Rezensionen

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **81 (2004)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

REZENSIONEN

Petrus CANISIUS, *Der grosse Katechismus. Summa doctrinae christianae (1555).* Ins Deutsche übertragen und kommentiert von Hubert FILSER und Stephan LEIMGRUBER, Regensburg, Schnell und Steiner, 2003 (= Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum, Bd. 6), 373 S., 4 Abb.

Die 400. Wiederkehr des Todesjahres von Petrus Canisius im Jahre 1997 hat eine Reihe von Anlässen und Publikationen bewirkt und fand auch in der vorliegenden Zeitschrift in Form eines Spezialdossiers ihren Niederschlag (Bd. 74, 1997, S. 7–200). Seither ist das wissenschaftliche Interesse an diesem bedeutenden Kirchenmann, der 1597 in Freiburg i. Ü. sein Leben beendete, keineswegs zum Erliegen gekommen. An mehreren einschlägigen Publikationen war die in München wirkende Germanistin Rita Haub beteiligt. Sie gab bereits 1998 den kleinen Katechismus des Petrus Canisius neu heraus (Geistliche Texte SJ, Nr. 20, Frankfurt a. M. 1998), veröffentlichte vor kurzem eine Biographie (*Petrus Canisius, Botschafter Europas*, Limburg–Kevelaer, Topos plus Bd. 513, 2004) und hat auch an dem hier anzuzeigenden Band mitgearbeitet.

Bei Angehörigen älterer Jahrgänge, die noch vor dem Vaticanum II in den Genuss ihrer religiösen Erziehung kamen, ruft der Begriff Katechismus nicht unbedingt angenehme Erinnerungen wach. In Anbetracht des tiefgreifenden Wandels, der im Glaubens- und Kirchenverständnis inzwischen stattgefunden hat, mag es zunächst überraschen, dass nun dieses recht umfangreiche Werk des Petrus Canisius in so gediegener Form, versehen mit einer deutschen Übersetzung, neu aufgelegt wird. Mehrere Überlegungen gaben dazu Anlass. Zum einen soll durch die Gegenüberstellung des Originaltextes von Petrus Canisius mit den Aussagen des Zweiten Vatikanischen Konzils interessierten Laien, Theologen und Religionspädagogen vor Augen geführt werden, wie sehr auch innerhalb der katholischen Kirche scheinbar unverrückbare Positionen dem geschichtlichen Wandel unterworfen sind. Zum anderen versteht sich das Werk als Beitrag zur reformationsgeschichtlichen Forschung, denn selbst im Universitätsbetrieb von heute kann eine Quelle erst dann als wirklich zugänglich betrachtet werden, wenn

sie in moderner Übersetzung vorliegt; eine deutsche Ausgabe des grossen Katechismus stand jedoch bisher nicht (mehr) zur Verfügung.

Als literarische Gattung ist der Katechismus in einer Tradition verwurzelt, die weit in das Mittelalter zurückreicht. Canisius verfasste sein Werk nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Geheiss des Ordensgenerals Ignatius und auf Ersuchen von König Ferdinand I., der für seine Untergebenen ein Handbuch des katholischen Glaubens wünschte. Zwar gab es im 16. Jahrhundert bereits zahlreiche Katechismen reformierter und altgläubiger Theologen, und Canisius schuf mit seiner Summe der katholischen Glaubens- und Sittenlehre auch nichts grundlegend Neues. Er legte sein Werk in der literarischen Form des Dialogs, als Frage- und Antwortspiel, an. Er bediente sich einer einfachen Sprache mit einprägsamen Formulierungen und dichten theologischen Aussagen unter Vermeidung jeder Polemik. Neben dem grossen Katechismus, der 1555 ohne Nennung von Verfasser und Verleger in Wien erschien, bearbeitete Canisius einen kleinen Katechismus (*Catechismus minimus*, Ingolstadt 1556) und einen mittleren Katechismus (*Parvus catechismus catholicorum*, Köln 1558/59). Letzterer setzte sich vor allem in den Bildungsanstalten durch und beherrschte das Feld im deutschsprachigen Raum bis in das 19. Jahrhundert.

