hārenas zīmējumam, kas attēlo katoļu priesteri pie altāra (52. att.), ir hromolitogrāfija “Mises lūgšana” (*Messgebet*) pēc Hermīnes Štilkes akvareļa, kas atrodama 1842. gadā Diseldorfā grezni izdotā katoļu lūgšanu grāmatā *Gebete im Geiste der katholischen Kirche*.¹⁰⁷ Viens no Hārenas akvareļiem attēlo erceņģeļi 50 Mihaēlu, kas uzvarējis pūķi (proti, Sātanu) (50. att.). Erceņģelis Mihaēls, kas kristīgajā tradīcijā tika uzskatīts par karavīru aizbildni, 19. gadsimtā Vācijā bija kļuvis par nacionālo simbolu, Vācijas patronu.¹⁰⁸ Mihaēla atveidojumam mākslā ir gadsimtiem ilgas ikonogrāfiskas tradīcijas. Savukārt romantisma laika vācu literārajā tradīcijā veidojās paralēles starp erceņģeļa Mihaēla un leģendārā “Nibelungu dziesmas” varoņa Zīgfrīda tēliem. Hārenas akvareli attēlotais spārnotais erceņģelis rada asociācijas ar vēlo viduslaiku mākslu, piemēram, ar Meistara Tilmāna (darbojies Ķelnē 1475–1515) radīto skulptūru Ķelnes Sv. Andreja bazilikā (*Basilika St. Andreas*). Jājautā tikai, vai Hārena to zīmējusi pēc tam, kad *ad vivum* skatījusi skulptūru, vai brīvi izmantojusi kādu gravīru ar Mihaēla atveidojumu, piemēram, Račiņska grāmatā ievietoto Hansa Memlinga Gdaņskas (Dancigas) altārglezas “Pastarā tiesa” (1466–1473, tagad – *Muzeum Narodowe w Gdańsku*) attēlu, kurā redzams spārnotais eņģelis Mihaēls, kas sver dvēseles Pastarās tiesas laikā¹⁰⁹.

47 Divu “Kurzemes albuma” attēlu izcelsme saistāma ar literāri māksliniecisko jaunatnes kalendāru repertuāru. Ar 1847. gadu datēts zīmējums par bērnu ziemas priekiem janvārī: vairāki bērni slido un vizinās ragaviņās gulbja veidolā (47. att.). Minētais attēls kā kokgriezuma vinjete janvāra lapai atrodams vācu dzejnieka un tautas pasaku krājēja Ludviga Behšteina sakopotajā “Vācu jaunatnes kalendārā” (*Deutscher Jugendkalender*) 1847. gadam.¹¹⁰ Kokgriezums tapis pēc dāņu izcelsmes grafiķa un grāmatu ilustratora, vēlākā Dānijas Karaliskās Mākslas akadēmijas profesora (1877), vēlā romantisma laika bērnu grāmatu ilustratora Lorenca Frēliha zīmējuma, kurš ilustrējis arī Hansa Kristiāna Andersena un Žila Verna darbus.

Kopenhāgenā dzimušais Frēlihs kopš jaunības daudz zīmēja dzīvniekus un bērnus un tā guva lielu atzinību. Vācijā uzsāktās mākslas studijas turpināja Mīnhenē, kur viņu iespaidoja romantisma glezniecība, īpaši Adriana Ludviga Rihtera darbi. Studijas tika papildinātas Drēzdenē, kur Frēlihs kļuvis par Eduarda Bendemana audzēkni.¹¹¹ Pēc 1851. gada Frēlihs apmeties Parīzē un dzīvojis tur aptuveni 22 gadus. Parīzē viņš sagatavojis aptuveni tūkstošus sīcu kokgriezumiem, kuros attēlotas ainiņas no bērnu dzīves. Kokgriezumi pēc viņa darbiem iespiesti Francijā, Dānijā, Anglijā. Ar 1847. gadu datētā janvāra lapas vinjete acīmredzot tapusi Itālijā, kur

Frēlihs uzturējies laikā no 1846. līdz 1851. gadam. Var pieļaut, ka “Kurzemes albumā” atrodamais zīmējums ir Frēliha agrīnā perioda oriģināldarbs, kas savulaik nonācis Sofijas fon Hārenas īpašumā, pateicoties radniecībai ar Šadovu.

“Vācu jaunatnes kalendārs” Sofijā fon Hārenā bija raisījis vēlmi pārzīmēt vēl vienu attēlu (61. att.). Rūpīgi izstrādātajā Hārenas akvareļi pēc kāda nenoskaidrota Drēzdenes mākslinieka darba arī šoreiz atainoti bērnu ziemas prieki janvārī. Attēla prototips atrodams kalendāra 1850. gadagājumā¹¹², anonīma autora kokgriezumu signējis gravieris (*Schmidt sc.*)

Divu Hārenas akvareļu pirmavots ir Alvīnes Šrēteres vīra, ornamentikas profesora Ādolda Šrētera darbi, kas reproducēti Diseldorfā iznākušajā mākslas un literatūras gadagrāmatā jaunatnei *Düsseldorfer Jugend-Album* 1856. gadagājumā. Viens akvareļis attēlo divas meitenes – plāvējas labības laukā atpūtas brīdī (69. att.) Šajā gadījumā Hārena pārzīmējusi krāsu litogrāfiju “Vasara” (*Sommer*) pēc Ādolda Šrētera akvareļa.¹¹³ Otrā Hārenas akvareļi redzamas divas meitenes, kas lasa plāvas puķes (68. att.); te paraugs bijis turpat reproducētais Ādolda Šrētera darbs “Pavasaris” (*Frühling*).¹¹⁴ Iekams citiem Hārenas zīmējumiem prototipi vēl nav atrasti, jāatzīst, ka viņa artistiski brīvi stilizējusi Štilkes, Šrētera un Šrēteres darbus. Analogi paralēlu un ietekmju meklējumi būtu vēl turpināmi.

Ielūkojoties Hārenas burvīgajos akvareļos un salīdzinot tos ar pirmavotiem, jāsecina, ka jelgavniecei nav piemītusi vēlme skrupulozi kopēt krāsu litogrāfijas. Viņa izmantojusi arī daudz dzidrākas un košākas krāsas (atgādne par nācariešu iemiņotā Rafaēla koloristiku?), tāpat variējusi, pārveidojusi vai nomainījusi florālās vinjetes. Hārenas izsmalcinātā un emocionālā personība atklājas viņas zīmējumos. Iespējams, ka “Kurzemes albumā” saglabātie Hārenas akvareļi ir vienīgā taustāmā vēstures liecība par viņas dzīvesgājumu un gara pasauli. Hārena atrodas pusceļā, uz robežas, viņa vairs nav gluži labākās sabiedrības dāma – mākslas diletantē, bet vēl arī nav sievietē – profesionāla māksliniece. Delikāta, dzīvespriecīga, viegli sentimentāla sievietē, estēte, kurai nav pieticis ar Viktorijas laikmeta mājas dzīves ikdienu vien.

Sofijas fon Hārenas un citu “Kurzemes albuma” dāmu loka laikabiedres un eventuāli gara radnieces atrodamas daudzviet, arī Anglijā. Tās ir māsas Brontē – Šarlote un Anna, kuru pašrefleksija bija viņu radītās literārās varones – Džeina Eira (*Jane Eyre*) un Helēna Hantinga (*Helen Hunting*). Tās bija ētiski skaidras un drosmīgas sievietes, kurām literāra un mākslinieciska jaunrade bija viena no visbūtiskākajām pašizpaušmes formām. Izglītotās, apdāvinātās un uzņēmīgās sievietes vēlējas un spēja ko vairāk, nekā “tikai cept pudiņus, adīt zeķes, spēlēt klavieres un izšūt somiņas”¹¹⁵, bez ierunām pakļaujoties maskulīnās sabiedrības tradīciju



žņaugiem. Šarlotes Brontē romāna varone – mājskolotāja Džeina Eira spēja akvareli atveidot savas iztēles radītās un romantisma literatūras inspirētās dramatiskās noskaņu ainās. Džeina to darot jutās laimīga un pārdzīvoja vislielāko prieku savā dzīvē.¹¹⁶ Annas Brontē epistolārā romāna “Vaildfelholas iemītniece” (*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848) centrālais tēls ir apdāvinātā un smalkjūtīgā Helēna Hantinga, lauku muižnieka sieva, kas bija uzdrīkstējusies pamest vīru – dzērāju, baudkāru un laisku bonvivānu. Divdesmitsešgadīgā Helēna spēja būt neatkarīga¹¹⁷, viņa dzīvoja ar pieņemtu vārdu misis Greiema un uzturēja sevi un dēlu pati. Viņa nodarbojās ar gleznošanu: Helēna bija iekārtojusi savu darbnīcu, gleznoja lielākoties ainavas un portretus¹¹⁸ un veiksmīgi pārdeva savus darbus Londonā. Helēnai Hantingai māksla bija finansiālas neatkarības garants, amats, ne tikai izklaidējošs laika kavēklis. Jau astoņpadsmit gadu vecumā (ap 1821. gadu) Helēnai Hantingai “visas agrākās nodarbes liekas garlaicīgas un pliekanas”¹¹⁹, tad un arī vēlāk viņa skaidri apzinājās,

Amatiergleznotāja. Viljama Henrija Mouta vara gravīra pēc Ričarda Buknera zīmējuma. 1853 No: *The Keepsake 1854. With beautifully finished engravings from drawings by the first artists, engraved under the superintendence of Mr. Frederick A. Heath.* Edited by Miss Power. London: David Bogue, 1854. P. 228. LUAB R

ka "vislabāk ir nodarboties ar zīmēšanu, jo varu zīmēt un tajā pašā laikā domāt"¹²⁰. Vienlaikus gleznošana bija sievietes personīgās brīvības apliecinājums un dziļi apslēpto jūtu izpausme. Annas Brontē romāns skarbi tēloja neveiksmīgas laulības postu un sievietes beztiesību ģimenē, atrodoties pilnīgā vīra kontrolē. Glābiņš tad bija māksla. Romāns "Vaieldfelholas iemītniece" uzskatāms par agrīnu feminisma ideju manifestu, tas zibenīga kļuva populārs un vienlaikus izraisīja skandālu konvencionālajā Viktorijas laika sabiedrības daļā.

Tomēr jādomā, ka vēlā bīdermeiera laiku kurzemniecēm tik skarbi likteņa pārbaudījumi bija aiztaupīti. Groškes dzimtas dāmu dzīves ritēja rimti, saskanīgi un pārticīgi, un mākslas studijas bija patikama, veldzējoša vaļas brīža nodarbe, jaunības dienu aizraušāns. Drīzāk Sofijas fon Hārenas (tāpat viņas radnieču) līdziniece bija Gustava Karla Ludviga Rihtera gleznā "Studija" (*Studium*, 1860) atainotā jaunā dāma. Komentējot šo darbu, ievērojama vācu mākslas kritiķis un publicists Frīdrihs Egerss¹²¹ raksturojis pilsonisko aprindu sievietes – mākslas diletantes tipāžu kopumā. Viņa vērojumā skan laikmeta balss: "Visu pamatīgi apsverot, mēs šo dāmu uzskatām par diletanti. Tādējādi nekas nav pateikts par viņas mākslas darbu, par kuru mums arī nav iespējams spriest, jo viņas glezna ir pagriezta sānis. Mēs tikai pieņemam, ka viņa nav vai nebūs profesionāla māksliniece. Kādudien, kad tā pārlietu būs pietuvojusies trīsdesmitgadei, viņa pakļausies stingra un apgarota vīra bildinājumam, kaut arī mūsu dzimumam viņa jau tika *iedevusi vairākus kurvīšus*. Pirmajos gados viņa saimniecībai vēl dāvās vairākas gleznas, tad nodosies bērnu audzināšanai un vēlāk, kad tie paaugsies, izveidos ļoti patikamu namu, kurā atgriezīsies un ar atjaunotu mīlestību tiks uzņemtas daiļās mākslas, kas gan nekad nebija atstātas gluži novārtā. Kā mēs to zinām? Tas saskatāms viņas gudrajā, sirsnīgajā sejā".¹²² Interesanti, ka Egerss ironiski pieminējis muzejos un galerijās sastaptu visai savdabīgu tā laika mākslas cienītāju – vīriešu drēbēs pārgērību jaunū dāmu, kas kopē vecmeistaru darbus: "Drēzdenes galerijā mēs esam redzējuši gleznojošas dāmas, kuras, vēloties neizcelties, gleznoja tikai vīriešu apģērbā. Tas gan ir drošākais veids, kā pievērst sev visu uzmanību".¹²³ Egersa izteikuma viegli ironiskais tonis liecina, ka 19. gadsimta vidus sabiedrībai pagrūti akceptēt emancipētu sievieti, kas nodarbojas ar mākslu publiskajā telpā. Tā piederas tikai privātajai jomai.

"Kurzemes albuma" kontekstā zīmīgi, ka Egersa vērojumi iekļauti Vroclavā (Breslavā, agrāk *Breslau*) izdotajā elitārajā mākslas un literatūras gadagrāmtā jeb albumā "Argo". Tāpēc var pieņemt, ka no Jelgavas uz Vroclavu aizprecētā Ženija fon Zidova varēja atpazīt sevi, savas māsas un radnieces mākslas diletantes tēlā...

"Kurzemes albums" joprojām liek uzdot jautājumus; tas neatklāj savus noslēpumus līdz galam.

“Kurzemes albums” ir apliecinājums ideju un tēlu kultūrpārnesei, komunicācijai ar attēla starpniecību. “Kurzemes albums” atrodas sava laika Kurzemes un Eiropas mākslas starojuma krustpunktā. Varētu arī teikt, ka tas ir “Jelgavas – Diseldorfas albums”. Groškes dzimtas stāsts pieder Jelgavas vēstures spilgtākajām lappusēm. Savukārt Šadova klābūtne ir padarījusi “Kurzemes albumu” īpašu tāpat kā Kurzemes dāmu klābūtne padarīja īpašu Šadova dzīvi Diseldorfā. Kā Groškes – Kleinu dzimtas vēstures liecība albums dabiski iekļaujas tēvzemes kultūrvēstures annālēs. Vienlaikus ģeoloģiskā saikne to vieno ar sava laika augstākās raudzes Eiropas mākslas aprindu spožākajiem pārstāvjiem.

ATSAUCES

¹ Statistikas ziņas par piemiņas albumiem apkopo Erlangenes Universitātē uzturētā interneta datu bāze *Repertorium Album Amicorum* jeb RAA. Te fiksētas ziņas par 400 Eiropas, ASV un Austrālijas bibliotēkās, arhīvos un privātkolekcijās atrodamajiem 12 000 albumiem, sk. Schnabel, W. W. *Repertorium album amicorum* [tiešsaistes datubāze]. [Erlangen, 1998–2016] [skatīts 2016. gada 30. martā]. Pieejams: <http://www.raa.phil.uni-erlangen.de>.

² Jablonski, J. Th. *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften* (...). Königsberg, Leipzig, 1748. S. 1122.

³ *Meyers Großes Konversations-Lexicon*. 6. Aufl. Bd. 18, Leipzig, Wien, 1909. S. 842.

⁴ Sk. *Stammbuch eines Wittenberger Studenten 1542*. Nach dem Original in der Fürstlich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode. Hrsg. von Wilhelm Herse. Berlin, 1927.

⁵ Kurras, Lotte. *Zu guten Andenken. Kulturhistorische Miniaturen aus Stammbüchern des Germanischen Nationalmuseums: 1570–1770*. München, 1987. S. 9.

⁶ Turpat.

⁷ Brednich, R. W., Deumling, Kl. *Denkmale der Freundschaft: die Göttinger Stammbuchkupfer-Quellen der Kulturgeschichte*. Friedland, 1997. S. XI.

⁸ Brivs barons, sākotnēji arī brivs vīrs (latīņu val.).

⁹ Saksijas dižciltīgais (latīņu val.).

¹⁰ Ridzinieks no Livonijas (latīņu val.).

¹¹ Kurzemnieks (latīņu val.).

¹² Provizors, dzejnieks, rektors (latīņu val.).

¹³ Lietas, kas jāatceras (no *memorabilia* latīņu val.).

¹⁴ folio (novec.) – poligrāfijā grāmatas lappuses formāts, kas iegūts, standarta loksni pārlicot tikai uz pusēm.

¹⁵ *Aeltere Universitäts-Matrikeln II. Universität Greifswald. Erster Band (1456–1645)*. Hrsg. v. E. Friedländer. Bd. 1, Leipzig, 1893–1894, S. VII. Greifswaldes Universitātes senākās matrikulas oriģinālmanuskripts digitalizēts un pieejams tiešsaistē; lp. 32 verso redzams rektora Nikolai ģerbonis, sk. <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-261851>, p. 37 verso – Langenbeka ģerbonis, sk. <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-261954>, lp. 151recto – Ūzedoma ģerbonis, sk. <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-264226>

¹⁶ Akadēmiskais ceļojums (latīņu val.)

¹⁷ Citēts pēc Brednich, S. XI.

¹⁸ Brednich, S. XII–XIII.

¹⁹ Brednich, S. XII.

²⁰ Citēts pēc Brednich, S. XXII. Getingenes graviera E. L. Ripenhauzena vēstule dēliem 1818. gadā.

²¹ *Rigasche culturhistorische Ausstellung veranstaltet von der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Katalog.* Rīga, 1883, S. 47–49; *Kurländische culturhistorische Ausstellung zu Mitau.* Katalog. Mitau, 1886, S. 25, 40–41; *Heraldische Ausstellung zu Mitau.* Katalog. Mitau, 1903, S. 8–9, 12–16.

²² *Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst a. d. J. 1873,* Mitau, 1874, S. 12.

²³ Sakena albums tagad atrodas Mārburgā, sk. Lancmanis, I. Kurzemes hercogs Vilhems, viņa ģerbonis un Kurzemes lauva mums blakus: izstāde "Heraldika Latvijā no 13. līdz 21. gadsimtam". *Māksla Plus*, Nr. 4, 2003, 14.–16. lpp.

²⁴ Döring, J. *Offenberg's Album. Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus dem Jahre 1872.* Mitau, 1872, S. 34–36; *Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus dem Jahre 1887.* Mitau, 1888, S. 14–23.

²⁵ Sk.: *Various designs collected by Se. Baron d'Offenberg de la Courlande, in the course of his travels.* Ed. by George Frederick Herbs. [Faximilausg.] Nachw. v. Otto Clemen. Leipzig : Insel-Verlag, 1919. [77] Bl. III., [22] S.

²⁶ Neumann, W. *Albumblätter* [Über Stmb. v. Heinrich v. Offenbergs, Apotheker Jakob Johann Voss (1736–1794) aus den J. 1786–1787]. Rigaer Tageblatt.: Kunst-Beilage, Nr. 14, 25. Jul. 1907, S. 53–56, Abb.; Nr. 15, 10. Aug. 1907, S. 57–60, Abb.; Nr. 16, 25. Aug. 1907, S. 61–62.

²⁷ LNMM (zīm. inv. Nr. 2955 un 2956). Fosa albumi 1821. g. atradušies Doma muzejā, 19. gadsimta 60. gados Rīgas Pilsētas Bibliotēkā; bet 1907. gadā jau mākslas muzejā, sk. – er [Bröcker, Erdmann Gustav v.] Sehenswürdigkeiten in Riga aus der neueren Zeiten, Das vaterstädtische Museum [Über Stmb. v. Jakob Johann Voss (1736–1794) aus den J. 1786–1787]. *Rigaische Stadt-Blätter*, Nr. 27, 5. Jul. 1821, S. 214–215; sk. arī Bēms, Romis. *Apceres par Latvijas mākslu simt gados*: 18. gs. beigas – 19. gs. beigas. Rīga : Zinātne, 1984. 142, 146. lpp.

²⁸ [Körber, K. E. A.]. r-r. Ueber Stammbücher (Eingesandt) [Stmb. v. L. B. (Liberius v. Bergmann) a. d. J. 1774–1795]. *Das Inland*, Nr. 16, 18/30 Apr. 1860, Sp. 307–315. Kāds Liborijam Bergmanim piederējis albums kopš 1914. gada atrodas privātkolekcijā Vācijā, sk. tiešsaistes datubāzi *Repertorium Album Amicorum* jeb RAA.

²⁹ Krogzeme-Mosgorda, B. *Atmiņu albumu tradīcija latviešu skolēnu kultūrā.* Rīga : LU LFMI, 2013. 239. lpp.

³⁰ *Album amicorum*: piemiņas albumu kolekcija (16.–19. gs.) Latvijas Universitātes Akadēmiskajā bibliotēkā: rokrakstu katalogs = Die Stammbücher der Akademischen Bibliothek der Universität Lettlands (16–19. Jh.): Handschriftenkatalog / sast. A. Taimiņa. Rīga: LU Akadēmiskais apg., 2013. lxxxix, 365 lpp.: il., faks.

³¹ sk. *Album amicorum*, 2013: albums 5 (Margarēta Agnese Nestora, dzim. fon Galandere), albums 9 (Anna Katarina Freja, dzim. Zēveke), albums 16 (Helēna Šarlote Juliāna fon Veirauha, dzim. fon Rozena), albums 20 (Matilde Engelharta), albums 24 (Amālija Vita).

³² Eckardt, Julius. *Erzählungen meines Großvaters.* Leipzig, 1883, S. 165.

³³ Пушкин, А. С. *Евгений Онегин. Глава IV, строфа XXVIII. 1–4: Конечно, вы не раз видали / Уездной барышни альбом, / Что все подружки измарали / С конца, с начала и кругом.*

³⁴ Behling, Christoph. *Wir hatten im Grünen gemietet.* Aus dem Leben eines Rigenser zwischen 1791 und 1848. Herg. von Gottfried Etzold. Köln : Verlag Wissenschaft und Politik, 2001, 120 S.; Abb., seit S. 34.

³⁵ Turpat, S. 48. Bēlings pēc savas māšas nāves par piemiņu bija saņēmis viņas portretu, ko rūpīgi glabāja ilgus gadus.

³⁶ Kolins, Viljams Vilkis. Sieviete baltā: romāns. No angļu val. tulk. V. Kumuška un A. Plēsums. Rīga: Zinātne, 1974. 679 lpp., šeit 164. lpp.

³⁷ Kolins, V. V. *Sieviete baltā*, 59. lpp.

³⁸ Turpat.

³⁹ Dēriņš, Jūliuss. *Ko es nekad negribētu aizmirst jeb atmiņas no manas dzīves*. No vācu val. tulk. Valda Kvaskova. Rīga: Latvijas Nacionālais arhīvs, 2016, 879 lpp.: il., šeit 105.–106. lpp.; *Döring, Julius. Was ich nicht gern vergessen möchte oder Erinnerungen aus meinem Leben*. Rīga: Lettisches Nationalarchiv, 2016, S. 126.

⁴⁰ Turpat.

⁴¹ *Aus vergangenen Tagen: Der Altivländische Erinnerungen Neue Folge, gesammelt von Friedrich Bienemann*. Reval: Kluge, 1913, S. 196.

⁴² Kolins, V. V. *Sieviete baltā*, 36. lpp.

⁴³ Der Hauslehrer N. N. in Kurland. Eine Novelle aus Kurland. In: *Das Inland* Nr. 41 (1860, Montag, den 10./22. October), Sp. 739–754, šeit S. 747.

⁴⁴ Kohl, Johann Georg. *Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, oder Natur- und Völkerleben in Kur-, Liv- und Esthland*. Th. I, Dresden und Leipzig: In der Arnoldischen Buchhandlung, 1841, 452 S., šeit S. 101. ⁴⁵ Vietas un laika norāde pievienota vēl trim dažādu autoru zīmējumiem, tie tapuši Drēzdenē (1842, 40. att), Oberlēsniņā, Saksijā pie Rādebeilas (*Oberlössnitz, bei Radebeul*, 1848, 48. att) Vroclavā (*Breslau*, 1852, 79. att). Jāpieņem, ka vairāki zīmējumi tapuši Diseldorfā (piem., 38. att).

⁴⁶ Allgemeines Kurländisches Amts- und Intelligenz-Blatt. Nummer 56, *Sonnabend*, den 14. July 1828, S. 8.

⁴⁷ J. G. Groškes otrā sieva. Pēc Karolinas Groškes dzim. Andrē nāves ārsts apprecēja viņas māsu Johannu Vilhelmīni Andrē, sk. Döring, Julius. *Was ich nicht gern vergessen möchte oder Erinnerungen meinem Leben*. Rīga: Lettisches Nationalarchiv, 2016, S. 123.

⁴⁸ Tie saglabājušies Bodleana bibliotēkā (*Bodleian Libraries*), sk. digitalizēto kolekciju: *Queen Victoria's Journals*; <http://qvj.chadwyck.com/marketing.do>

⁴⁹ Сидорова, А. Рисунки из альбомов императрицы Александры Федоровны. *Наше Наследие*, 2008, № 87; <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8708.php>. Albumi atrodas Krievijas Federācijas valsts arhīvā (Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ)), f. 28).

⁵⁰ Рисунки великой княжны Марии Николаевны: <http://yablro.ru/blogs/risunki-velikoy-knyajni-marii-nikolaevni/766835>

⁵¹ Šadova biogrāfijās minēts arī cits datējums, proti, 1823. gads, piem., sk. Raczynski, Atanaz. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd. I. Düsseldorf und Das Rheinland. Mit einem Ausflug nach Paris. Aus dem französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen. Berlin: Auf Kosten Des Verfassers, 1836. 414 S.: Ill. šeit S. 140; Raczynski, Athanase. *Histoire de l'art moderne en Allemagne*. Tome 1, par le Cte Athanase Raczynski. Paris: J. Renouard et Cie, 313, XII p.; ill., šeit p. 123.

⁵² Par Groškes ceļojuma ilgumu var spriest pēc laikrakstu ziņām. Uz Vāciju Groške devies caur Rīgu un 1818. gada 7. oktobrī apmeties Lamprehta viesnīcā, sk. *Rigasche Zeitung*, Nr. 81, *Mittwoch*, den 9. Oktober, 1818: Angekommene Fremde. Den 7. Oktober. Professor Groschke, von Mitau, logirt bei Herr Lamprecht.

⁵³ Cauri Rigai Groške 1820. gada jūnijā beigās atgriezies Jelgavā, sk. *Rigasche Zeitung*, Nr. 51 (Sonnabend, den 26. Juni, 1820), S. 4: Angekommene Fremde. Den 23. Juni. Prof. Hofrath Groschke, aus Mitau, log. im Lamprechtschen Hause.

⁵⁴ Vēstules noraksts LU Akadēmiskajā bibliotēkā, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā, Ms. 1140, 166. vien., nr. 20, S. 1. Dorotejas vēstule publicēta tulkojumā latv. val.: Kvaskova, Valda. Sarunas vēstulēs. Kurzemes hercogiene Doroteja 1761–1821. *Latvijas Arhīvi*, 2010, nr. 2, 57.–117. lpp., šeit 106. lpp.

⁵⁵ Binzer, Emilie von. *Drei Sommer in Löbichau, 1819–21*. Stuttgart: W. Spemann, 1877, S. 8; Brühl, Clemens. *Die Sagan: das Leben der Herzogin Wilhelmine von Sagan, Prinzessin von Kurland*. Berlin : Esser: Steuben-Verlag, 1941. S. 237.

⁵⁶ Par Berlines saloniem sk. Wilhelmy, Petra. *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1989. 1030 S.

⁵⁷ Marks Hercs, ievērojams ebreju izcelsmes ārsts Berlinē, galma padomnieks (1785), filozofijas profesors (1786).

⁵⁸ Henriete Jūlija Herca, dzim. de Lemosā, ebreju ārsta meita, literāte, arī skolotāja. Izveidojusi vienu no visietekmīgākajiem Berlines saloniem (1780–1803). Herca 1806. gadā bija Kurzemes hercogienes Dorotejas meitas angļu valodas skolotāja, sk. Wilhelmy, Petra. *Der Berliner Salon*, S. 66, 82, 639; Parthey, Gustav. *Jugenderinnerungen*, S. 97. Par H. Hercu sk. Quāk, Udo. *Henriette Herz: "Glücklich schöne Stunden hatte ich". Eine Biographie*. Berlin : epubli, 2014. 432 S.

⁵⁹ Wilhelmy, Petra. *Der Berliner Salon*, S. 944. Jāpiebilst, ka Šadovs-dēls 19. gadsimta trīsdesmitajos gados parasti apmeklēja Hedvigas fon Olfersas "ceturtdienas". Olfersas salons kļuva par Berlines mākslinieku tikšanās vietu; par Olfersas salonu sk. Wilhelmy, Petra. *Der Berliner Salon*, S. 749–771; Fr. V. un J. G. Šadovi pieminēti S. 762.

⁶⁰ Eliza fon der Reke 1796. gadā atstāja Kurzemi un devās uz Karlsbādi, Drēzdeni, visbeidzot uz Lēbihavas pili pie savas pusbēdas Dorotejas; 1819. gadā Reke dzīvoja Lēbihavā, bet vēlāk apmetās Drēzdenē, viesnīcā *Hotel Bellevue*, nodarbojās ar rakstniecību un pieņēma viesos ciemiņus no Kurzemes. Reke minēta Hercas salona pastāvīgo apmeklētāju vidū, sk. Wilhelmy, Petra. *Der Berliner Salon*, S. 940.

⁶¹ Piem., sešas J. G. Groškes vēstules (1794–1822) E. fon der Rekei atrodas Minhenē, Bavārijas Zemes bibliotēkā, Rekes fondā (*Bayerische Staatsbibliothek, München; Nachlaß Elisa von der Recke; Signatur: Ana 430. II*).

⁶² sk. Parthey, Gustav. *Jugenderinnerungen. Handschrift für Freunde*. Bd. 1. Berlin: Schade, [1871], 451 S., šeit S. 95–107; tāpat Wilhelmy, Petra. *Der Berliner Salon*, S. 79–83.

⁶³ Parthey, Gustav. *Jugenderinnerungen. Handschrift für Freunde*. Bd. 2. Berlin: Schade [1871], 516 S., šeit S. 144–145. Parthey atmiņas pieejamas digitālajā datu bāzē *Deutsches Textarchiv DTA*: http://www.deutschestextarchiv.de/search/ddc/search?q=schadow&book=parthey_jugenderinnerungen02_1871

⁶⁴ Nikolai dzimtai nams Brūderielā 13 (Brūderstraße 13, Berlin-Mitte) piederēja kopš 1787. gada. Kopš 1990. gada te iekārtots muzejs (Nicolaihaus, *Stiftung Stadtmuseum Berlin*).

⁶⁵ F. V. Šadova māte bija 1779. gadā katolicismā konvertējusies ebrejiete Matela Devidelsa (*Matel Devidels*, pēc konvertēšanās – Anna Augustine Veisenava), Prāgas dārglietu tirgotāja Devidelsa meita.

⁶⁶ *Der schriftliche Nachlass Johann Gottfried Schadow. Bestandverzeichnis*. Hrsg. von Reimar F. Lacher; mit einem Beitrag von Claudia Czar. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 2006. 111 S.; ill., šeit S. 84 (J. G. Šadova vēstules koncepts, 1820. 27. 6; Signatūra: NL, SW 215 Bend XV). PDF publikācija, skatīts tiešsaistē: http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Zentralarchiv/Findbuch_Nachlass_Johann_Gottfried_Schadow.pdf

⁶⁷ *Der schriftliche Nachlass Johann Gottfried Schadow*, 111 S.; Ill., šeit S. 61 (Signatūra: NL SW 179, E0020, 4716). Šadova-tēva arhīvā Berlinē (*Staatliche Museen Berlin*) saglabājušās piecas viņa vedeklas vēstules (1820–1849).

⁶⁸ Lielāku skaidrību varētu gūt no Šadova atmiņām, kas publicētas ilgi pēc viņa nāves Ķelnes laikrakstā: Schadow, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen*. In: *Kölnische Zeitung*, 1891, Nr. 701, 704, 711, 717, 720, 723, 726, 730, 733, 736, 742, 752, 755. Pašlaik šis avots nav bijis pieejams.

⁶⁹ Gottfried Schadow: *Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke*. Hrsg. Von Julius Friedlaender. 2. vermehrte Ausg. Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert (P. Neff), 1890. 122 S., šeit S. 92. PDF kopija, skatīts tiešsaistē: https://ia902600.us.archive.org/18/items/bub_gb_e44eAAAAYAAJ/bub_gb_e44eAAAAYAAJ.pdf

⁷⁰ Domāts K. G. Langhansa projektētais karaliskais teātra nams Potsdamā, vēlāk pilsētas teātris (*Das Königliche Schauspielhaus, später Stadttheater, 1793–1796, C. G. Langhans*). Ēka nav saglabājusies.

⁷¹ Gottfried Schadow: *Aufsätze und Briefe*, S. 93.

⁷² Gottfried Schadow: *Aufsätze und Briefe*, S. 93.

⁷³ Schadow, Friedrich Wilhelm. *Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben*. Novelle von Dr. Wilhelm von Schadow. Berlin : Verlag von Wilhelm Herz. 1854. 244 S.; ill.

⁷⁴ Schadow, Friedrich Wilhelm. *Der moderne Vasari*, S. 135.

⁷⁵ Par viņu sk. Donop, Lionel von. *Raczynski, Athanasius Graf. In: Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Band 27. Leipzig : Duncker & Humblot, 1888, S. 106–107. Digitāla publikācija, Wikisource, URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Raczynski,_Athanasius_Graf&oldid=2504660 (Version vom 3. Mai 2016).

⁷⁶ Raczynski, Atanaz. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1. Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Ausflug nach Paris. Aus dem französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen. Berlin : Auf Kosten Des Verfassers, 1836. 414 S.; ill. šeit S. 140.

⁷⁷ Poznaņas Mākslas muzeja kolekcijā ir Račiņska manuskripts *Libri veritatis*, kura saturā – viņa un Fr. V. Šadova sarakste (1832–1847, kopā 110 lpp.). *Libri veritatis, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu pod sygnaturą MNPA-1414 od 1 do 47d*. Manuskripts digitalizēts; skatīts tiešsaistē: http://www.mnp.art.pl/fileadmin/pliki/MNP/Dzialy/Archiwum/Libri_veritatis/MNPA-1414-35.pdf

⁷⁸ Hinc, Alina. Raczyńscy, jakich nie znacie. In: *Poznaj Raczyńskich*. Wydawnictwo pokonferencyjne, z. 4. Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2010. S. 43.–80., il. Par dzimtas Kurzemes līniju, Vincentu Račiņski un viņa pēctečiem sk. S. 45–50. Publikācija PDF formā, pieejama tiešsaistē: <http://www.poznan.pl/mim/trakt/publikacje-pokonferencyjne,p,11764,11765,11929.html>

⁷⁹ Dērings, 2016, 107. lpp.; *Döring*, 2016, S. 128.

⁸⁰ Gottfried Schadow: *Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke*. Hrsg. Von Julius Friedlaender. 2. vermehrte Ausg. Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert (P. Neff), 1890. S. 122., PDF kopija skatīts tiešsaistē: https://ia902600.us.archive.org/18/items/bub_gb_e44eAAAAYAAJ/bub_gb_e44eAAAAYAAJ.pdf

⁸¹ Bruģis, Dainis. 19. gadsimta skulpturālais portrets Latvijā. No: *Portrets Latvijā. 19. gadsimts. Das Porträt in Lettland. 19. Jahrhundert*. Katalogs. Sast. Dainis Bruģis, Inta Pujāte. Rīga : Neputns, 2014. 224., 230., 248., 250. lpp.; Schlippenbach, Ulrich von. *Malerische Wanderungen durch Kurland*. Rīga, Leipzig: bei C. J. G. Hartmann, 1809, S. 403–404, 428. Krūšutēls vēlāk nodots Kurzemes Provinces muzejam, tā fotoattēls skatāms Mārburgas Herdera institūta attēlu arhīvā tiešsaistē; *Herder-Institut, Bildkatalog, Büste von Heinrich Christian von Offenberg, Inventarnummer 134340*; <https://www.herder-institut.de/bildkatalog/index/pic?tree%5BSammlungen%-5D=-26&id=0713f2165719f6f5094fd03f52454e2b>

⁸² *Various designs collected by Se. Baron d'Offenberg, Taf. 76, S.21, 23.*

⁸³ *Various designs collected by Se. Baron d'Offenberg, S. 21.*

⁸⁴ Par sievietēm māksliniecēm Krievijas impērijā 18.–19. gs. sk. Jeļenas Ļebedevas kulturoloģijas doktora darba autoreferātu. Skatīts tiešsaistē: *Лебедева, Елена Геннадиевна. Творчество женщин-художниц в культуре России: На материале светского искусства XVIII – по-следней трети XIX веков*. Автореферат. Москва, 2005. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat; <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-zhenshchin-khudozhnic-v-kulture-rossii-na-materiale-svetskogo-iskusstva-xviii-p#ixzz46gFWzhAx>

⁸⁵ *Rigische Anzeigen*, 1814, den 31. August, S. 4–5.

⁸⁶ *Rigische Anzeigen*, 1821, den 22. August, S. 6.

⁸⁷ *Pädagogischer Jahresbericht für Deutschland's Volksschullehrer*. Bearb. u. hrsg. von August Lüben. Bd. 16. Leipzig : Friedrich Brandstetter, 1864, S. 199–203.

⁸⁸ Schrödter, Adolph. *Das Zeichnen als ein ästhetisches Bildungsmittel, für die Erziehung des weiblichen Geschlechtes*. Frankfurt am Main, 1853, 16 S., šeit S. 6. Digitāla kopija, skatīts tiešsaistē: [urn:nbn.de:bvb:12-bsb10764195-7](http://nbn.de/bvb:12-bsb10764195-7)

⁸⁹ Raczyński, Atanaz. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd. 1, S. 191.

⁹⁰ Sk. Heinriha Heines Diseldorfas Universitātes un zemes bibliotēkas (ULB Düsseldorf) izveidoto digitālo bibliotēku un datubāzi *Düsseldorfer Malerschule*, kur skatāmi 232 Diseldorfas mākslinieku ilustrēti izdevumi (grāmatas un grafikas mapes, kopā 347 sējumi); skatīts tiešsaistē: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg?lang=de>

⁹¹ Dérings, 2016, 103. lpp.; Döring, 2016, S. 124.

⁹² Piemēram, radniecīgs izdevums ir: Wahlen, Auguste. *Moeurs, usages et costumes de tous les peuples du monde*. Europe. Bruxelles : a la librairie historique-artistique, 1844. 357 p.: 34 f. Tables.

⁹³ Tā vedina domāt "Kurzemes albumā" atrodamais zīmējums, ko parakstījis Šarlote Šadova Diseldorfā 1836. gada Ziemassvētkos (38. att.). Akvarelis ir piemīpās velte, kas varetu būt pasniegta kādai radniecei no Jelgavas, iespējams – Sofijai fon Hārenai, dzimušai Eksei.