In der vorliegenden Ausgabe wird der lateinische Originaltext des grossen Katechismus nach der kritischen Ausgabe von Friedrich Streicher, Rom–München 1933, abgedruckt, parallel dazu die von den Herausgebern besorgte deutsche Übersetzung (S. 69–274). Der Edition voraus geht eine Einleitung (S. 13–54), die das Werk in seinem geschichtlichen, theologischen und erzieherischen Umfeld erläutert. Gewissermassen das «Pièce de résistance» des Buches ist Teil III (S. 275–348) mit einer «kritischen Interpretation» des grossen Katechismus. Darin werden die Schwerpunkte des Canisianischen Katechismus nicht nur der Glaubenslehre Luthers gegenübergestellt und im Kontext der jesuitischen Pädagogik erläutert, sondern auch mit heutiger Glaubensüberzeugung und -praxis konfrontiert, wobei von Seiten einzelner Mitarbeiter (z. B. Stephan Leimgruber) stellenweise durchaus kritische Distanz zu Canisius zum Ausdruck kommt. Ein Anhang mit Bibliographie und Registern in aller wünschbaren Ausführlichkeit beschliesst den sorgfältig präsentierten Band, dessen Umschlag mit der Farbreproduktion eines Canisius-Bildnisses aus dem Museum für Kunst und Geschichte Freiburg versehen ist.

JOSEPH LEISIBACH

Au-delà du visible. Reliquaires et travaux de couvents. Jenseits des Sichtbaren. Reliquiare und Klosterarbeiten. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, 31. Oktober 2003 bis 29. Februar 2004, Freiburg 2003, 127 S., ill.

Vom 31. Oktober 2003 bis zum 29. Februar 2004 wurden im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg Reliquiare und Klosterarbeiten ausgestellt. Aus diesem Anlass erschien rechtzeitig zur Vernissage ein reich illustrierter, zweisprachiger Katalog (Fotos Primula Bosshard, Übersetzungen aus dem Französischen Hubertus von Gemmingen und Steffan Biffiger, aus dem Deutschen Clara Wubbe). Es sei hier gestattet, die einzelnen Beiträge zu resümieren, die alle auf ihre Art lesenswert sind. Ivan ANDREY, *Freiburgische Frauenklöster zur Zeit der Gegenreformation* (S. 7–17), skizziert die Geschichte der Frauenklöster, in denen seit dem 17. Jahrhundert Klosterarbeiten hergestellt wurden: das bereits bestehende Zisterzienserinnenkloster Magerau sowie die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts neu gegründeten Klöster der Kapuzinerinnen Bisemberg, der Ursulinen und der Visitandinnen. Die Klosterarbeiten wurden zunächst für den Eigenbedarf hergestellt und dann auch für den Verkauf; sie bildeten gerade für das Kloster Bisemberg, das kein Pensionat führte, eine wichtige Einnahmequelle. – Yvonne LEHNHERR, *Anwesenheit und Abwesenheit: Über Reliquien und Reliquiare* (S. 19–27), schildert, wie vor allem die Nonnen vom Bisemberg Katakombenheilige (wie die heiligen Felix und Prosper in der Pfarrkirche von Tafers) «fassten» und später, als ganze «Heilige» zunehmend spärlicher wurden, aus einzelnen Knochensplittern «Bilder» gestalteten, die in den Kirchen aufgestellt wurden. – Colette GUISOLAN-DREYER, *Über die Assemblage moderner Reliquien: Der Altar des westlichen Überflusses und des totalitären Merkantilismus von Jean Tinguely* (S. 29–33), stellt überraschende Zusammenhänge zwischen den Klosterarbeiten und den von Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle geschaffenen Assemblagen von Konsumgütern der Freizeitgesellschaft her. – Caroline SCHUSTER CORDONE, *Nachahmung des Lebens: Die Reliquien-Wachsfiguren des 19. Jahrhunderts* (S. 35–43), geht von den heiligen Eusebius und Quintiana aus, Wachsfiguren mit Reliquiensplittern der beiden im Übrigen praktisch unbekannten Heiligen, die im 19. Jahrhundert im Kloster Bisemberg für die Pfarrkirche Villars-sur-Glâne geschaffen wurden. Die Wachsfiguren kamen meistens ebenfalls aus Rom und wurden in den Frauenklöstern «verziert, gefasst und in Szene gesetzt». Während die verzierten Skelette der Katakombenheiligen eher den Triumph des Lebens über den Tod darstellen, scheinen die Wachsfiguren zwischen Leben und Tod zu schweben. Sowohl Eusebius als auch Quintiana erleiden den Märtyrertod, und dargestellt ist insbesondere der letzte Augenblick, das «enteilende Leben». – Nicolas GALLEY, *Wachspuppen: Kulturobjekt, Fetisch oder Kunstwerk?* (S. 45–53), denkt laut über den Umgang der Nonnen mit den von ihnen geschaffenen Kunstwerken nach. – Jeanne LAPORTE-ANDLAUER, *Nonnenkästchen und Klosterzellen* (S. 55–65), hat zum Thema die Klosterzellen mit Nonnenpuppen, die ebenfalls in den Frauenklöstern hergestellt und häufig

bei der Profess einer Nonne deren zurückbleibender Familie zum Andenken und zur Nachahmung geschenkt wurden. Leider schaut die Autorin nicht richtig hin – obwohl die abgebildeten Nonnenzellen eine wahre Augenweide sind –, sondern geht immer schon zur Interpretation über, so dass sowohl die Beschreibung als auch die Interpretation zu kurz kommen. – Christine HAGEN, *Paradiesgärtlein* (S. 67–73), liefert eine Typologie der Paradiesgärtlein, die zwischen 1720 und 1850 in den Zisterzienserinnenklöstern La Fille-Dieu (bei Romont) und Magerau sowie vor allem im Kapuzinerinnenkloster Bisemberg hergestellt wurden; unterschieden werden Verehrung des Jesuskindes, Krippen, Nonnenfiguren (Nonnenzellen) und weitere Szenen. – Véronique BACHER, *Die Sammlung der Abgusswerkstatt des Klosters Bisemberg/Montorge in Freiburg* (S. 75–87), beschreibt die Sammlung von mehrteiligen Gipsformen, die im Kloster Bisemberg aufbewahrt werden und die zur Herstellung von Körperteilen aus Wachs dienten, eine eindrückliche Kollektion von 639 Stücken. – Yvonne LEHNHERR, *Künstliche Blumen* (S. 89–95), befasst sich mit einer Sammlung von mehr als dreissig Holzschachteln mit künstlichen Blumen aus dem Kloster Bisemberg, von denen das Museum für Kunst und Geschichte 1974 einen Teil erwerben konnte. Die künstlichen Blumen dienten zur Ausschmückung der Altäre und wurden seit dem 19. Jahrhundert vorfabriziert erworben. – Anne SASSI-CHABLAIS, *Spitzenbilder aus freiburgischen Klöstern* (S. 97–103), ist einem Kunsthandwerk gewidmet, das möglicherweise die Visitandinnen von Besançon mitgebracht haben und das darin bestand, dass mit einem Messer (frz. canivet) Spitzenmotive aus Papier oder Pergament ausgeschnitten wurden. Das Zentrum bildet meist ein Medaillon mit einem gemalten Andachtsbild. – Eva HEIMGÄRTNER, *Die Wandbehänge der Ursulinen in Freiburg* (S. 105–111), stellt die Wandbehänge vor, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts für den Chor der Ursulinenkirche gestickt wurden und bei denen es sich um die grössten erhaltenen barocken Stickereien Europas handelt (siehe auch Eva HEIMGÄRTNER, *Die barocken Wandbehänge der Freiburger Ursulinen*, in: FG 67, 1990, S. 31–88). – Sabine SILLE, *Die Stickereien im Zisterzienserinnenkloster Notre-Dame de la Maigrauge/Magerau* (S. 113–125), gibt einen Katalog der gestickten Bilder, die sich in der Magerau finden, darunter eine gestickte Imitation des Grabtuchs von Turin, die möglicherweise von Besançon stammt. Alles in allem ein sehr vielfältiger, ansprechend gestalteter und reich ausgestatteter Ausstellungskatalog.

KATHRIN UTZ TREMP

Verena VILLIGER, Jean STEINAUER und Caroline SCHUSTER CORDONE, *La tête des nôtres. Porträts in Freiburg 1850–2000*, Editions faim de siècle, Freiburg 2004, 208 S., 149 Abb.