⁹⁴ Račiņskis 1836. gadā atzinīgi pieminējis brāļu Kēru un Nisena uzņēmumu (*lithographisches Institut der Herren Gebrueder Kehr und Niesen*) Ķelne, sk. Raczyński, Atanaz. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1, S. 279. Diseldorfā hromolitogrāfijas jomā veiksmīgi strādāja firma *J. B. Sonderland*.

⁹⁵ Stilke ilustrējusi, piem., Grünmeyer, Franz. *Gebete im Geist der katholischen Kirche* (Düsseldorf, 1842, 83 krāsainas ilustrācijas, kopā Ar F. Šoirenu (*Franz Scheuren*)); *Das Jahr in Blüten und Blättern mit Gedichten von Emanuel Geibel und Gustav von Putlitz* (Berlin, 1864, 12 hromolitogrāfijas); *Die christlichen Feste mit poetischen Texten von Karl Gerok, Eduard Kauffer, Friedrich Rückert und Philipp Spitta* (Leipzig: Arnold'sche Buchhandlung 1866, 7 hromolitogrāfijas); *Hauslaub. Lieder und Bilder fürs Haus* (Leipzig: Arnold'sche Buchhandlung, 1867, 10 hromolitogrāfijas un zīmējumi).

⁹⁶ Piem., Šrētere ilustrējusi šādus izdevumus: *Um Lieb' und Kunst* (Düsseldorf 1867, sakāmvārdi, mape ar 12 hromolitogrāfijām); *Fremde und Heimat. Denksprüche in Wort und Bild* (Frankfurt am Main 1869, 11 hromolitogrāfiju mape); *Triumph der Blumen in Liedern*, (Düsseldorf, 1871, 27 hromolitogrāfijas); *In Freud und Leid, Frankfurt am Main 1871* (mape, sakāmvārdi ar iniciāļiem, 19 lapas krāsainā iespiedumā); *Frauenbrevier für Haus und Welt* (Leipzig, 1883); *Blumensprache* (Lahr 1883).

⁹⁷ *Gebet des Herrn* (Düsseldorf 1864; izdevums katoļiem – 8 hromolitogrāfijas, izdevums luterāņiem – 9 hromolitogrāfijas); *Der Herr ist mein Hirte*, Leipzig 1881, 6 hromolitogrāfijas).

⁹⁸ Jēzus bērniņ mazais, dari manu sirsniņu tīru (vācu val.).

⁹⁹ Sk. publikāciju tiešsaistē: Düsseldorf Malerschule; <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/themen/Das%20Rheinland%20im%20Jahrhundert/Seiten/DuesseldorferMalerschule.asp>

¹⁰⁰ Diseldorfā no 1844. gada ziedu zīmēšanu un kluso dabu mācīja Šadova audzēknis Johans Vilhelms Preijers.

¹⁰¹ *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmücke deutscher Kunst. Herausgegeben von Ludwig Bund*. Düsseldorf; Leipzig : Breidenbach: Grumbach, 1868.

¹⁰² Savoja (franču: *Savoie*) ir Francijas departaments, kā arī vēsturisks reģions. Izvietoies valsts dienvidaustrumos Itālijas pierobežā. Iekļauts Francijas sastāvā 1860. gadā. Interese par kalnaino, visai trūcīgo, bet neatkarīgo Savoju radās jau pāris gadu desmitus agrāk. Literatūrā un mākslā nostabilizējušies vairāki klīšejiski priekšstati par savojiešiem – tie ir pusmežonīgi, bet brīvību mīloši kalnieši vai trūcīgi bērni – "mazie savojieši" (*le Savoyard*), kas klejo pa Franciju kopā ar pērtiķīti vai murkšķi un ubago naudā saviem vecākiem. Arī tāda slavēna literāri mākslinieciska personāža kā "mazais skursteņslauķis" (*le ramoneur*) identitāte sākotnēji saistīta ar Savoju. Par Savoja reģionu kultūrvēsturiskajā aspektā un tam raksturīgajiem simboliskajiem tēliem sk. *Le ramoneur, la marmotte et la montagne. Entre clichés et réalité, naissance de la Savoie Française*, virtuāla izstāde tiešsaistē sk. www.lectura.fr/expositions/savoie/

¹⁰³ Sk. tiešsaistē, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Baptist_Sonderland_Auf_zur_Schlittenpartie.jpg

¹⁰⁴ Frīdrihs Vilhelms Šadovs. Jozefa fon Kellera vara gravūra pēc Jūliusa Hibnera zīmējuma. Sign.: JH Roma, d. 5. Febr. 1831. Düsseldorf, im May 18 JK sc 34. No: Raczyński, Athanasie. *Histoire de l'art moderne en Allemagne*. Album par le Cte Athanasie Raczyński. A Paris: J. Renouard et Cie (Paris), 1836–1842, pl. [1], ad p. 125. Sk. digitālu kopiju tiešsaistē <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6570662h/fl3.image>

¹⁰⁵ Raczyński, Athanasius. *Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland: mit einem Anhang: Ausflug nach Paris. Aus dem französischen übers. von Friedrich Heinrich von der Hagen*. Berlin: Auf Kosten des Verfassers, 1836. XIV, 414 S., [7] Bl.: Ill.. Šadova portretam bija jāatrodas pie teksta 145. lpp.; tomēr tas tika iekļauts vēlāk izdotajā attēlu albumā, sk. *Geschichte der neueren deutschen Kunst. [Kupfertafel-Band]. Atlas. [1836–1841]*. [38] Bl. Grav., šeit Bl. [1], skatīts tiešsaistē: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/content/pageview/2308289>

¹⁰⁶ Steger, Denise. *Die Düsseldorfer Malerschule im 19. Jahrhundert*. Skatīts tiešsaistē: <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/themen/Das%20Rheinland%20im%2019.%20Jahrhundert/Seiten/DuesseldorferMalerschule.aspx?print=true>

¹⁰⁷ Grünmeyer, Franz. *Gebete im Geiste der katholischen Kirche*. Düsseldorf: Elkan, Bäumer & Co., 1842. [1], Bl., 20 S., [71] Bl.: zahlr. Ill.: Zeichnungen in Gold-, Silber- und Farbdruck. II. Stilke, Hermine, Scheuren, Caspar. S.[44] Stilke H. Messgebet. Skatīts tiešsaistē: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/content/pageview/1109085>

¹⁰⁸ Galle, Maja. *Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. München: Herbert Utz Verlag, 2002. 234 S.

¹⁰⁹ Raczyński, Athanasius. *Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland*, S. 98.

¹¹⁰ Bechstein, Ludwig. *Deutscher Jugendkalender: mit Geschichten u. Liedern von Berthold Auerbach, Hermann Kurtz, R. Reinick, und Andern und mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Lorenz Frölich. Herausgegeben von Hugo Bürkner*. Leipzig: Georg Wiegand's Verlag, 1847. [38] S., šeit S.[2]. Skatīts tiešsaistē: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/zoom/2978054>

¹¹¹ Bendemans ir ne tikai viens no nozīmīgākajiem Diseldorfas mākslas skolas pārstāvjiem, bet arī Vilhelma Šadova tuvs draugs, par viņa sievu kļuva (1838) Vilhelma Šadova pusmāsa Lida.

¹¹² Bechstein, Ludwig. *Deutscher Jugendkalender 1850 mit Geschichten und Reime von R. Reinick, Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Dresdner Künstlern*. Herausgegeben von R. Reinick und H. Bürkner. Leipzig: Georg Wiegand's Verlag, 1850. 48 S., šeit S.[2]. Skatīts tiešsaistē <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/pageview/2978219>

¹¹³ Düsseldorf Jugend-Album 1. Jg. 1856. S. [27]. Schroedter, Adolph. Sommer. Skatīts tiešsaistē: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/pageview/1103625>

¹¹⁴ Düsseldorf Jugend-Album 1. Jg. 1856. S.[25]. Schroedter, Adolph. Frühling. S. 25. Skatīts tiešsaistē: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/pageview/1103623>

¹¹⁵ Brontē, Šarlote. *Džeina Eira*. No angļu val. tulk. Heļga Gintere. Rīga : Jumava, 2004. 128. lpp.

¹¹⁶ Turpat, 148. lpp., sk. Džeinas Eiras un Ročestera dialogu. Noproto, ka Džeinas Eiras akvareļi tapusi Džona Miltona poēmas "Zaudētā paradīze" (*Paradise Lost*, 1667) iespaidā.

¹¹⁷ Atbilstoši tālaika Anglijas likumdošanai precētai sievietei nav tiesību dzīvot neatkarīgi no vīra. Sievai nav tiesību uz savu ipašumu, bez vīra piekrišanas tā nedrīkst slēgt nekādus darījumus un parakstīt līgumus, tāpat viņa nedrīkst iesniegt arī laulības šķiršanas pieteikumu. Precētai sievietei nav tiesību vienai uzņemties aizbildniecību pat par saviem bērniem. Tikai 1870. gadā tika pieņemts "Akts par precētu sievieti" (*Married Women's Property Act*), kas atcēla daudzus ierobežojumus.

¹¹⁸ Brontē, Anna. *Vaidfelholas iemītniece*. No angļu val. tulk. Dagnija Dreika. Rīga : Daugava, 2003. 38.–39., 41. lpp.

¹¹⁹ Turpat, 120., 369. lpp.

¹²⁰ Turpat, 369. lpp.

¹²¹ Mākslas kritiķis Frīdrihs Egerss 1848. gadā Rostokā izstrādājis doktora darbu “Māksla kā jaunatnes audzināšanas līdzeklis” (*Die Kunst als Erziehungsmittel für die Jugend*). Berlīnē 1849. gadā viņš nodibinājis un vadījis nozīmīgāko 19. gadsimta vācu mākslas turpinājumizdevumu – laikrakstu *Deutsche Kunstblatt* (1850–1859). Egerss lasījis mākslas vēstures kursu Berlīnes Mākslas akadēmijā, bet no 1863. gada viņš ir Berlīnes Amatniecības un būvniecības akadēmijas profesors. Egerss kopā ar domubiedriem 1852. gadā nodibina literāri māksliniecisku grupu *Der Rütli* (arī *Das Rütli*, *Rytly*, *Rytli*), kura dalībnieku darbi publicēti gadagrāmatā *Argo* (1854–1860).

¹²² Eggers, Friedrich. Zu den Bildern. In: *Argo. Album für Kunst und Dichtung*. Hrsg. v. Friedrich Eggers, Theodor Hosemann, Bernhard v. Lepel. Breslau : Verlag von Eduard Trewendt, 1860. S. 45.

¹²³ Turpat.

The Courland Album and the Keepsake Album Tradition. What Makes *The Courland Album* so Unique?

Aija Taimiņa

The 90 pages of this album have captured a long lost time, thereby becoming a memorial to the Biedermeier era and those that lived there, in a specific geographical area, from a wide-ranging perspective.

It was less of an album about Courland, but more of an album created by a group of women with the intention of preserving, reconstructing and reviving the world of a circle of people, mainly women, associated with a particular middle class family from Jelgava. The unrelated images, which reveal the interests of the ladies in a bygone era, their tastes, their values, lifestyle and talents, give us an insight into the events of their lives and the mood of their spirits.

Actually, the drawings of *The Courland Album* do not give us an opportunity to get to know Courland in the first few decades of the 19th century. There are no brochures of Jelgava or other Courland cities, nor pastoral landscapes and family manor houses to be found here. There are also no drawings of the homely guest rooms and salons so typical of the Biedermeier era, nor the dedication poems and texts so popular in keepsake albums of the time.

The Courland Album bears witness to *voyage pittoresque* or the picturesque voyages of the Jelgava born and raised young ladies both in a literal sense – travelling to, for example, Germany, Italy, France, and in a notional sense – acquainting with and adopting the values of European art and literature of the time. It speaks of the openness to and acceptance by the Jelgava upper class women and girls of aesthetic, intellectual and emotional adventures, impressions of nature and the rhythm of social life in the community. Indirectly the album reveals an education practise for the girls of the time: the talents of the young drawers could be unleashed under the careful and persistent guidance of the drawing teacher. *The Courland Album* allows us to unravel the complicated and in certain sections as yet unclear studies of family

history. Only in this context could the provenance of certain images be understood correctly. In order to assess the place of *The Courland Album* within the hierarchy of many types of albums, an insight into the multi-faceted tradition of keepsake albums, to which this family treasure of the women of Jelgava belongs, is necessary.

The History of Keepsake Albums

A scholar's notebook, a keepsake album (*Album amicorum, das Stammbuch*) came into being about 470 years ago. It is a handwritten record that is respected and preserved by many generations of a family; it has a special place in cultural-history exhibitions in museums and libraries. Its handwritten entries have been made by tens, at times hundreds of authors – writers and calligraphers, dilettante drawers and professional artists, engravers, silhouette artists, embroiderers and book binders (yet – it can never be deemed to be complete); a record that contains words written almost entirely in kindness, love and friendship, with gratitude and respect, both in joy and with philosophical gravitas. A companion on far-flung travels, a witness to youth and emerging maturity, a marker for the significant changes in one's life – saying goodbye or in anticipation of changing events and circumstances; a notebook for the idle musings of a schoolgirl. The range of the keepsake album phenomenon is quite surprising.¹

Memory is the cornerstone of an individual's identity and self-consciousness; therefore, keepsake albums can also be seen in the context of cultural memory theory and the concept of remembering and forgetting. A keepsake album is able to capture, organize and preserve ethereal memories in material form. And thus, the filling of white paper pages became a unifying ritual for those who understood the importance of memories and wishes to stop the flow of Lethe, the river of forgetfulness. Clearly, the keepsake album also captured the attention of the encyclopaedia compilers of the Age of Enlightenment, firstly as "(...) a book, made from good quality paper bound in an octavo format that university students and travellers offered up to professors and other significant and learned folk to elicit a contribution of their names, coats of arms and symbolic greetings, at times adding a memory of the journey"². A description in the highly renowned Great Meier Conversation Lexicon attests to the culturally-historic value of the keepsake album phenomenon, yet also points to its approaching demise: "(...) generally a resplendently made album created by someone for the purpose of collecting entries by their relatives, acquaintances and outstanding members of society. These entries tended to be greetings dedicated to the owner in poetry and prose, proverbs, quotes from famous poets, but quite often, the poetry penned by the writer

himself. They attest to shared adventures, are serious, but also contain jokes and audacious expressions. They may also include drawings and musical notations. Keepsake albums used to be quite popular but now they are rarely to be found being favoured mainly by young people.”³

Keepsake albums deserve attention and consequently – careful analysis. They are the subject of important inter-disciplinary academic enquiry, a field of study for palaeography, genealogy and heraldry researchers, linguists, bibliographers, book and library historians, art historians, cultural history researchers as well as musicologists and theologians. Scholars’ albums give a vivid insight into student life and studies, a great asset to the research of the history of education. These documents reveal the literary taste, forms of expression and artistic style of the time; they capture the worldview of the writer as well as his feeling for life, ideals and the criteria of his values. The greetings and chosen quotes in their original languages (Latin, Greek, Hebrew, even Arabic and Turkish), on the other hand, demonstrate the values of classical education in much the same way that baroque word games – anagrams and chronodistichs – would attest to the author’s literary prowess and sharpness of mind. The rhythm of the penstrokes is convincing proof of the calligraphic skill and the author’s temperament. High quality creations by artists, as well as drawings by unknown amateurs would grace every album. Here one could find pasted engravings, silhouette portraits, cut-outs of monograms, formations from hair – tiny rings and plaits, and a fragile pressed rose or forget-me-not. For lovers of sophisticated editions, the little book could be encased in red, Moroccan saffian covers decorated in golden detailing. A very old particular one had its black leather covers with golden decoration bound by four red silk ribbons tied in bows with a coloured glass bead crown on the cover, stored in a light blue silk bag embroidered in silver. The unbound sheets of autographs edged in gold where held in an elegant folder made of marbled cardboard or in a small box with a coloured glass bead crown on the cover, or else they were stored in a light blue silk bag embroidered in silver.

The origin of the keepsake album in its traditional form can be linked to German university life in the Reformation era. The oldest known album, which belonged to a student, was begun in 1542 in Vitenberg.⁴ A quote in 1566 by the Reformation humanist Joachim Camerarius (1500–1574) aptly describes a student of the time, the owner of an *album amicorum* and a keen autograph hunter: “In those times, many who sought their own or others’ fame, started to look for inscriptions in books. It’s unbelievable how much time and effort Melanchthon devoted to this”⁵. The collectors of signatures knew well the value of a famous person’s autograph

(and therefore the value of an inscription in a keepsake album): after the death of Philipp Melanchthon (1497–1560) and Martin Luther (1483–1546) in Vitenberg, the trade in these inscriptions was very swift indeed.⁶

Over time, the keepsake album changed its outer form as well as its content and ownership. We can categorize the albums into a number of chronological and content-based groups: the oldest – belonging to the nobility and students (the second half of the 16th century–17th century), students’ and educated men’s albums (18th–19th century). From a content point of view, at the end of the 18th century and continuing through the 19th century, young ladies’ albums emerge into a niche of their own. They are joined by schoolgirls’ notebooks of memories and the yearbooks of student fraternities and sororities. Other keepsake albums take the form of guest and visitors’ books. Formally, artists’ sketchbooks and the journals of journeymen can be considered as keepsake albums. Collections of original drawings in an album format fit the spirit of the Age of Enlightenment and Sentimentalism – their owners developed a collection for presentation.

Initially, friendship and memory keepsake books were created in order “to be a reminder of a youth and study years spent together, they were a testimony to mutual friendship and evangelical belief. In the beginning they were called *Liber amicorum* (friendship book), but from 1559, the concept of a *Stammbuch* took over. The new fashion soon had many followers, also amongst Catholics, and the album, as a signifier of denominational belonging, grew to be proof of people united in the spirit of humanism.⁷

The form for inscriptions in the oldest keepsake albums was consistent. The entry followed strict canon, a formula. The entry consisted of:

- a dedication – a quote, in the early period usually in Latin;
- the author’s motto or symbol (*symbolum*);
- a detailed and often standardised salutation to the owner of the album, listing their titles and virtues, traditionally mentioning friendship and words of good memories. The dedication would end with:
 - the name of the author and title (e.g. *Libero Baro, Nobilis saxonus*), for students – identifying place of birth or regional belonging (e.g. *Livonus Rigensis, Curlandinus*), profession (*provisorus, poetus, rector*), academic degree (*Dr., Prof., Mg.*), fraternity (adding also its logo) or Order;
 - the name of the place where the dedication was written (most often its Latinised version) and the date;
 - In the mid-18th century, the inscriptions were embellished with so called *memorabilia*: a reminder of a common experience, a laconic version of actual events.

The inscription was often illustrated by a coat of arms, a drawing or a pasted engraving.

An album belonging to a nobleman or a heraldic book initially (in the 16th century) was made up of drawings of coats of arms with a signature and a laconic sentence. In the 16th and 17th centuries, the writer would not draw the images or coats of arms himself, but would order them from a master. The traditions of drawing coats of arms in European cities were old and refined. Already from the 15th century, so-called letter and coat of arms inscribers were active in the cities. Their main tasks were to draw “grant of arms” documents (*Adelsbrief*, *Adelsdiplom*). Later they undertook the embellishment of keepsake albums, too. Universities also engaged inscribers, for example, the entries in the University of Greifswald’s Rectorate and Matriculates book show that already from the second half of the 15th century, drawers of coats of arms (*Universitäts-Maler*) were engaged. Hence, many rectors of the University of Greifswald (in 1473, 1475, 1545) contracted illuminators to draw their coats of arms in the Matriculates Book: a modest drawing of Hermann Langenbeck’s (*Langenbeke*, 1452–1517) coat of arms can be found on the side of the page, while the rector Erich Nicolai in 1473 and Johannes von Usedom (1521–after 1549) instructed that their coats of arms be drawn over the entire folio page.⁸ Students too could order drawings or a series of images from the university inscriber.

Parchment pages with emblematic content and original drawings, brilliantly coloured copper engravings as well as woodcuts could be bound into the albums amidst the inscriptions. In the second half of the 16th century, prestigious emblematic engravings (a print for the purpose of dedications) became very popular and were ordered from printers and engravers, as were collections of epigrams, emblems and symbols for the purpose of use in albums. Especially popular were printed keepsake albums with rich woodcut title pages, and pages with blank shields in the body of the album (later, the inscribers could simply fill in the author’s coat of arms), embellished with woodcut borders.

The keepsake album tradition over the centuries was kept alive in the academic university milieu, however, with time it became ever more democratic. Almost every student came to create his own keepsake album, which, perhaps even quite modest, would faithfully accompany the young man on his “grand tour” or academic journey (*peregrinatio academica*) to the universities of Europe. We must keep in mind that in the 17th and 18th centuries, students did not spend much time at one university. After registering in the university’s matriculata, the approx. 20-year-old man often only attended lectures for about 1–2 semesters and then set off for

the next *alma mater*, in this way attending in total an average of 3 to 4 universities. For many, this short period of study became ingrained in their memory as their life's noblest and most brilliant highpoint, revisited often in engaging stories. Friendships born of the camaraderie of students and compatriots, by their nature, were short-lived, under constant threat of separation. Therefore, the task of the keepsake album was to preserve the memories of the times spent together. Dedications and memorabilia notes more often than not bore witness to student leisure activities like holiday and art appreciation trips, evenings spent with compatriots, wine and women. As uplifting messages of continuing success as well as advice, it seems, were mainly written at times of bidding farewell to study colleagues, they were also tinged with mild sadness.

For many students and travellers, the *album amicorum* was a steadfast companion for autograph hunting. In the 18th century, so armed, the "album traveller" (*Stammbuchreiter*, *Stammbuchreuter*) became the bane of many educated men's lives.⁹ Driven to acquire dedications from all of the visited city's eminent personalities in as short a time as possible, many unscrupulous autograph hunters would pay a "keepsake album valet" (*Herumträger von Stammbüchern*) – a young apprentice or lad whom they entrusted with the task of visiting celebrities and securing an autograph for the album. In 1794 in Göttingen this practise was outlawed under penalty of corporal punishment and imprisonment.¹⁰ It is obvious that under such circumstances, the sincerity of the sentiments expressed in the inscriptions is dubious.

In the middle of the 18th century, the passion for keepsake albums infected everyone, and for many decades the small octavo folder became a fashion item and a lifestyle marker in both academic circles as well as amongst the general public. In the era of Romanticism, friendship, gentle memories and shared emotional experiences were the values most highly prized – the cult of friendship gave personal, individual feelings pride of place, and they also had very real forms of manifestation. The intimacy of personal relationships was expressed in hair formations that also influenced the look of the keepsake album – alongside a poem, there now appeared a small plait of the author's hair, a hair ring or even a lock of a recently deceased brother's blonde hair. The era of Sentimentalism sprouted colourful bunches of forget-me-nots, roses, tulips and hyacinths painted in watercolours from the pages of the albums as well as branches of forget-me-nots sewn in silk thread entreating "remember, don't forget me". And real roses – at some time given in love, red and fragrant, but now – dry and fragile, ready to crumble into dust at the lightest touch. The world of the album was full of silence and peaceful

light: a drawing and an inscription was created in silence, and it was appreciated in intimate company with the dedication. The album developed at the junction of private and public cultural space.

The inscriptions in the albums became more and more personal. "In this new cult of friendship and in a new exalted understanding of nature, the human spirit divested itself of the mores of conventional society and church canons and looked for new symbols and signs for understanding the world. In this light, the keepsake album was an ideal vehicle of expression"¹¹. Romantic emotions needed the right environment – parks, river valleys, temples, castle ruins, lonely hillside cottages, graveyards and country churches. "Memorials to friendship" – urns, temples, obelisks, fragments of columns and sacrificial altars, stone plaques, garlands, butterflies and silhouette portraits were chosen as the visual symbols for indelible friendship and eternal emotions. Drawings of specific landscapes as well as romanticized and idealised pastoral scenes were reminders of the longed-for locations. The meaning of visual symbols was heightened by the addition of prose and poetry. A keepsake album, created in the best traditions of Sentimentalism, was considered to be the most tangible memorial to a fleeting friendship and a frozen moment.

The general craze for keepsake albums, logically, generated a demand for graphic dedication artists and traders. For those fans who were not gifted in drawing, the engravers offered series of pastoral scenes, thematic settings, scenes from student life, portraits of reformers and university professors and lavish pages as etchings. The Göttingen engraver and publisher Riepenhausen (1762–1840) wrote: "Our most lucrative income is from albums. (...) anything goes for albums"¹².

And so, as the age of the elite, unique and singular handwritten albums drew to a close, keepsake albums became commercialised and standardised objects of mass culture. The album crossed over from the realm of the nobility and well educated folk to the middle classes – merchants, tradesmen and schoolchildren, and as of the first third of the 19th century, the most active propagators of the keepsake album tradition were young ladies and schoolgirls. As the social status and education of the album owners changed, so did the form and content of the album.

Keepsake Albums in Latvia

Research into the tradition of keepsake albums in Latvia has its roots in Baltic-German history studies in the mid-19th century. At the time, almost every Baltic-German family in Livonia (Vidzeme) and Courland carefully treasured 10 to 20 highly prized 16th to 19th century keepsake albums. Evidence of this can be clearly

seen through publications in periodicals, reports at the meetings of the Riga History and Antiquity Research Association and the Genealogy division of the Courland Art and Literature Association as well as in catalogues of cultural-history exhibitions.¹³ Unfortunately, during the times of historic changes, for the most part, the oldest Latvian keepsake albums were lost forever, never to be found.

The interest of Baltic-German researchers in keepsake albums was aroused in the 1860s soon after the tradition of students' and friendship albums had become a part of bygone history. Subsequent informative newsletters and more comprehensive studies about individual albums (all the while, the authors of these studies were keenly aware of the unquestionable culturally-historic value of the albums) are associated with the work of two specific organizations – the Courland Art and Literature Association in Jelgava and the Riga History and Antiquity Research Association. The albums were stored in the collections of both organizations. And so, in 1873, in the collection of the Courland Province Museum, there were 12 keepsake albums,¹⁴ including the oldest known keepsake album in Latvia. It had belonged to Christopher von Sacken (1552?–1639), a descendant of a long dynasty of Courland noblemen who was the owner of the fief manor in Dunalka (*Dubenalken*).¹⁵

Research was stimulated by the large cultural-history exhibitions where, alongside other documents and historic objects, the albums were displayed for the first time and documented in printed catalogues. 22 albums from the 17th to 19th centuries from 6 family private collections, and 14 albums from the collection of the History and Antiquity Research Association, featuring inscriptions by famous literary figures and illustrations by excellent artists, were exhibited at the Riga cultural-history exhibition in 1883, the objective being to promote and expand the study of history in any possible form and method. These albums had belonged to well-known clergymen from Riga, Livonia (Vidzeme) and Courland, merchants and teachers. The catalogue from the Courland cultural-history exhibition (1886) featured 13 albums from the collection of the Courland Province Museum. In the 1903 heraldry exhibition in Jelgava, 30 keepsake albums were exhibited: 4 from the collection of the History and Antiquity Research Association (exhibited in Riga in 1883), 11 from the collection of the Courland Province Museum, 4 from private collections, 7 from the collection of the Genealogy, Heraldry and Sigillography Section and 2 from Estonia. Inspired by these exhibitions, the distinguished Baltic-German historians Leonid Arbusow, Sr. (1848–1912), August Wilhelm Buchholtz (1803–1875) and Wilhelm Neumann (1849–1919) turned to the study of these albums.

The album that deservedly attracted the greatest admiration and scrutiny was one belonging to Heinrich von Offenbergh (1752–1827), Marshall of the Court of Peter Biron (1724–1800), the Duke of Courland. The artist and also librarian of the Courland Art and Literature Association Julius Friedrich Döring (1818–1898) repeatedly (1872, 1887) wrote about this album, a recent acquisition by the Courland Province Museum, expressing his appreciation of the 78 valuable entries dedicated to Offenbergh in sketches, drawings and watercolours by notable and less notable German, Italian and French artists. They included works by Angelika Kauffmann (1741–1807), Anton Graff (1736–1813), Daniel Chodowiecki (1726–1801), Johan Rudolph Füllli (1709–1793).¹⁶ The facsimile edition of Offenbergh's keepsake album, printed in exceptional quality on handmade paper by the Insel-Verlag publishers in Leipzig in 1919, is one of the rare handwritten treasures of Courland history to have been published in facsimile.¹⁷ The architect and art historian Wilhelm Neumann¹⁸ was particularly delighted by the pages of this album and wrote about it in three instalments in the art supplement to the *Rigaer Tageblatt* newspaper in 1907, also drawing attention to the colourful albums of the pharmacist and art collector Jakob Johann Voss (1736–1794).¹⁹ Both of Voss' albums are unique collections of graphic works. Personal dedications to the owner of the album are interspersed with drawings either bought or received as gifts whilst travelling that the owner supplemented with biographies of the artists. Furthermore, Voss' albums are bound in large format editions and eagerly await dedicated research work.

Both the laconic descriptions in exhibition catalogues as well as detailed publications are testimony to the presence of keepsake albums in the cultural life of Latvia for a number of centuries, indicating that the fashion of keepsake albums quickly spread amongst the inhabitants of Livonia and Courland. Evidence suggests that the richness and diversity of the Livonian and Courlander albums was certainly equal to those found in the collections of other countries.

The most popular adornment of the Livonian albums was a drawing of a coat of arms. Albums containing many beautifully drawn coats of arms in fantastic colours are listed in the catalogue of the Courland cultural-history exhibition (1886) as well as in the catalogue of the Jelgava heraldry exhibition in 1903. There is a great variety in the thematic range of the original drawings contained in the albums, which only go to further attest to their culturally-historic significance – roses and forget-me-nots, urns and castle ruins, allegorical drawings of both antique and Christian motifs, idealised pastoral landscapes, genre scenes, tales of student life, silhouettes, and compositions with locks of hair and needlework.

Latvian album owners were particularly fond of using popular engraved title pages for their albums. The presence of emblematic editions and graphically designed pages for dedications in these albums shows that Riga's booksellers were very well aware of market competitiveness, and pages produced in Frankfurt, Göttingen and Berlin were all available here.

Rich albums with many silhouette portraits are talked about in memoirs and stories. The colourfully illustrated album (created from 1774 to 1795) of the clergyman Liborius von Bergmann (1754–1823) featured an angel with wings, who, resting against a column, admires a medallion with a silhouette portrait.²⁰

The main intention of these publications was to serve as a source of information about the contents of the album and the people mentioned in it, listing the key events of the owner's life and travels, as well as the most distinguished contributors of dedications. From this point of view, particular albums served as a source of information for significant family history studies. From a literary history study aspect, the authors often limited themselves to simply a curious or profound quotation, at times revealing the original source of a culturally and historically important text. In the same vein, the descriptions would also note the presence of some visual elements (a picture, a drawing of a coat of arms) in the body of the text.

The first decade of the 21st century has given us two academic publications: a monograph by Baiba Krogzeme-Mosgorda, a folklorist and literary historian, entitled *The Tradition of Keepsake Albums Amongst Latvian Schoolchildren*²¹ and a catalogue of the keepsake albums in the Rare Books and Manuscripts Collection of the Academic Library of the University of Latvia (AL UL).²² This catalogue contains information about 28 keepsake albums that belonged to Baltic-Germans of Livonia (Vidzeme) and Courland and their families: landowners, clergymen, lawyers, the wives of merchants, natural scientists, pharmacists, members of the military, students, a teacher and a scholar, and an artist. In this context, the set of keepsake albums at the AL UL must be looked upon as a representative sample collection of albums typical for the era. Furthermore, the AL UL has a collection of 5 women's albums. The albums that belonged to Margaretha Agnesa Nestor, née von Galander (1774–1848), and Anna Catharina Frey, née Sevecke (1788–1848?) – Riga merchants' wives, and Matilde Engelhardt (ca. 1821?–?) – a teacher, were particularly richly illustrated.²³ It must be noted that the Baltic-German researchers were not interested in the albums belonging to women.

Usually, publications give a merely fragmentary insight into the delicate and colourful world of the keepsake album. Obviously, a study of each keepsake album increases the knowledge of the course of the owner's life, affording opportunities

to precisely check both encyclopaedic as well as general knowledge facts. Circles of personal relationships and contacts are revealed that can throw light and comment on certain biographical events. A wide range of research is associated with the readership and dissemination of poetry and prose as well as the themes and stylistics of the chosen texts. The quotability of the authors is a measure of the reach of the poetry and changes in the tastes of the readers.

Without delving into the wide-ranging field of the culturally-historic context that emerges when identifying and looking for information about the authors of the dedications, one thing is clear – the keepsake albums prove that there were no significant territorial, national, class or sex barriers to human communication. The dedication written by a distinguished university professor, an award-winning poet, an eminent civil servant, young student, soldier or housewife were of equal importance. We cannot disagree with Julius von Eckardt (1836–1908): “The purpose of these pages is not to talk about a particular man’s memories, they are dedicated, in fact, to a reminder of the conditions and events that make up the history of our fatherland. So the memoir writer weaves the path of his own life’s journey through the era of recent history utilising those stories that he wishes to tell. To those for whom to live means first of all to feel what their country and friends have experienced, his personal story becomes a part of the history of our nation. From the sum total of the individual stories, a common history of the society is formed. Then, strictly following this point of view, the individual, who always remains an individual, can take responsibility for telling his own story”.²⁴

Without a doubt, keepsake albums are a part of the ethical and aesthetic mosaic of an ideal world in an era long gone.

* * *

The Courland Album is not a local phenomenon that belongs solely to a Jelgava, Courland or Latvian cultural space. It is representative of a type of keepsake album, a memory and/or sketch album, which was extremely popular amongst young women of the aristocracy and the general public alike in the first third of the 19th century. It belongs to the Victorian era that in the Russian Empire was the reign of Nikolay I (1796–1855) from 1825 to 1855. It was also the time of Alexander Pushkin (1799–1837) of which the provincial young girl’s album described in *Eugene Onegin* (1833) is a cogent example.²⁵ It was the time of Robert Alexander Schumann (1810–1856), Franz Schubert (1797–1828), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), Wilhelm Richard Wagner (1813–1883), George Sand (Amandina Aurore Lucile Dupin, 1804–1976), Alfred de Musset (1810–1957), Charles Dickens (1812–1870), as well as the time of the first railway tracks and steam ships. Many

pages of *The Courland Album* have been made in the classical style of the keepsake album, using an image together with the date and a signed inscription as befits the *memorabilia* tradition. However, the greater part of the drawings are graphic works belonging to one or many artists, where serious and systematic original artistic endeavour is clearly evident. This selection of drawings forms a collection, possibly in its time it was a folio of drawings. The keepsake album and the folio of sketches expand and supplement each other. If the keepsake album is extroverted, geared to communication and contact, then the personal collection of drawings of the closest people is introverted, private and created for personal use. Both types of albums in their different forms become elements of memory culture. Portraits of one's nearest and dearest were highly prized, something everyone in the 18th and 19th centuries wanted. Christoph Behling (1791–1852), a 23-year-old son of a Riga merchant, received such a portrait of his beloved Marie together with a lock of her hair as he was leaving for Moscow from Riga in 1812.²⁶ It must also be noted that portraits of deceased relatives were also added to the family album and lovingly kept.²⁷

At present, there are only a few memory albums made by women from this period in Latvian collections, and sketch albums from this period are also a rarity. *The Courland Album* is an opportunity to look at the world through the eyes of a woman – an artist. The true value of *The Courland Album*, however, will be revealed to a slow, interested and competent reader. Those that have an affinity with the spirit of a bygone era will understand what the subtext hides, and what the unsaid, unwritten and unshown reveals. Each inscription and drawing allows us to brush with the delicate world of relationships. Flower drawings and landscapes often protect secrets that are not to be revealed. They can manifest forbidden emotions that prevailed between a gifted student and her art teacher, followed by the inevitable parting of ways. A simple drawing given as a parting gift (for example, of a bower where they first met, drawn by the girl) gained an entirely different meaning and value for both the teacher and the student. On the other hand, the sketch album left behind by the teacher could have become her most treasured possession: “She hesitated for a moment, holding the little volume fondly in her hands – then lifted it to her lips and kissed it. (...) I am bidding it good-bye for ever. (...) If I die first, promise you will give him this little book of his drawings, with my hair in it.”²⁸ In the mystery novel *The Woman in White* (1860), William Wilkie Collins (1824–1889), son of the landscape painter William Collins (1788–1847), sensitively describes the romance between an art teacher Walter Hartright and his student Laura. The drawing teacher “(...) for years past, [had] to be in (...) close contact with young girls of all ages, and of all orders of beauty”²⁹, and so, he had to learn to leave his

delight behind in the entrance hall of his employer, like an umbrella, before heading upstairs to the classroom.

The 19th century salon and guest room is unimaginable without a keepsake album on the secretaire and a folio of drawings on the writing desk. If we take a look at the plan of the 1845 Groschke-Klein house designed by Julius Döring and its description,³⁰ then it is clear that “the rooms are designed to be not too ornate, however, nice and homely. The walls are adorned with oil paintings, engravings, lithographs, and there are some graceful works in plaster, alabaster and marble”³¹. It is quite possible that the place where *The Courland Album* drawings were kept was the great hall with two windows facing Pasta Street. If Döring had been a little more descriptive about the interior design of the hall of the house he was very familiar with and loved, it would be easier for us to get a feel for the atmosphere of the time. Now we can only rely on the memories of a contemporary – a Riga resident describing his parents’ salon in the 1830s: “The salon was richly appointed. A truly imposing sofa stood by the wall with, a large oval so-called coffee table. The table was surrounded by Karelian birch chairs, which, just like the sofa, were covered in sky-blue wool damask. About a dozen of the same chairs were arranged around the side walls of the room. By the pilaster between the windows there was a card table. (...) Although the space was narrow, it often was home to a jolly group of people who would gather in the evenings around 6pm, when they would drink tea before taking some supper at around 9pm.”³² Collins, on the other hand, had described the English country manor house in great detail. In one of the Limmeridge rooms, the little sitting room, a space was arranged for painting: “The furniture was the perfection of luxury and beauty; the table in the centre was bright with gaily bound books, elegant conveniences for writing, and beautiful flowers; the second table, near the window, was covered with all the necessary materials for mounting water-colour drawings, and had a little easel attached to it (...) It was the prettiest and most luxurious little sitting-room.”³³ As was the custom of the time, the family gathered in the salon almost every evening to rest, read together, work with their hobbies or sew; and also to receive guests. The fact that in such an important room for spending time with the family quite a significant amount of space was allotted for water-colour painting is evidence that artistic pursuits like painting and drawing had an important function of representation and socialization. If the rooms of the Groschke house were to regain their redwood furniture, decorative objects, porcelain, carpets, chandeliers, mirrors and curtains, then the interior portrait of *The Courland Album* would come alive and we could imagine it regaining the lost colours. However, the drawings could just as well have been in Madam Klein’s

room, to which you could get via the enfilade through the Green Room. In any case, demonstrations of drawing by the women of the family were an important part of the social culture, an essential element of the ritual of visiting and entertaining.

The album certainly was an important tool for capturing and attracting attention, a source of engaging “amusement”, a clever, jolly form of entertainment. Every event in Courland was followed by the question: “And how did you amuse yourself? Oh, entertainment and manners – these are the key words of social life in Courland. Everything centres around these two words. Life here is like the Sun and the Moon for the Earth.”³⁴ Anyone able to resist succumbing to the charm of Courland women hungry for “amusement” was a rarity indeed. Foreigners were fascinated by them. In the 1830s this was borne out by the German writer Johan Georg Kohl (1808–1878), who worked in Courland for six years as a tutor. To Kohl it was clear that every city had a unique feature: in one place they were very proud of their honey cakes, in another, with the hyacinths, tulips and other exotic flowers they grew. However, “Jelgava is quiet about the many lovely and beautiful ladies who bloom here from year to year, as if they weren’t equal in sweetness and beauty to the tulips and hyacinths”³⁵.

The album accompanied the ladies to balls and social events; the redwood box of drawing implements and paper was always with them on trips and walks. A number of *The Courland Album* drawings were made during travels or about the impressions of the journey.³⁶ An advertisement³⁷ in a Jelgava newspaper shows that soon after death of Johann Gottlieb Groschke (1760–1828), his second wife the widow Johanna Wilhelmine Groschke, née Andréae (1773–1847) and daughter Catharina Johanna Sydow, née Groschke (1802–1872), known as Jenny³⁸, left for a trip; probably to Düsseldorf where Friedrich Wilhelm von Schadow, also von Schadow-Godenhaus (1788–1862), lived with his family already from 1826. *The Courland Album* shows that the first stop on this trip was Riga. Here we find a drawing of a sad traveller with a small child in her arms dated the 3rd of August 1828 but not signed (No. 26).²⁶ It can be concluded that the drawing belongs to Jenny’s hand, and the source of the elegiac mood is to be found in her own life story. On the 6th of September 1829, Jenny married the cavalry officer Ernst Ferdinand August Karl von Sydow (1797–1846) and moved from Düsseldorf to Wrocław. The expected great life changer was also marked by a drawing in *The Courland Album* of a roadside marker post with the year. As far as the attribution of drawings goes, it is hypothetically possible that also other drawings signed with an arrow actually belong to Jenny Groschke (and not to her sister Julie as concluded by Edvarda Šmite). Such a conclusion comes from information contained in the police register that attests to authenticity of

the advertisement that, indeed, in July 1828, it was Jenny Groschke that set off abroad, not her sister Julie.

It is well known that these kinds of albums were created by many upper class ladies. A great deal of care was devoted to their education, and drawing was certainly a part of it. The legendary Alexandrina Victoria (1819–1901), crowned as Queen of England in 1837, was an accomplished water-colourist. She had learnt to draw under the guidance of a tutor since the age of 8, and her training lasted for 9 years. She wrote in diaries and drew for 70 years. Queen Victoria's albums ran to 13 editions.³⁹ In the drawing albums of the Prussian princess Charlotte (Friederike Luise Charlotte Wilhelmine von Preußen, 1798–1860), the wife of Nikolay I who later became the empress Alexandra Feodorovna of Russia, crowned in 1825, there were 83 images of Prussian castles and parks, interiors and landscapes, drawn by herself and other contributors.⁴⁰

In the drawing album of the daughter of Nikolay I, the seventeen-year-old Grand Duchess Maria Nikolayevna (1819–1876), 55 pages contain 22 drawings of palace interiors, 6 landscapes and architectural drawings created between 1836 and 1837.⁴¹ The talented Grand Duchess later became an art collector and took the position of President of the St Petersburg Imperial Academy of Arts (1852–1876).

The Courland Album in the Context of European Culture and Art

The most significant episode in the history of *The Courland Album* is on the 2nd of November 1820.⁴² It is the day that the Duke's court doctor, court adviser Johann Gottlieb Groschke's oldest daughter Sophia Charlotta Eleonora Schadow, née Groschke (1795–1882) marries the painter Friedrich Wilhelm Schadow. The link so created with Schadow, in greater part, becomes the basis of the album's development and content. The close ties with Schadow and the Düsseldorf Art School are at the heart of *The Courland Album's* value, a true sensation in Latvian art history circles. *The Courland Album*, however, is at the juncture of research into the history of the Groschke and Schadow families. The history of the album is to be unravelled in both lines and in both directions. It also raises a lot of confusion, guesses and versions.

The impressive persona of Johann Gottlieb Groschke inevitably emerges at the centre of attention. The academically educated Jelgava doctor, whose scientific contacts linked him to the most notable European physicians and natural scientists, was close to the Duke of Courland and his family and enjoyed the Duke and Duchess' grace and favour. The meeting of Charlotta Groschke and Friedrich Wilhelm Schadow is due to Professor Groschke's circle and the Courland court. It

happened during the time from the beginning of October 1818⁴³ until the beginning of summer 1820⁴⁴, when that for purposes of improving his health, Professor Groschke with his wife and two daughters travelled around Germany. It is known that at the end of June 1819, the Groschkes had arrived at the Karlsbad resort and met the Duchess Dorothea of Courland (Anna Charlotte Dorothea von Medem, 1761–1821). She mentions the meeting in a letter written on the 24th of June 1819 saying: “I was extremely delighted to meet the Groschke family again and for an opportunity to talk about lovely Courland. It seems that Groschke is satisfied with taking the waters here.”⁴⁵ The Duchess invited Mrs Groschke and her daughters to the Lōbichau Palace. Her presence at Dorothea’s “Temple of the Muses” (*Musenhof*) in August 1819 is noted by a number of the Duchess’ biographers.⁴⁶ As Friedrich Wilhelm Schadow returned to Germany from Rome only in the summer of 1819, it seems that this was the time, or a little later, that the meeting with Charlotta Groschke occurred.

The possibility that Groschke had met Johann Gottfried Schadow (1764–1850), the father, earlier, around 1785, is also plausible. Then, he had attended a Berlin salon⁴⁷ and later, in 1819/1820 renewed this acquaintance. Groschke might have visited the salon of the eminent Berlin doctor and philosopher Marcus Herz (1747–1803)⁴⁸, as well as the salon of his wife Henriette Herz (1764–1847)⁴⁹, which had become the main places where the politicians, literati and artists of Berlin would meet. Schadow the father was a permanent guest of Henriette Herz’s salon⁵⁰ and had met his future wife there. Herz’s salon was also visited by Duchess Dorothea’s half-sister and confidante Elisabeth (Elisa) Charlotte Constanzia von der Recke (1754–1833)⁵¹, with whom Groschke had a correspondence over a number of years, preserved in a collection of letters.⁵² It is no surprise then that a portrait of Elisa von der Recke drawn by Gottlieb Shiffner (1755–1795) also
12 appears in *The Courland Album* (No. 12). The natural unembellished form of the lady indicates that the profile portrait was created in situ in the 1780s rather than copied from an engraving.

In the beginning of the 19th century, representatives of Berlin’s high society, as well as literary figures and artists attended Dorothea’s striking salon in the Courland Palace. These events were recounted in the memoirs of his youth by the philologist and art expert Gustav Friedrich Konstantin Parthey (1798–1872)⁵³, the older brother of Lili Parthey (1800–1829), who Friedrich Wilhelm Schadow had painted a portrait of around 1825. The father of the young Partheys, Daniel Friedrich Parthey (1745–1822), initially a linen weaver from Saxony, then a musician, but later an adviser to the court and financier in Berlin (*Hofrat im*

Generalfinanzdirektorium in Berlin) since 1774 was the music and dance teacher of the Duchess Dorothea and Elisa von der Recke, and quickly became the trusted adviser of both.

In 1792 in Berlin, Daniel Friedrich Parthey married the daughter of the eminent publisher Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) and after the death of his father-in-law, inherited the publishing house. The court adviser Parthey kindly welcomed many Courlanders at his home, amongst those, Elisa von der Recke, whose writings were published by the Nicolai Publishers. Gustav Parthey's memoirs are the source of the most essential information about the meeting of the young Schadow and Charlotte Groschke: "My father maintained a lively correspondence with his Courland friends, which is why many Courlanders who wished to travel abroad were recommended to him; and traveling abroad was referred to as "traveling out". My father welcomed these migratory birds in his usual friendly manner. Of the few who remain in memory, I'll only mention the renowned Dr Groschke from Jelgava, who visited us and our big garden together with his wife and two blooming daughters. Here the family met with the painter Wilhelm Schadow who after a while brought home the eldest daughter as his wife and later enjoyed well-earned recognition as the Director of the Düsseldorf Academy of Art, more so for the achievements of his students rather than for his own work."⁵⁴ The Schadows were amongst the permanent guests at the Nicolai house, Schadow the father already in 1789 having made a bust of Nicolai, whereas Schadow the son in 1822 painted the portrait of Daniel Friedrich Parthey.

The Courland Album in the Context of the Family History and the Network of Relatives

So, the pre-history of *The Courland Album* began in Berlin, at the Nicolai Publishers⁵⁵, at the Enlightenment period's social and intellectual life's centre in the era of classical Berlin. How diverse and complex are the intertwined fates of the Berlin Schadows and many renowned men and women of Courland!

The well-known fact of the Jelgava marriage in Schadow's biography has also raised questions. It seems that the marriage certificate cannot be found in the records of the Jelgava Lutheran, Reformers or Orthodox churches; neither can it be found in the church records of the time in Riga and Tukums (the Groschke family seat). Therefore, where was the daughter of one of the representatives of the Jelgava high society married? Can the reason for the confusion be due to the fact that the bride belonged to the Lutheran church and the bridegroom was Catholic, and moreover, through his mother's line had Jewish roots⁵⁶? Perhaps the marriage

did not even take place in Jelgava? It is known that Friedrich Wilhelm Schadow was still in Berlin on the 27th of June 1820.⁵⁷ However, a letter written by Charlotta to her father-in-law in Jelgava on the 22nd of September 1820 already announces her upcoming visit to the Schadow home.⁵⁸ The currently available materials offer no answers.⁵⁹

Taking a closer look at the nuances of the Groschke and Schadow relationship, the question arises: what would have been the attitude of the prominent state adviser Groschke to the marriage of his oldest daughter to a rather as-yet un-recognised artist? Schadow the father writes that both of his sons, the sculptor Karl Zeno Rudolf (Ridolfo) Schadow (1786–1822) and the painter Wilhelm have returned from Rome at the beginning of August in 1819, and the first task for Wilhelm was his father's portrait.⁶⁰ Although in 1819 Schadow was given the title of Professor at the Berlin Academy of Art, still by the time of the wedding he had “only managed to create a few works in Berlin. In 1820 Wilhelm had finished his *Bacchus Procession* which can be seen in the theatre building⁶¹ on the proscenium near the ceiling. It was displayed in the studio in the evening light and his father was pleased to see that his son's first work was favourably received by prominent art lovers.”⁶² Schadow the father continues: “In November he had brought his wife from Jelgava and was adamant about settling down in his home town and in his father's house”⁶³.

It is no surprise then that in a fictionalised version of his memoirs *A Modern Vasari. Memories of an Artist's Life*⁶⁴ near the end of his life, Schadow includes a detailed episode of how two friends, the genre painter Dolph and the fat landscapist Franz (*der dicke Franz*) succeed in happily marrying their loved ones, two daughters of some unnamed court adviser (*Hofrath*), the blonde Henriette and Gustchen. He did, however, need to overcome the opposition of the father – the court adviser – who had hopes of another husband for his eldest daughter Henriette – a well-situated civil servant or even minister. The father was convinced that an artist, even with the position of a professor, was not a suitable candidate. He had strongly pointed out to his wife, who had the best interests of her daughters' marital happiness at heart, that “these artists are charming young people, it's delightful to be in their company, (...) however, their future is unstable, they earn a lot of money when they are in fashion, then someone younger comes along and all the fun is over”⁶⁵.

Had Schadow given an unmistakable indication about his father-in-law's objections? The memoir short story recalls that only the views of various high-ranking persons in favour of the artist and their active interference had succeeded in changing the father's position. Another element was the success of the “living picture” performance of *Tristan and Isolde* performed by the artist Dolph that

the local community organised in honour of the visit of some unnamed crowned personages. The performance and the performers of the main roles (Dolph and Henriette) delighted the noble couple, so much so that he bought Dolph and Franz's paintings, paying handsomely, and she turned to the father entreating him to agree to Henriette's marriage to artist Dolph. Although the prototypes of the personages and events in the biographical short story are yet to be deciphered, Schadow's story paints an expressive scene of the time.

Schadow's marriage was successful. Around 1836, several years after he had moved to Düsseldorf, it was kindly and sensitively characterised by a family friend – a diplomat and a keen art collector from an old Polish magnate family, Atanazy Raczyński (1788–1874)⁶⁶. In his latest history of German art Raczyński writes: “In 1823 (sic! – A. T.) Schadow married a Courlander, the daughter of the last Duke of Courland's personal doctor Dr. Groschke. With this marriage his fate was sealed. Together with his life's partner came prosperity and two lovely children that enrich their daily lives and promise them much happiness in their future years. Both are exactly who they should be: the boy is cheeky and fearless; the girl is gentle and thoughtful. I have spent many hours in the family. Memories of those bring to mind the pleasant scene of a happy home life, a venerable mood, high morals, wellbeing and order. Mrs Schadow's upbringing and behaviour belongs to the best that society can offer.”⁶⁷ Being an aesthete, intellectual and a member of the highest order of aristocracy, Raczyński freely moved through the courts of Europe. He had genuine respect for Schadow's wife, which is evident from his mentions of Charlotta in Raczyński–Schadow's correspondence.⁶⁸

The presence of Count Atanazy Raczyński in the “time space” of *The Courland Album* reveals another surprising element on the interconnected Jelgava–Berlin–Düsseldorf trajectory. It is the Cena Manor close to Jelgava, with an art collection, the value of which was recognized by contemporaries of the time. The Cena Manor, built in the 1820s in the Classicist style, belonged to Wincenty Raczyński (1771–1857), a commander of the Order of Malta and descendant of the Courland line of the Raczyńskis. The family history records that Wincenty Raczyński, who became an orphan very early, was brought up by a distant relative Kazimierz Raczyński-Nałęcz (Kazimierz Jan Nepomucen Raczyński *herbu* Nałęcz, 1739–1824) at the Rogalin Palace near Poznan.⁶⁹ Wincenty grew up with Kazimierz Raczyński's daughters and grandchildren (Kazimierz's daughter Michalina Raczyńska's (1768–1790) sons – the already mentioned Atanazy and his brother Edward Raczyński (1786–1845), later a philanthropist and a bibliophile of considerable repute). With regard to *The Courland Album*, it is worth mentioning a few interesting facts:

Julius Döring had visited the old Count Wincenty Raczyński at Cena Manor soon after his arrival in Jelgava,⁷⁰ and amongst Döring's students were all the Groschke-Klein, Exe as well as the Raczyński young ladies, all rather gifted drawers.

Additional notes. On investigating the wider circles of the Courland acquaintances of the Schadows, we cannot ignore the influential Courland aristocrat, the art lover and collector previously mentioned, Heinrich von Offenberg. The Marshall of the court, Offenberg lived in Berlin from 1785 to 1786, and from 1786 onwards, he was an honorary member of the Prussian Academy of Art (*Preußische Akademie der Künste*). Friedrich Wilhelm von Schadow's father, sculptor Johann Gottfried von Schadow, on the other hand, was a full member and from 1816, the Director of the Academy. In 1803, Offenberg had commissioned two marble busts of his father Heinrich Christian von Offenberg (1696–1781)⁷¹ from Schadow. One of them in its time was displayed in the English-style gardens of the Offenberg residence in Jelgava.⁷² It is possible that Schadow the father had recommended his son to the respectable Offenberg. An undated drawing by Schadow the son of the poetry muse in *The Offenberg Album* is clear evidence of their meeting. Schadow had re-drawn a work by Raphael (Raffaello Santi, 1483–1520).⁷³ This meeting could have taken place in the 1820s in the Offenberg residence in Jelgava. The facsimile edition of *the Offenberg's album* published by Otto Clemen (1871–1946) dates Schadow's drawing as 1824. It could have been done at the same time as Charlotta von Schadow, née Groschke's drawing next to it.⁷⁴ Obviously the Schadow couple had visited Jelgava and also called on Offenberg. But let us return to *The Courland Album*.

Woman with an Album: The Art Practise in the 19th Century

In order to fully appreciate the value of the artistic and cultural history elements contained in it, a small excursion into the methods of teaching drawing and the practises of art studies for young ladies in the middle of the 19th century is necessary. Right up until the mid-19th century, the only way young women could learn to draw was under the tutelage of a male teacher.⁷⁵ At the beginning of the century, advertisements by teachers in news-papers gave a short description of the contents of their drawing classes. Thus, in 1814, a teacher in Riga offered, as follows: "(...) lessons in handwriting, drawing and painting, i.e. [to learn] human proportions, miniatures, flower and landscape drawing, the new method of drawing scenes or topographical drawing (...) I can also help with, if there is a demand, painting miniatures or pastels in nature."⁷⁶ Another advertisement of 1821 attests that the teacher had professionally mastered a number of complicated graphic

techniques; he offered private lessons in "... freehand drawing with pastels, life drawing for artists and craftsmen, architectural drawing, Indian ink drawing and painting with gouache, watercolours or in the "Alberi" style, miniature painting and practical geometry or field surveying and the drawing of maps, plans, military maps..."⁷⁷ Drawing templates were widely used in the classes. Drawing lessons were graduated to fit the age of the students and their skills. Methodological aids in the middle of the 19th century instructed German and Austrian teachers, for example, how to teach high level drawing, chiaroscuro, light and linear perspective, colours to 13–15 year-olds; that general drawing lessons for 16–18 year-olds should teach drawing plants, ornaments, landscapes and human and animal figures; 19–20 year-olds should know how to draw all manner of technical or aesthetic-artistic things and objects.⁷⁸ Of course, technical drawing for private drawing lessons for young girls was not recommended; the ultimate goal of art studies for women – mothers of families and society ladies – was the refinement of their aesthetic taste, maturing of the personality and a moral upbringing. A contemporary of Schadow the son, a Düsseldorf school artist and teacher, later professor of painting in Baden, then professor of ornamentation in Karlsruhe (from 1859) Adolph Schrödter (1805–1875; in Düsseldorf 1829–1848, 1854–1859) in 1853 wrote an ironic description of the usual home drawing class practise: "It has always pained me to see large boys sitting at the drawing table, absorbed for hours in the useless copying of examples, often very badly lithographed ones; (...) The fact that a student, with great effort and assiduity, can complete a drawing is not evidence of his talent and spirit, it is only evidence of his patience. (...) With girls it is even worse. (...) they are tied to the drawing table even tighter by an insurmountable longing to achieve grace and beauty, unfortunately also to a pointless and fleetingly entertaining task, the result of which will not deliver any practical purpose nor develop any basis for their ultimate aim to be the director and guardian of the morals of the home. They draw, paint and ink a little landscape here, a bunch of flowers there, the gifted ones are not satisfied with that and turn to life studies of nature or figures"⁷⁹. Schrödter goes on to encourage girls to turn to the study of nature, to learn to draw plants and find in each one – a cucumber, a poppy, even the simplest plants in a meadow – a thistle, grass, moss – something unique, special, rather than copying template pages and re-drawing idealised landscapes.

The Jelgava teacher Julius Döring's diaries show a very similar approach to teaching drawing. One of Döring's students was a member of the Groschke family, Sophie Caroline von Haaren, née Exe (1822–1904). Studies of the artistic context of *The Courland Album* allow us to view the series of her drawings from a greater

perspective. The young Haaren's decorative drawings of flowers are evidence both of the presence of the teaching methods of the time as well as of the author's closeness to the Düsseldorf Art School, more concretely, to the ornamental arabesque and flower drawings, which one could easily learn to draw from graphic prints. Haaren's drawings inspire us to look for their prototypes, and in many cases they can be found in a group of richly illustrated books. We do not know if the books came into the hands of the young Jelgava lady during her travels or were they supplied by the Riga, Berlin and Düsseldorf booksellers and private libraries. Count Raczyński had already noted the importance of the role of book publishing in the spread of the ideas and images generated by the Düsseldorf Art School in 1836 speaking about Alfred Rethel (1816–1859): "Firstly Schadow, and all of Düsseldorf's artists attest to his unusual talent in this field. His [Rethel's] drawings were very sought after by all the book publishers, and he received a great deal of orders, either to decorate the title pages of special editions with drawings or to illustrate the whole work."⁸⁰ The range of books illustrated by the masters of the Düsseldorf Art School in the 19th century is truly impressive.⁸¹

57-60

Döring mentions two of Haaren's trips to Paris (in 1840 and 1857)⁸² in his memoirs that allow us to expand the geography of the range of new books that would have been accessible to her. Drawings of people in, most likely, Italian folk costume (No. 57–60) lead us to believe that the 18 year-old Haaren was able to buy the very popular at the time, richly illustrated books that were devoted to the ethnography and the culture of daily life of various European nationalities.⁸³ It is also likely the daughter of Schadow's sister-in-law had an opportunity to visit the exhibitions of art associations in North Rhine-Westphalia as well as to attend classes at the Düsseldorf Art School. The first time was possibly in 1836,⁸⁴ then later in 1840 and 1857. The institution managed by Schadow in the 1830s and 40s already had female students and employed a number of women – painters and graphic artists. We can mention the Hüssener sisters, but especially the graphic artist and illustrator Alwine Schrödter, née Heuser (1820–1892, in Düsseldorf 1840–1848, 1854–1859), the wife of Professor Adolph Schrödter (1805–1875), and the book graphic artist and painter Sophia Hermine Stilke, née Peipers (1804–1869). From the 1840s to the 70s, Hermine Stilke, the same as later Alwine Schrödter, gained recognition with her drawings which combined a rich ornamental floral décor, usually a drawing of flowers, with a calligraphically formed text – initials, proverbs or a line from a prayer. Stilke and Schrödter were ranked amongst the most distinguished German women artists of the time. The popularity of their striking decorative images was multiplied by the use of lithography⁸⁵ and chromolithography techniques:

splendid books with colourful large format images were auspicious gifts at family celebrations and Christmas. Since that time, more or less competent variations on flower compositions by both artists became an inescapable decorative addition to the keepsake album. This can also be seen in *The Courland Album*. Stilke and Schrödter's lithographs could be framed, and so they decorated the middle class homes of the Biedermeier era that could not afford oil paintings. The end of the 19th century also marks the beginning of the ever-popular flowery greeting postcards.

In the late 1830s, Hermine Stilke had started her studies in the historic painting class, but had switched to watercolours of flowers and ornamentation, especially drawing arabesques. Already in 1836, Stilke had drawn ornamental initials for Raczyński's history of art, but later, she created richly embellished decorative editions for a wide circle of consumers, especially children, young people and women; including collections of proverbs, poetry and religious lines.⁸⁶ Her illustrated books were extremely popular and were being reprinted for a long time.

From the 1850s to the 80s, Alwine Schrödter was even more ambitious in her creation of decorative embellishments for splendid editions of various short texts. These collections came out as books as well as folios of separate printed pages.⁸⁷ Schrödter repeatedly created many sumptuous editions of selected religious prayers and texts for both Catholic and Lutheran needs⁸⁸ – well-loved publications in high demand. From this aspect it is significant to note that a series of *The Courland Album* drawings are connected to the Catholic belief. It is very obvious in Sophie von Haaren's watercolours, quoting a children's prayer (*Jesu Kindlein klein, Mach mein Herzchen rein*, No. 64), and in images made in the Schrödter and Stilke style, derived from Catholic themes, depicting Roman Catholic saints and bishops (No. 50–52, 65, 85). It must be remembered that in the spirit of the ideals of the Nazarene Movement it was the duty of the Düsseldorf Art School led by Schadow to create Christian art and disseminate its reproductions with the help of various printing techniques, especially since 1842, when the Foundation for the Support of Religious Art (*Verein zur Förderung religiöser Bilder*)⁸⁹ was founded in Düsseldorf.

The influence of the Düsseldorf Art School on *The Courland Album* is multifarious. Some fascinatingly precise drawings of bunches of flowers (No. 85) bring to mind the influence of the Düsseldorf flower painter, a student of Schadow's, Johann Wilhelm Preyer's (1803–1889) school.⁹⁰

Fashion of Art, Prints, Book Publishing: In Search for the Influences and Prototypes of *The Courland Album*

The influence of the trends in literary and art styles is evident in *The Courland*

29, 49–52, 54, 55, 65 *Album's* colourful décors of arabesques (No. 29, 49–52, 54, 55, 65), a feature of German Romanticist graphics overall, but especially of the Düsseldorf school. Elegant twists of arabesques wrapped around initials, almost naturalistic drawings of plants and flowers, figures of animals and people, especially children, and small genre scenes. In this sense the Düsseldorf arabesque style vignettes were consciously created in a way to instil an association with the filigree book decoration of the Gutenberg era and the refined décor of prayer books of the Middle Ages (No. 29, 65).

The work of the German romantic poet, a student of the Düsseldorf Academy of Art and also a painter, Robert Reinick (1803–1852), *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1836–1852), ushered in a whole period of German book art and was largely responsible for inventing the arabesque style in the tradition of illustration. The book was illustrated with etchings made of the works by the best artists in Düsseldorf (including Stilke, both Schrödters, and Schadow).

A very industrious artist in the field of book graphics was the eminent professor of painting Caspar Scheuren (1810–1887). He had created title pages, initials, decorative vignettes for German Romanticist period poetry and folklore publications, using the repertoire of the arabesque stile ornamentation. Particularly worthy of note is the two-part anthology of Romanticist poetry *Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler* (Düsseldorf Buddeus, 1843) and the much loved *Songs of the Fatherland (Lieder der Heimat)*.⁹¹

65–56, 58 67 Under Sophie von Haaren's signature in *The Courland Album* there is a series of watercolours that strongly reflect the Biedermeier and late Romanticist eras' heightened interest in the themes of children and young people (No. 65–56, 58–67). It would be very short-sighted to see only a reflection of her womanly being and (unfulfilled) maternal instincts in these drawings. Practically at the same time, in England, France and Germany, the literary artistic circles discovered the world of children for themselves, furthermore, the images were quite wide-ranging – from a myriad of variations on idyllic, in fact, idealised snapshots of the daily life of country children, to the world of fairy-tales and touching, at times disturbing, scenes of street children, under-age apprentices and factory workers, poor orphans and beggars (No. 46, 55). During this time the genre of children and youth literature was invented, and illustrated magazines and newspapers for families started to be published. The illustrations in these publications were provided by the best artists of the time, mainly genre painters and graphic artists. This is borne out by the aforementioned Haaren's watercolours, their primary sources being

the repertoire of graphic prints of the time. For many artists the children's genre became the most important theme of their work, which also garnered them great success. The German cultural space in this area was dominated by the masters of the Düsseldorf Art School circle, therefore it is logical that many of the images in *The Courland Album* (No. 55, 65–67) lead us to find their sources and prototypes in the extremely voluminous visual legacy of the children's genre, of which an overview is only partially possible. They include the wide-ranging collection of works of the much-loved illustrator and painter of children and domestic poultry Gustav Süss (1823–1881) (No. 65–67), paintings of family scenes by Hermann Sondermann (1832–1901) (No. 62, 63), Felix Schlesinger's (1833–1910) little scenes of children and rabbits and the woodcut illustrations for children's books by Oscar, also Oskar Pletsch (1830–1888).

55, 65–67

65–67

62, 63

Several images show that the theme of disadvantaged children that had become one of the topical issues of English social economy (and vividly personified by the characters of Charles Dickens (1812–1870), was important to Haaren. The street children of Paris were in a similar situation. It is supposedly the “little boys from Savoy” that became a very recognizable theme in France (and soon all over Europe) in the middle of the 19th century that can be seen in Haaren's drawings (No. 54–56). *Le Savoyard* – a poeticised street boy – a beggar or doer of little odd jobs, who had arrived in Paris from the province of Savoy⁹² to make a living, was usually portrayed with a hat or cap on his head, often together with a monkey or a marmot (groundhog). The romanticised image of the little boy from Savoy elicited society's sympathy and emotions. It is likely that the image of the little Savoyan later inspired the Düsseldorf genre painter, illustrator and lithographer Johann Sonderland (Johann Baptist Wilhelm Adolf Sonderland, 1805–1878), whose boy with a toboggan (*Auf! Zur Schlittenpartie*, ca. 1878⁹³) seems to be related to one of the boys in Haaren's drawing – the twig collectors (No. 54).

54–56

54

Recently it has been possible to find the prototypes of several of Haaren's watercolours. These finds confirm a presumption that many of the primary sources of the images in *The Courland Album* come from the world of book graphics, which also helps to make the dating of them more precise. It is clear that Haaren had access to the newest luxury editions in religious literature as well as to the art publications intended for youth; in both cases, very expensive books. Firstly, the portrait of Friedrich Wilhelm Schadow redrawn by Haaren (No. 6) must be mentioned. The original was drawn by Schadow's friend Julius Hübner whilst still in Rome in 1831. Later, in 1834, the Düsseldorf engraver Joseph von Keller made a copper engraving after Hübner's original drawing which found its way into Atanazy Raczyński's

6

publication *History of Modern German Art (Histoire de l'art moderne en Allemagne, 1836–1841)* that was dedicated to Schadow; both in the first, French edition that was published in Paris as an album of images⁹⁴, as well as in the German edition that was published concurrently.⁹⁵ It must be noted that the series run of reproductions of Schadow's portrait was considerable and they were successfully widely distributed. This portrait made the engraver Keller quite famous.⁹⁶

52 The prototype for Haaren's drawing of a Catholic priest by an altar (No. 52) is a chromolithograph *Prayer at Mass (Messgebet)* based on Hermine Stilke's watercolour that can be found in a luxurious edition of a Catholic prayer book *Gebete im Geiste der katholischen Kirche*⁹⁷ published in 1842 in Düsseldorf. One of Haaren's watercolours depicts the Archangel Michael who defeats a dragon (i.e., Satan) 50 (No. 50). In 19th century Germany, Archangel Michael, who in the Christian tradition was deemed to be the patron saint of soldiers, became the national symbol and patron of Germany.⁹⁸ The depiction of Michael in art has centuries of iconographic tradition. Furthermore, in the German literary tradition in the Romanticist era, some parallels between the Archangel Michael and the legendary hero of the "Ring of the Nibelungs", Siegfried, emerged. The winged archangel in Haaren's watercolour, however, harks back to the art of the late Middle Ages, for example, to Master Tilman's (*Meister Tilman*, worked in Cologne, 1475–1515) sculpture created for the St. Andrew's Basilica in Cologne. The question remains – did Haaren draw it after having seen it *ad vivum* or did she simply use some kind of engraving that pictured Michael, like the *Day of Judgement* altarpiece by Hans Memling in Gdansk (1466–1473, now – *Muzeum Narodowe w Gdańsku*), included in Raczyński's book, that shows the winged angel Michael weighing souls during the Last Judgement.⁹⁹

47 The origin of two images in *The Courland Album* is associated with the literary artistic youth calendar repertoire. One of the drawings dated 1847 shows winter fun for children in January: a number of children are skating and riding a sled in the shape of a swan (No. 47). The same image appears as a woodcut vignette for the January page of the *German Youth Calendar (Deutscher Jugendkalender)* for the year 1847¹⁰⁰, compiled by the German poet and collector of folk tales Ludwig Bechstein (1801–1860). The woodcut is based on a drawing by Lorenz Frölich (Frölich, 1820–1908), a graphic artist and book illustrator of Danish origin, who later became a professor at the Royal Danish Academy of Fine Arts (1877). Working in the late Romanticist style, he illustrated children's books, including those of Hans Christian Andersen (1805–1875) and Jules Verne (1828–1905).

The Copenhagen born Frölich had drawn animals and children since his youth and had thus gained a lot of recognition. He continued his art studies in

Germany, in Munich, where he was influenced by Romanticist painting, especially the works of Adrian Ludwig Richter (1803–1884). He then augmented his studies in Dresden where he became Eduard Julius Bendemann's (1811–1889) student.¹⁰¹ After 1851, Frölich moved to Paris and lived there for 22 years. In Paris he prepared about a thousand sketches for woodcuts that reflect scenes from childhood life. Woodcuts based on his drawings were printed in France, Denmark and England. The January page vignette dated 1847 was obviously printed in Italy, as that is where he lived from 1846 to 1851. It is possible that the drawing in *The Courland Album* is an original work by Frölich from his early period which has come into the possession of Sophie von Haaren thanks to her relationship with Schadow.

The German Youth Calendar inspired Sophie von Haaren to re-draw another image (No. 61). In the carefully executed watercolour, there is another scene of children's winter fun in January, this time after a work by an unnamed Dresden artist. A prototype of the image can be found in the 1850 calendar¹⁰², the anonymous woodcut has been signed by an engraver (*Schmidt sc.*). 61

The primary source of two of Haaren's watercolours are works by Alwine Schrödter's husband, the professor of ornamentation Adolph Schrödter, that have been reproduced in the 1856 edition of the *Art and Literature Yearbook for Youth (Düsseldorf Jugend-Album)*. One watercolour depicts two girls, taking a rest during grain harvest time (No. 69). Haaren re-drew a colour lithograph (*Sommer*) based on an Adolph Schrödter's watercolour.¹⁰³ In the second, two girls are picking meadow flowers (No. 68); the source is the same, this time it is *Spring (Frühling)*¹⁰⁴. Until primary sources of other drawing by Haaren can be found, it must be noted that she stylised the work of Stilke and both Schrödters with great artistic freedom. Analogous searches for parallels and influences should be continued. 69 68

Having looked closely at Haaren's wonderful watercolours and comparing them with their primary sources, we can conclude that the Jelgava artist did not have a desire to scrupulously copy the colour lithographs. She also used much brighter and more lucid colours (a reminder of the Nazarene love of Raphael's colours?), made variations, changed and replaced the floral vignettes. Haaren's sophisticated yet emotional personality showed in her drawings. It is possible that the watercolours that are preserved in *The Courland Album* are the only tangible historical pieces of evidence of her life and spiritual world. Haaren is halfway, on the border, she is no longer a high society lady, an artistic dilettante, but also is not yet a woman the professional artist. Delicate, full of *joie de vivre*, slightly sentimental, an aesthete for whom the Victorian era's home life was not quite enough.

Contemporaries and soulmates of Sophie von Haaren and other women in the ladies' circle of *The Courland Album* are to be found in many places, including England. They are the Brontë sisters – Charlotte Brontë (1816–1855) and Anne Brontë (1817–1849), for whom the literary heroines they created, Jane Eyre and Helen Hunting, were their own opportunities for self-reflection. They were ethically pure and courageous women for whom literary and artistic creation was one of the most essential forms of self-realisation. Well educated, talented and enterprising women desired and were capable of a lot more than “making puddings and knitting stockings, playing on the piano and embroidering bags”¹⁰⁵, who would not submit without question to the shackles of a male dominated society's traditions. The heroine of Charlotte Brontë's novel, *Jane Eyre* the governess, was able to create dramatically atmospheric scenes conjured up from her imagination and inspired by Romanticist literature, with watercolours. Doing so, Jane felt happy and experienced the greatest joy in her life.¹⁰⁶ The central character of Anne Brontë's epistolary novel *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) is Helen Hunting, a gifted and refined wife of a country squire who dares to leave her husband – a drunken and debauched bon vivant. The 26-year-old Helen was able to be independent,¹⁰⁷ she lived with an assumed name, Mrs Graham, and supported herself and her son. She became a painter: Helen set up a studio, painted mainly landscapes and portraits¹⁰⁸ and successfully sold her paintings in London. For Helen Hunting, art became her guarantee of financial independence, a profession, not only an entertaining leisure activity. Already by the age of 18 (around 1821) for Helen Hunting “all [her] former occupations seem so tedious and dull”¹⁰⁹, and then later she clearly understood: “My drawing suits me best, for I can draw and think at the same time”¹¹⁰. At the same time painting was an affirmation of a woman's personal freedom and a manifestation of deeply hidden emotions. Anna Brontë's novel harshly revealed the destructive nature of an unsuccessful marriage and the lack of rights for a woman in the family, being under the complete control of her husband. Then, art was a refuge. The novel *The Tenant of Wildfell Hall* can be seen as an early manifesto of feminism ideas that became popular with lightning speed. At the same time it also created a scandal in the conventional society of the Victorian era.

It seems that the women of Courland in the late Biedermeier period were able to avoid such harsh trials of destiny. The lives of the ladies of the Groschke family passed smoothly, harmoniously and prosperously; art studies were a pleasant, satisfying leisure time activity, a passion of one's youth. Rather, Sophie von Haaren's (or indeed any one of her female relatives) counterpart was a young lady portrayed in Gustav Carl Ludwig Richter's (1823–1884) painting *Study (Studium)*, 1860).

Commenting on the work, the prominent German art critic and publicist Friedrich Eggers (Hartwig Karl Friedrich Eggers, 1819–1872)¹¹¹ characterized middle class women, the type of art dilettantes, in general. The voice of the times rings in his observation: “Taking everything into consideration, we look on this woman as a dilettante. In this sense nothing can be said about her artwork, about which we cannot offer any opinion, for her painting is turned sideways. We simply presume that she is not, and never will be a professional artist. One day, as she approaches her third decade, she will submit to a proposal by a strong and spiritual man, although she will have previously turned down a number of our sex. In the first years, she will give the household a number of paintings and then turn to the rearing of children; later, when they are older, she will create a very pleasant home, to which the fine arts, with renewed love, will return, although they were never neglected entirely. How do we know this? It can be seen in her wise and sincere face.”¹¹²

It is interesting how Eggers ironically mentions a unique art appreciator that could be found in the galleries and museums of the time – a young woman, dressed in male clothing, who copied the works of old masters: “In the Dresden gallery we have seen women who paint, not wishing to attract attention to themselves, in men’s clothes. There is no surer way to attract attention to yourself.”¹¹³ The light ironic tone of Eggers’ remark confirms that for the mid-19th century society it was hard to accept an emancipated woman who would occupy herself with art in a public place. That was for the private sphere.

In the context of *The Courland Album*, it is significant that Eggers’ observations were included in an elite art and literature yearbook or album called *Argo*, published in Wroclaw (previously Breslau). We can assume therefore that Jenny von Schadow, who married into Wroclaw from Jelgava, would recognize herself, her sisters and relatives in the image of the dilettante artist...

The Courland Album continues to raise questions; it does not fully reveal all its secrets. *The Courland Album* is a testament to the transmission of ideas and images, to communications with the intercedence of images. In its time, *The Courland Album* existed at the juncture where Courland and Europe met and resonated. You could also say it is a Jelgava–Düsseldorf album. The story of the Groschke family gives Jelgava one of the most colourful pages in its history. The presence of Schadow, on its turn, has enriched *The Courland Album* in the same way that the presence of the ladies from Courland enriched Schadow’s life in Düsseldorf. As the testimony to the Groschke-Klein family history the album is a natural addition to the annals of cultural history of our country. At the same time a genealogical thread links it with the most distinguished representatives of the European art world of their time.

ILLUSTRATIONS

- p. 235 Adelheid Scheibler's dedication with a lock of hair and a silk ribbon. Riga, 1839.
From Matilde Engelhardt's keepsake album (1837–1851), S. 25. ALUL DMRB
- p. 238 Flower Bouquet. A watercolour by Eduard Caspar von Tiesenhausen.Veidumuiža (*Weidenhof*), 1822.
Drawing after a sample from: Genlis, Stephanie F. *Neues und faßliches Lehrbuch zum Zeichnen und Mahlen*. Leipzig, 1812, Taf. XXII. From Paul August Georg von Frey's keepsake album (1819–1836), S. 88. ALUL DMRB
- p. 239 Monument to friendship in a park: an idealised landscape. [Riga, 1794].
Margaretha Agnesa Nestor, née Galander's gouache drawing
from her own keepsake album (1784–1822), S. 1. ALUL DMRB
- p. 240 An idealised landscape with castle ruins. An ink wash by Hanne von Frey. Odsen, 1829.
From Paul August Georg von Frey's keepsake album (1819–1836), S. 149. ALUL DMRB
- p. 243 Woman wearing Biedermeier fashion. Ink wash. 1820s–30s.
From Paul August Georg von Frey's keepsake album (1819–1836), S. 176. ALUL DMRB
- p. 246 Julius Döring. A plan of the von Klein family residence in Jelgava.
LSHA, Collection 5759, Inventory 2, File 1107, p. 90.
- p. 247 Julius Döring. Study for the painting *The Hall in Baron Campenhausen's apartment in Jelgava*. 1874.
Pencil and ink on paper. 38.5 × 50.7 cm. NLL DRBM, R IW-1/89-54
- p. 252 Title page in the so-called arabesque style. Drawn and engraved by Adolph Schrödter, (1805–1875).
Etching. From: Raczyński, Atanazy. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1. Düsseldorf und Das Rheinland. Mit einem Anhang: Ausflug nach Paris. Aus dem französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen. Berlin: Auf Kosten Des Verfassers, 1836.
Digital version: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-750-p0001-7>
- p. 253 The Cena Manor. From the roadside between Riga and Jelgava (*Zennhoff. Von der Strasse, zwischen Riga un Mitau*). A lithograph by Friedrich Krause based on a work by Jacob Rheinhold in Minkeld. Ca. 1823. Lithograph. 18.3 × 28.5 cm. ALUL DMRB
- p. 255 Robert Constantin Schwede. *Woman from Valmiera with an Album*. Late 1840s.
Moscow. Private collection
- p. 256 The Old and the New Düsseldorf Art Academy (*Die alte u. neue Akademie zu Düsseldorf*).
Title page after Caspar Scheuren's drawing. From: *Deutsches Künstler-Album: mit Beiträgen lebender Künstler und Dichter. Neue Folge: Zehnter Band*. Der ganzen Serie sechundzwanzigster Jahrgang. Der Text gesammelt und herausgegeben von Ernst Scherenberg.
Düsseldorf: Breidenbach und Baumann, 1877, S. [7].
- p. 257 Don Quixote. Julius Buddeus' etching after a drawing by Adolph Schrödter. Düsseldorf, 1839.
From: *Les beaux-arts. Illustration des arts et de la littérature*. Volume I.
Paris: L. Curmer, [1843], p. 313. ALUL DMRB

Title page. Colour lithography after Caspar Scheuren's drawing. [1867]. From: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl. Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881. ALUL DMRB p. 258

The Friedrich Rückert poem *If you Want a Person's Heart (Wenn du willst im Menschenherzen)*. A colour lithograph after a drawing by Alwine Schrödter. From: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl. Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881, by S. 96. ALUL DMRB

The Ludvig Öland poem *Fable (Märchen)*, first stanza: "*Ihr habt gehört die Kunde*". Colour lithograph after Caspar Scheuren's drawing. From: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl. Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881, by S. 144. ALUL DMRB p. 259

Friedrich Leopold Count von Stolberg's poem *To Nature (An die Natur)*, first stanza: *Sweet Holy Nature (Süße heilige Natur)*. Colour lithograph after Alwine Schrödter's drawing [1868]. From: *Lieder der Heimath: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmucke deutscher Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Bund. Sechste Aufl. Düsseldorf: Verlag von L. Baumann & Comp., 1881, by S. VIII. ALUL DMRB

Poem *Sweet Love (Süsse Liebe)*. Chromolithograph after Hermine Stilke's drawing. From: *Blumen der Liebe. Lyrische Dichtungen*. Mit zehn chromolithographirten Illustrationen von Hermine Stilke. Leipzig: Arnoldsche Buchhandlung, b.g. [1868], Bl.[7]. ALUL DMRB p. 260

Poem *Only Love (Nur Liebe)*. Chromolithograph after Hermine Stilke's drawing. From: *Blumen der Liebe. Lyrische Dichtungen*. Mit zehn chromolithographirten Illustrationen von Hermine Stilke. Leipzig: Arnoldsche Buchhandlung, b.g. [1868], Bl.[4]. ALUL DMRB

Monk and Youths. Colour lithograph after a drawing by Gustav Süs. From: *Pharus am Meere des Lebens. Anthologie für Geist und Herz (...) herausgegeben von Carl Coutelle. II. 4. Aufl.* Iserlohn: Verlag von J. Bädeker, 1870. ALUL DMRB p. 263

Amateur Painter. William Henry Mote's copper engraving after a drawing by Richard Buckner. 1853. From: *The Keepsake 1854. With beautifully finished engravings from drawings by the first artists, engraved under the supervision of Mr. Frederick A. Heath*. Edited by Miss Power. London: David Bogue, 1854. P. 228. ALUL DMRB p. 266

ENDNOTES

¹ Statistical information about keepsake albums is collected in an internet data base *Repertorium Album Amicorum* known as RAA at Erlangen University. It contains 12,000 albums in 400 libraries, archives and private collections in Europe, the USA and Australia. See: Schnabel, W. W. *Repertorium album amicorum* (on-line database), [Erlangen, 1998–2002]. Last viewed 30th May, 2016). <http://phil.uni-erlangen.de/~p2gerwi/Schnabel/raa/raaframe1.htm>.

² Jablonski, J. Th. *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften* (...) Königsberg, Leipzig, 1748, S. 1122.

³ *Meyers Großes Konversations-Lexicon*. 6. Aufl. Bd. 18, Leipzig, Wien, 1909, S. 842.

⁴ See: *Stammbuch eines Wittenberger Studenten 1542*. Nach dem Original in der Fürstlich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode. Hrsg. von Wilhelm Herse, Berlin, 1927.

⁵ Kurras, L. *Zu guten Andenken. Kulturhistorische Miniaturen aus Stammbüchern des Germanischen Nationalmuseums: 1570–1770*. München, 1987, S. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ Brednich, R. W., Deumling, Kl. *Denkmale der Freundschaft: die Göttinger Stammbuchkupfer-Quellen der Kulturgeschichte*. Friedland, 1997, S. XI.

⁸ *Aeltere Universitäts-Matrikeln II. Universität Greifswald. Erster Band (1456–1645)*. Hrsg. v. E. Friedländer. Bd. 1, Leipzig, 1893–1894, S. VII. The original manuscript of the oldest Matriculates Book of Greifswald University is digitalised and available online; rector Nicolai's coat of arms is seen on p. 32 verso, <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-261851>; rector Langenbeck's coat of arms on p. 37 verso, <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-261954>; rector Usedom's coat of arms on p. 151 recto, <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-264226>

⁹ A quote from Brednich, S. XI.

¹⁰ Brednich, S. XII–XIII.

¹¹ Brednich, S. XII.

¹² A quote from Brednich, S. XXII, in E. L. Rippenhausen (1762–1840) – a Göttingen engraver's letter to his sons in 1818.

¹³ *Rigache culturhistorische Ausstellung veranstaltet von der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Katalog*. Riga, 1883, S. 47–49; *Kurländische culturhistorische Ausstellung zu Mitau. Katalog*. Mitau, 1886, S. 25, 40–41; *Heraldische Ausstellung zu Mitau. Katalog*. Mitau, 1903, S. 8–9, 12–16.

¹⁴ *Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst a. d. J. 1873*. Mitau (Jelgava), 1874, S. 12.

¹⁵ Sacken's album is now in Marburg, see: Lancmanis, I. The Duke of Courland, his coat of arms and the lion of Courland beside us at the *Heraldry in Latvia from the 13th to the 21st century* exhibition. *Māksla Plus*, No. 4, 2003, pp. 14–16.

¹⁶ Döring, J. *Offenberg's Album. Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus dem Jahre 1872*. Mitau (Jelgava), 1872, S. 34–36; *Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus dem Jahre 1887*. Mitau (Jelgava), 1888, S. 14–23.

¹⁷ See: *Various designs collected by Se. Baron d'Offenberg de la Courlande, in the course of his travels*. Ed. by George Friederick Herbs. [Faximilausg.] Nachw. v. Otto Clemen. Leipzig: Insel-Verlag, 1919. [77] Bll. III., [22] S.

¹⁸ Neumann, W. *Albumblätter* [Über Stmb. v. Heinrich v. Offenberg, Apotheker Jakob Johann Voss (1736–1794) aus den J. 1786–1787]. *Rigaer Tageblatt: Kunst-Beilage*, Nr. 14, 25. Jul. 1907, S. 53–56, Abb.; Nr. 15, 10. Aug. 1907, S. 57–60, Abb.; Nr. 16, 25. Aug. 1907, S. 61–62.

¹⁹ LNMA (drawings No. 2955 and 2956). Voss' albums in 1821 were held at Dom Museum, in the

1860s at the Riga City Library, but already in 1907 at the art museum, see: – er [Bröcker, Erdmann Gustav v.] Sehenswürdigkeiten in Riga aus der neueren Zeiten, Das vaterstädtische Museum [Über Stmb. v. Jakob Johann Voss (1736–1794) aus den J. 1786–1787]. *Rigaische Stadt-Blätter*, Nr. 27, 5. Jul. 1821, S. 214–215; see also: Bēms, R. *Apceres par Latvijas mākslu simt gados: 18. gs. beigas–19. gs. beigas*, Rīga: Zinātne, 1984, pp. 142, 146.

²⁰ [Körber, K. E. A.]. r-r-. Ueber Stammbücher (Eingesandt) [Stmb. v. L. B. (Liberius v. Bergmann) a. d. J. 1774–1795]. *Das Inland*, Nr. 16, 18/30 Apr. 1860, Sp. 307–315. Since 2014, the album, formerly belonging to Liborius Bergmann (1774–1795), is in a private collection in Germany. See online database *Repertorium Album Amicorum* or RAA.

²¹ Krogzeme-Mosgorda B. *Atmiņu albumu tradīcija latviešu skolēnu kultūrā*. Rīga: LU LFMI, 2013, 239 pages.

²² *Album amicorum*: piemiņas albumu kolekcija (16.–19. gs.) Latvijas Universitātes Akadēmiskajā bibliotēkā: rokrakstu katalogs = Die Stammbücher der Akademischen Bibliothek der Universität Lettlands 16 –19. Jh.): Handschriftenkatalog, compiled by A. Taimiņa. Rīga: LU Akadēmiskais apg., 2013. lxxxix, 365 pages: il., faximile.

²³ See: *Album amicorum*, 2013: album 5 (*Margaretha Agnesa Nestor, geb. von Galander*), album 9 (*Anna Catharina Frey, geb. Sevecke*), album 16 (*Helene Charlotte Juliane Sophie von Weyrauch, geb. von Rosen*), album 20 (*Mathilde Engelhardt*), album 24 (*Amalie Witt*).

²⁴ Eckardt, J. *Erzählungen meines Großvaters*. Leipzig, 1883, S. 165.

²⁵ Пушкин, А. С. Евгений Онегин. Глава IV, строфа XXVIII, 1–4: Конечно, вы не раз видели / Уздой барышни альбом, / Что все подружки измарали / С конца, с начала и кругом.

²⁶ Behling, Ch. *Wir hatten im Grünen gemietet*. Aus dem Leben eines Rigenser zwischen 1791 und 1848. Hersg. von Gottfried Etzold. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 2001, 120 S.; Abb., here S. 34.

²⁷ *Ibid.*, S. 48. After the death of his sister, Behling had received her protrait as a memory, which he carefully kept for a long time.

²⁸ Collins, W. *The Woman in White*. London: Dent; New York: Dutton, 1972, p. 151.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ Dērings, J. *Ko es nekad negribētu aizmirst jeb atmiņas no manas dzīves*. No vācu val. tulk. Valda Kvasikova. Rīga: Latvijas Nacionālais arhivs, 2016, 879 pages: ill., here pp. 105–106; Döring, J. *Was ich nicht gern vergessen möchte oder erinnerungen aus meinem Leben*. Riga: Lettisches Nationalarchiv, 2016, S. 126.

³¹ *Ibid.*

³² *Aus vergangenen Tagen: Der Altlivländische Erinnerung Neue Folge, gesammelt von Friedrich Bienemann*. Reval: Kluge, 1913, S. 196.

³³ Collins, W. *The Woman in White*, p. 30.

³⁴ Der Hauslehrer N. N. in Kurland. Eine Novelle aus Kurland. In: *Das Inland*, Nr. 41 (1860, Montag, den 10./22. October), S. 747.

³⁵ Kohl, J. G. *Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, oder Natur- und Völkerleben in Kur-, Liv- und Esthland*. Th.1, Dresden und Leipzig: In der Arnoldischen Buchhandlung, 1841, S. 101.

³⁶ A date and location was attached to another three drawings by various authors, they were created in Dreesden (1842, No. 92, *Oberlössnitz, bei Radebeul* (1848, No. 60), Wroclaw (Breslau) (1852, No. 127). Presumably, numerous drawings were created in Düsseldorf, e.g. No. 62.

³⁷ *Allgemeines Kurländisches Amts- und Intelligenz-Blatt*. Nummer 56, Sonnabend, den 14. July 1828, S. 8.

³⁸ Johann Gottlieb Groschke's second wife. After the death of Carolina Groschke, née Andréae (1768–1802) the doctor married her sister Johanna Wilhelmine Andréae. See: Döring, J. *Was ich nicht gern vergessen möchte oder erinnerugen aus meinem Leben*. Riga: Lettisches Nationalarchiv, 2016, S. 123.

³⁹ They are kept in the *Bodleian Libraries*, see the digitalized collection: *Queen Victoria's Journals* <http://qvj.chadwyck.com/marketing.do>

⁴⁰ Сидорова, А. Рисунки из альбомов императрицы Александры Федоровны. *Наше Наследие* 2008, № 87: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8708.php>. The album is in the Archive of the Russian Federation (Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ)), f. 28.

⁴¹ Рисунки великой княжны Марии Николаевны: <http://yablor.ru/blogs/risunki-velikoy-knyajni-marii-nikolaevni/766835>

⁴² Schadow's biographies cite a different date, 1823, e.g. see: Raczynski, A. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1. Düsseldorf und Das Rheinland. Mit Einem Ausflug Nach Paris. Aus dem französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen. Berlin: Auf Kosten Des Verfassers, 1836. 414 S.: Ill. here S. 140; Raczynski, A. *Histoire de l'art moderne en Allemagne*. Tome 1, par le Cte Athanase Raczynski. Paris: J. Renouard et Cie, 313, XII p.; ill., p. 123.

⁴³ Newspapers attest to the duration of Groschke's trip. Groschke travelled to Germany through Riga and on the 7th of October 1818 stayed at the Lamprecht Hotel; see: *Rigasche Zeitung*, Nr. 81, *Mittwoch*, den 9. Oktober, 1818: Angekommene Fremde. Den 7. Oktober. Professor Groschke, von Mitau, logirt bei Herr Lamprecht.

⁴⁴ Groschke returned to Jelgava through Riga at the end of June 1820; see: *Rigasche Zeitung*, Nr. 51 (Sonabend, den 26. Juni, 1820), S. 4: Angekommene Fremde. Den 23. Juni. Prof. Hofrath Groschke, aus Mitau, log. im Lamprechtschen Hause.

⁴⁵ A copy of the letter is in the ULAL in the Rare Books and Manuscripts Collection Ms. 1140, file 166, nr. 20, p. 1. Dorothea's letter is published in Latvian: Kvaskova, V. Sarunas vēstulēs. Kurzemes hercogiene Dorotheja 1761–1821. *Latvijas Arhīvi*, 2010, nr. 2, pp. 57–117, here p. 106.

⁴⁶ Binzer, E. von. *Drei Sommer in Löbichau, 1819–21*. Stuttgart: W. Spemann, 1877, S. 8; Brühl, C. *Die Sagan: das Leben der Herzogin Wilhelmine von Sagan, Prinzessin von Kurland*. Berlin: Esser: Steuben-Verlag, 1941, S. 237.

⁴⁷ About the Berlin salons, see: Wilhelmy, P. *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989. 1030 S.

⁴⁸ Marcus Herz (1747–1803) was an eminent Berlin doctor of Jewish descent, adviser to the court (1785), philosophy professor (1786).

⁴⁹ Henriette Julie Herz, née de Lemos, 1764–1847), daughter of a Jewish doctor, a literary figure and teacher. Created one of the most influential salons in Berlin (1780–1803). In 1806 Herz was the Duchess of Courland Dorothea's daughter's English teacher. See: Wilhelmy, P. *Der Berliner Salon*, S. 66, 82, 639; Parthey, G. *Jugenderinnerungen*, S. 97; Quak, U. *Henriette Herz: "Glücklich schöne Stunden hatte ich". Eine Biographie*. Berlin: epubli, 2014, 432 S.

⁵⁰ Wilhelmy, P. *Der Berliner Salon*, S. 944. It should be noted that in the 1830s, Schadow the son usually attended Hedvig Olfers' (1799–1891) "Thursdays". Olfers' salons came to be the meeting place for Berlin artists. About Olfers' salons, see: Wilhelmy, P. *Der Berliner Salon*, S. 749–771; Fr. V. and J. G. Schadow mentioned on p. 762.

⁵¹ Elisa von der Recke left Courland in 1796 for Karlsbad, Dresden and finally the Löbichau Palace with her half-sister Dorothea; in 1819 Recke lived in Löbichau, but later in Dresden at the Hotel Bellevue where she did some writing and hosted guests from Courland. Recke is mentioned as a regular guest at Herz's salon, see: Wilhelmy, P. *Der Berliner Salon*, S. 940.

⁵² E. g., six Johann Gottlieb Groschke's letters (1794–1822) to Elisa von der Recke are in Munich at the Bavarian Land Library (*Bayerische Staatsbibliothek, München; Nachlaß Elisa von der Recke; Signatur: Ana 430.II*).

⁵³ See: Parthey, G. *Jugenderinnerungen. Handschrift für Freunde*. Bd. 1. Berlin: Schade, [1871], S. 95–107; see also: Wilhelmy, P. *Der Berliner Salon*, S. 79–83.

⁵⁴ Parthey, G. *Jugenderinnerungen. Handschrift für Freunde*. Bd. 2. Berlin: Schade [1871], 516 S., here S. 144–145. Parthey's memoirs are available through Deutsches Textarchiv DTA. http://www.deutschestextarchiv.de/search/ddc/search?q=schadow&book=parthey_jugenderinnerungen02_1871

⁵⁵ The Nicolai family house at Brüderstraße 13, Berlin-Mitte belonged to them since 1787. Since 1990 there is a museum (Nicolaihaus, *Stiftung Stadtmuseum Berlin*).

⁵⁶ Friedrich Wilhelm Schadow's mother converted to Catholicism in 1779. She was Matel Devidels, the daughter of a jewellery dealer in Prague, after converting Anna Augustine Weissenau (1758–1815).

⁵⁷ *Der schriftliche Nachlass Johann Gottfried Schadow. Bestandverzeichnis*. Hrsg. von Reimar F. Lacher; mit einem Beitrag von Claudia Czar. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2006. 111 S.; ill., here S. 84 Johann Gottlieb Schadow's draft letter. 1820. 27. 6; Signature: NL, SW 215 Bend XV). PDF online: http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Zentralarchiv/Findbuch_Nachlass_Johann_Gottfried_Schadow.pdf

⁵⁸ *Der schriftliche Nachlass Johann Gottfried Schadow*, 111 S.; Ill., here S. 61 (Signature: NL SW 179, E0020. 4716). Schadow the father's archive in Berlin (*Staatliche Museen Berlin*) holds five letters from his daughter-in-law (1820–1849).

⁵⁹ More clarity can be obtained from Schadow's memoirs, published long after his death: Schadow, Wilhelm von: Jugenderinnerungen. In: *Kölnische Zeitung*, 1891, Nr. 701, 704, 711, 717, 720, 723, 726, 730, 733, 736, 742, 752, 755. Currently this source is unavailable.

⁶⁰ Gottfried Schadow: *Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke*. Hrsg. Von Julius Friedlaender. 2 vermehrte Ausg. Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert (P. Neff), 1890. S. 122, here S. 92. A PDF online https://ia902600.us.archive.org/18/items/bub_gb_e44eAAAAYAAJ/bub_gb_e44eAAAAYAAJ.pdf

⁶¹ The Royal Theatre in Potsdam designed by K. G. Langhans, later the City Theatre (*Das Königliche Schauspielhaus, später Stadttheater, 1793–1796, C. G. Langhans*). The building no longer stands.

⁶² Gottfried Schadow: *Aufsätze und Briefe*, S. 93.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Schadow, F. W. *Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben*. Novelle von Dr. Wilhelm von Schadow. Berlin: Verlag von Wilhelm Herz. 1854. 244 S.; ill.

⁶⁵ Ibid., S. 135.

⁶⁶ On Raczyński see: Donop, L. von. *Raczyński, Athanasius Graf*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Band 27. Leipzig Duncker & Humblot, 1888, S. 106–107. A digital publication, Wikisource, URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Raczyński,_Athanasius_Graf&oldid=2504660 (Version vom 3. Mai 2016).

⁶⁷ Raczyński, A. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1. Düsseldorf und Das Rheinland. Mit Einem Ausflug Nach Paris. Aus dem französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen. Berlin: Auf Kosten Des Verfassers, 1836. 414 S.: ill. here S. 140.

⁶⁸ The collection of the Poznan Museum of Art has the Raczyński manuscript, *Libri veritatis*, which contains the correspondence between him and W. Schadow (1832–1847, in total 110 pages). *Libri veritatis, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu pod sygnaturą MNPA-1414 od 1 do 47d*. Manuscript digitalized, available online http://www.mnp.art.pl/fileadmin/pliki/MNP/Dzialy/Archiwum/Libri_veritatis/MNPA-1414-35.pdf

⁶⁹ Hinc, A. Raczyńscy, jakich nie znacie. In: *Poznaj Raczyńskich*. Wydawnictwo pokonferencyjne, z. 4. Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2010. S. 43–80., il. About the family's Courland line, Wincenty Raczyński and his descendents, see S. 45–50. Publication in PDF format, available online: http://www.poznan.pl/mim/trakt/publikacje-pokonferencyjne_p,11764,11765,11929.html

⁷⁰ *Döring*, 2016, p. 107; *Döring*, 2016, S. 128.

⁷¹ *Gottfried Schadow: Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke*. Hrsg. Von Julius Friedlaender. 2 vermehrte Ausg. Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert (P. Neff), 1890. S. 122., PDF copy online: https://ia902600.us.archive.org/18/items/bub_gb_e44eAAAAYAAJ/bub_gb_e44eAAAAYAAJ.pdf

⁷² Brūģis, D. 19. gadsimta skulpturālais portrets Latvijā. In: *Portrets Latvijā. 19. gadsimts. Das Porträt*

- in Lettland. 19. Jahrhundert. Catalogue. Compiled by: Dainis Brūģis, Inta Pujāte. Rīga: Neputns, 2014, pp. 224, 230, 248, 250; Schlippenbach, U. von. *Malerische Wanderungen durch Kurland*. Riga, Leipzig: bei C. J. G. Hartmann, 1809, S. 403–404, 428. The bust was later given to the Courland Province Museum, a photograph can be seen in the Marburg Herder Institute Image Archive online, *Herder-Institut, Bildkatalog, Büste von Heinrich Christian von Offenberg, Inventarnummer 134340*; <https://www.herder-institut.de/bildkatalog/index/pic?tree%5BSammlungen%5D-26&id=0713f2165719f6f5094fd03f52454e2b>
- ⁷³ *Various designs collected by Se. Baron d'Offenberg, Taf. 76, S.21, 23.*
- ⁷⁴ *Various designs collected by Se. Baron d'Offenberg, S. 21.*
- ⁷⁵ About female artists in the Russian Empire in the 18th–19th centuries, see: Jelena Lebedev's kulturology Doctorial presentation online: Лебедева, Е. Г. *Творчество женщин-художниц в культуре России: На материале светского искусства XVIII – последней трети XIX веков*. <http://www.dissertat.com/content/tvorchestvo-zhenshchin-khudozhnits-v-kulture-rossii-na-materiale-svetского-iskusstva-xviii-p#ixzz46gFWzhAx>
- ⁷⁶ *Rigische Anzeigen*, 1814, den 31. August, S. 4.
- ⁷⁷ *Rigische Anzeigen*, 1821, den 22. August, S. 4.
- ⁷⁸ *Pädagogischer Jahresbericht für Deutschland's Volksschullehrer*. Bearb. u. hrsg. von August Lüben. Bd.16. Leipzig: Friedrich Brandstetter, 1864, S. 199–203.
- ⁷⁹ Schrödter, A. *Das Zeichnen als ein ästhetisches Bildungsmittel, für die Erziehung des weiblichen Geschlechtes*. Frankfurt am Main, 1853, 16S., here S. 6. Digital copy online urn:nbn:de:bvb:12-bsb10764195-7
- ⁸⁰ Raczyński, A. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1, S. 191.
- ⁸¹ See Henriette Hein's digital library and data base *Düsseldorfer Malerschule* at the Düsseldorf University and Land Library (ULB Düsseldorf) which contains 232 illustrated publications (books and graphic folios), total 347 editions online: <http://digital.uib.uni-duesseldorf.de/dfg?lang=de>
- ⁸² Döring, 2016, p. 103; Döring, 2016, S. 124.
- ⁸³ For example, a related publication is: Wahlen, A. *Moeurs, usages et costumes de tous les peuples du monde*. Europe. Bruxelles: a la librairie historique-artistique, 1844. 357 p.: 34 f. Tables.
- ⁸⁴ It is suggested by the drawing in *The Courland Album* signed by Charlotte Schadow in Düsseldorf at Christmas 1836 (No. 80). The watercolour is a keepsake that could have been presented to a relative from Jelgava, perhaps – Sophie von Haaren, née Exe.
- ⁸⁵ In 1836, Raczyński approvingly mentions the enterprise of the Kehr and Niesen brothers (*Litographisches Institut der Herren Gebrueder Kehr und Niesen*) Cologne, see: Raczyński, A. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd.1, S. 279. The *J. B. Sonderland* company successfully worked in the chromolithography field in Düsseldorf.
- ⁸⁶ Stilke illustrated, e.g., Grünmeyer, F. *Gebete im Geist der katholischen Kirche* (Düsseldorf, 1842, 83 coloured illustrations, together with Franz Scheuren; *Das Jahr in Blüten und Blättern mit Gedichten von Emanuel Geibel und Gustav von Putlitz* (Berlin, 1864, 12 chromolithographs); *Die christlichen Feste mit poetischen Texten von Karl Gerok, Eduard Kauffer, Friedrich Rückert und Philipp Spitta* (Leipzig: Arnold'sche Buchhandlung 1866, 7 chromolithographs); *Hauslaub Lieder und Bilder fürs Haus* (Leipzig: Arnold'sche Buchhandlung, 1867, 10 chromolithographs and drawings).
- ⁸⁷ E.g., Schrödter illustrated the following publications: *Um Lieb' und Kunst* (Düsseldorf 1867, proverbs, folio with 12 chromolithographs); *Fremde und Heimat. Denkprüche in Wort und Bild* (Frankfurt am Main 1869, 11 chromolithographs folio); *Triumph der Blumen in Liedern*, (Düsseldorf, 1871, 27 chromolithographs); *In Freud und Leid* (Frankfurt am Main, 1871, folio, proverbs and initials. 19 pages colour prints); *Frauenbrevier für Haus und Welt* (Leipzig, 1883); *Blumensprache* (Lahr 1883).
- ⁸⁸ *Gebet des Herrn* (Düsseldorf, 1864; Catholic edition – 8 chromolithographs, Lutheran – 9 chromolithographs); *Der Herr ist mein Hirte* (Leipzig 1881, 6 chromolithographs).
- ⁸⁹ See publication online: *Düsseldorfer Malerschule*; <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/themen/Das%20Rheinland%20im%2019.20Jahrhundert/Seiten/DuesseldorferMalerschule.aspx>

⁹⁰ From 1844, Johann Wilhelm Preyer (1803–1889), a student of Schadow, taught flower and still life drawing in Düsseldorf.

⁹¹ *Lieder der Heimat: Eine Sammlung der vorzüglichsten Dichtungen im Bilderschmücke deutscher Kunst. Herausgegeben von Ludwig Bund.* Düsseldorf; Leipzig: Breidenbach: Grumbach, 1868.

⁹² Savoy (French: Savoie) is a French department as well as a historic region. Situated in the south-east of the country on the Italian border. Included in the composition of France in 1860. Interest in the mountainous, very poor but independent Savoy arose already a few decades earlier. Literature and art have several cliché ideas about the Savoyans – they are half wild, but freedom-loving people of mountains or poor children – “small street boys (*le Savoyard*) roam through France with a monkey or groundhog and beg for money for their parents. The famous literary and artistic character, the “little sweep’s” (*le ramoneur*) identity was initially linked to Savoy. On the region of Savoy, its culture and history and the characteristic symbolic figures, see *Le ramoneur, la marmotte et la montagne. Entre clichés, de la naissance et réalité Savoie Française*, a virtual exhibition online: www.lectura.fr/expositions/savoie/

⁹³ See online, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Baptist_Sonderland_Auf_zur_Schlit_tenpartie.jpg

⁹⁴ Friedrich Wilhelm Schadow. Joseph von Keller's copper engraving after Julius Hübner's drawing. Sign.: JH Roma, d. 5. febr. 1831. Düsseldorf, im May 18 JK sc 34. From: Raczyński, A. *Histoire de l'art moderne en Allemagne.* Album par le Cte Athanase Raczyński. A Paris : J. Renouard et Cie (Paris), 1836–1842, pl. [1], ad p. 125. See digital copy online <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6570662h/f13.image>

⁹⁵ Raczyński, A. *Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland : mit einem Anhang: Ausflug nach Paris. Aus dem französischen übers. Von Friedrich Heinrich von der Hagen.* Berlin: Auf Kosten des Verfassers, 1836. XIV, 414 S., [7] Bl. : Ill.. Schadow's portrait should have appeared alongside the text on page 145, however it was included in the album of images which was published later. See: *Geschichte der neueren deutschen Kunst. [Kupfertafel-Band]. Atlas. [1836–1841].* [38] Bll. Grav., here Bl. [1], see digital copy online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/content/pageview/2308289>

⁹⁶ Steger, D. *Die Düsseldorfer Malerschule im 19. Jahrhundert.* See online publication: <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/themen/Das%20Rheinland%20im%2019.%20Jahrhundert/Seiten/DuesseldorferMalerschule.aspx?print=true>

⁹⁷ Grünmeyer, F. *Gebete im Geiste der katholischen Kirche.* Düsseldorf: Elkan, Bäumer & Co., 1842. [1], Bl., 20 S., [71] Bl. : zahlr. Ill. : Zeichnungen in Gold-, Silber- und Farbendruck. II. Stilke, Hermine, Scheuren, Caspar. S.[44] Stille H. Messgebet. See online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/content/pageview/1109085>

⁹⁸ Galle, M. *Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.* München: Herbert Utz Verlag, 2002. 234 S.

⁹⁹ Raczyński, A. *Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland*, S. 98.

¹⁰⁰ Bechstein, L. *Deutscher Jugendkalender: mit Geschichten u. Liedern von Berthold Auerbach, Hermann Kurtz, R. Reinick, und Andern und mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Lorenz Frölich.* Herausgegeben von Hugo Bürkner. Leipzig: Georg Wiegand's Verlag, 1847. [38] S., here S. [2]. <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/zoom/2978054>

¹⁰¹ Bendemann is not only one of the most important representatives of the Düsseldorf Art School, but also a close friend of Friedrich Wilhelm von Schadow, who married Schadow's half-sister Lida Bendemann, née Schadow (1821–1895) in 1838.

¹⁰² Bechstein, L. *Deutscher Jugendkalender 1850 mit Geschichten und Reime von R. Reinick, Mit Holz-schnitten nach Zeichnungen von Dresdner Künstlern.* Herausgegeben von R. Reinick und H. Bürkner. Leipzig: Georg Wiegand's Verlag, 1850, 48 S., here S.[2]. See online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/pageview/2978219>

¹⁰³ Düsseldorfer Jugend-Album I. Jg. 1856, S.[27]. Schrödter, Adolph. *Sommer*. See online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/pageview/1103625>

¹⁰⁴ Düsseldorfer Jugend-Album I. Jg. 1856, S.[25]. Schrödter, Adolph. *Frühling*. S. 25. See online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/periodical/pageview/1103623>

¹⁰⁵ Brontë, C. *Jane Eyre*. London: David Campbell, 1991, p. 139.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 160, see the dialogue between Jane Eyre and Rochester: "Were you happy when you painted these pictures?" asked Mr Rochester, presently. "I was absorbed, sir: yes, and I was happy. To paint them, in short, was to enjoy one of the keenest pleasures I have ever known." It is understood that Jane Eyre's watercolours were created inspired by John Milton's (1608–1674) poem *Paradise Lost* (1667).

¹⁰⁷ In accordance with the laws of England of the time, a married woman does not have the right to live independently of her husband. His wife has no right to their property, without his consent she may not enter into any transactions and sign contracts, she also cannot apply for a divorce. A married woman does not even have the right to the custody of her own children, on her own. "The Married Women's Property Act" which withdrew a number of restrictions, was adopted in 1870.

¹⁰⁸ Brontë, A. *The Tenant of Wildfell Hall*. London: T. C. Newby, 1848. Available online: <https://www.gutenberg.org/files/969/969-h/969-h.htm>, [Chapter 4].

¹⁰⁹ Brontë, A. *The Tenant of Wildfell Hall*. London: T. C. Newby, 1848. Available online: <https://www.gutenberg.org/files/969/969-h/969-h.htm>, [Chapter 16].

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Art critic Friedrich Eggers in 1848 in Rostock wrote his doctoral work "Art as youth education feature" (*Die Kunst als Erziehungsmittel für die Jugend*). In Berlin, 1849, he founded and edited the foremost 19th century German art newspaper that came out in installments, *Deutsche Kunstblatt* (1850–1859). Eggers taught an art history course at the Berlin Art Academy, but from 1863 onwards he was a Berlin Craft and Construction Academy professor. Together with colleagues in 1852 he founded a literary artistic group *Der Rütli* (also *Das Rütli*, *Rytly*, *Rytli*), whose members work was published in the yearbook *Argo* (1854–1860).

¹¹² Eggers, F. Zu den Bildern. In: *Argo. Album für Kunst und Dichtung*. Hrsg. v. Friedrich Eggers, Theodor Hosemann, Bernhard v. Lepel. Breslau: Verlag von Eduard Trewendt, 1860, S. 45.

¹¹³ *Ibid.*

THE AUTHORS

Pauls Daija, Ph. D. (*Dr. philol.*), has studied literature at the University of Latvia (UL) and Freiburg University (Germany). A former lecturer at the UL, he has published numerous articles on the historic relationship between Latvians and Baltic Germans, the cultural history of the Baltic region in the 18th and 19th centuries and has been the author or editor of a number of academic books. At present, he is the chief research fellow at the Institute of Literature, Folklore and Arts of the UL and the Editor of *Letonica*, a Latvian academic journal for the humanities.

Deniss Hanovs, Ph. D. (*Dr. art.*), is an author of more than 80 academic publications, including the monographs: *Time, Space and the Leader – the Culture of Authoritarianism in Latvia. 1934–1940* (together with Valdis Tēraudkalns, 2012; English version in 2013 published by Brill in The Netherlands) and *European Aristocratic Culture from the 17th to the 19th Century* (2013, 2nd edition 2014). Professor of Communication Sciences at the Riga Stradiņš University since 2012, a guest lecturer in the Slavistics Faculty of the University of Vienna and the Faculty of Art History at Helsinki University.

Edvarda Smite, Mg. art., is a long-standing art history expert at the Latvian National Museum of Art (1972–2015). Her areas of specialization include 19th century art processes in Latvia, the history of the Latvian National Museum of Art and 20th century Latvian art up to the 1980s. She is the author of many academic articles about artistic life and artists in Latvia in the 19th century and in the first half of the 20th century. Author of the monograph *Kārlis Hāns* (2016).

Aija Taimiņa, Ph. D. (*Dr. philol.*), wrote her dissertation on *The Life of Johann Christoph Brotze (1742–1823) and the Collection of his Manuscripts in the Academic Library of the University of Latvia* (ALUL) (2013). Her academic interests include the history of book publishing, the history and collections of the former Riga City Library (now the ALUL), Baltic German cultural heritage and collection of manuscripts, the study of Latvian sources and historiography, art history, cross-disciplinary studies and the history of ideas. She has compiled a catalogue “*Album amicorum*”. *Keepsake Albums (16th–19th Centuries) in the Collection of the ALUL* (2013) and has published academic articles about research issues around 15th–19th century manuscripts and early printing. At present, she is the Director of the Manuscripts and Rare Books Department of the ALUL.

Baiba Vanaga, Ph. D. (*Dr. art.*), has studied art history and theory at the Art Academy of Latvia and museology at the Latvian Academy of Culture. Her dissertation was titled *Women Artists in Latvia from the Mid-19th century to 1915* (2015), and her field of continuing research is women artists and artistic life in Latvia in the 19th and the first half of the 20th century. The curator of several exhibitions for the Latvian National Museum of Art and its subsidiaries, she has written around 20 articles for various visual art, photography and history journals as well as for academic publications in Latvia, Estonia and Germany.

Inta Dišlere, Ph. D. (*Dr. h. c. hist.*), has published numerous books, academic studies and exhibition catalogues about the history of manor houses, the city of Tukums, church history and prominent personalities as well as social political events of the 20th century. From 1997, she works as a specialist of art at the Tukums Museum.

Līga Lindenbauma, Mg. art., has graduated from the Art Academy of Latvia, specialising in themes related to Latvian art photography. She has worked for the Latvian Centre for Contemporary Art (2004–2007), has been the Director of the Tukums Art Museum (2011–2013), since 2013 is the curator of the Mūkusala Art Salon (the Zuzāns collection). Her interest is devoted to interpretation of the collection and the interplay between art works created in different times and contexts.