Im Jahr 1809 wurde der französische Offizier und Edelmann Louis-Joseph Lalive d'Epinay (1746–1813) durch die Freiburger Zensur jäh gestoppt, weil er es gewagt hatte, die Veröffentlichung literarischer Porträts der einheimischen Patrizierfamilien ins Auge zu fassen. Der Schock war offenbar so nachhaltig, dass 134 Jahre ins Land ziehen mussten, bis Adrien Bovy (1880–1957), seit 1942 Konservator des Museums für Kunst und Geschichte, in den Räumen der neuen Universitätsgebäude von Miséricorde eine Auswahl «alter, in Freiburger Familien aufbewahrter Porträts» präsentierte, rund sechzig Bildnisse von Mitgliedern der «guten alten Gesellschaft» (16.–18. Jahrhundert). Weitere sechzig Jahre dauerte es (eine gewisse Beschleunigung ist also durchaus festzustellen), bis das bereits erwähnte Museum im Herbst 2004 erneut freiburgische Porträts, doch diesmal aus der Zeit zwischen 1850 und 2000, ausstellte. Die durch ein reichhaltiges Begleitprogramm ergänzte Schau ist ausschnittweise in einem Buch dokumentiert, das nicht nur sechzig ausführlich kommentierte Bildnisse (darunter siebzehn Porträtfotografien), sondern auch eine Reihe kurzer Textbeiträge über verschiedene Aspekte der Porträtkunst und der freiburgischen Gesellschaft enthält. Als Verlag firmieren die Editions faim de siècle, die seit ihrer Gründung im Jahr 1997 mit mehr als zwanzig historischen und literarischen Werken aus den Kantonen Wallis und Freiburg an die Öffentlichkeit traten. Ihr neuestes Opus legen sie in zwei sprachlich eigenständigen Ausgaben vor, für die Sabine Herting aus dem Französischen und Aude Virey-Wallon aus dem Deutschen übersetzt haben.

Da der französische Haupttitel für Ausstellung und Buch offensichtlich für so aussagekräftig und prägnant gehalten wurde, dass ihm kein deutschsprachiges Gegenstück den Krug hätte reichen können, lautet er auch im Deutschen «La tête des nôtres». «Köpfe der Unsrigen» heisst es denn auch sachlich korrekt, doch etwas platt im Vorwort; wie wäre es denn gewesen, hätte man etwas weniger prosaisch die «Häupter unserer Lieben» ins Spiel gebracht?

In ihrer Auswahl beschränken sich Ausstellung und Buch «auf die Gegenwart und die unmittelbare Vergangenheit, das heisst, soweit Menschengedenken reicht» (S. 8). Die drei Generationen, die damit gemeint sind, umfassen also jeweils eine ziemlich grosszügig bemessene Zeitspanne von fünfzig Jahren, und es dürfte heute nicht allzu viele Leserinnen und Leser geben, deren Grosseltern um 1850 zur Welt kamen. Macht das Anfangsdatum insofern Sinn, als es mit der Entstehung des modernen schweizerischen Bundesstaats und zugleich mit der Pionierzeit der Fotografie zusammenfällt, so lässt es doch die ersten fünf Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ausser Betracht, die trotz ihres Rückbezugs auf vorrevolutionäre Zeiten bereits in Bovys Ausstellung von 1945 aus Abschied und Traktanden gefallen waren. Weiterhin fristet diese für Freiburg durchaus bedeutsame Zeit ein Aschenputteldasein im Schatten ihrer auffälliger geschminkten und mit kräftigeren Ellenbogen ausgestatteten Schwestern.

Dem doppelten Anspruch, einen repräsentativen Querschnitt durch 150 Jahre Freiburger Geschichte und durch das künstlerische Schaffen der zweiten Hälfte des 19. und des gesamten 20. Jahrhunderts vorzulegen, wird der Band zweifellos gerecht. Wichtige Politiker wie Georges Python, Jean-Marie Musy und Joseph Piller oder einflussreiche Kulturträger wie Victor Tissot, Alexandre Daguet, Chorherr Joseph Schorderet oder Hubert Labastrou sind ebenso vertreten wie Damen der Freiburger Gesellschaft, eine Bauernfamilie mit ihrem Gesinde oder Lotterieverkäufer, Lumpensammler und Wasserträger. Unter den einheimischen Malern ragen vor allem Hiram Brülhart und Gaston Thévoz, unter den Fotografen Albert Ramstein und Ernest Lorson hervor. «Ohne Wichtigtuerei und Chauvinismus» wird uns im Vorwort die Botschaft der «Häupter unserer Lieben» verkündet (S. 7–8): «Diese Gesichter – das sind wir; diese Werke – sie gehören uns, und wenn wir auf der Sprach- und Kulturgrenze, auf der unser Kanton entstanden ist, manchmal nicht recht wissen, wer wir sind, spüren wir, dass dieser Landstrich seine beste Definition in der Kunst findet, die er hervorgebracht hat.» «... und weiterhin hervorbringt», müsste man hinzufügen, wie dies nur in der französischen Fassung zu lesen ist.

Im ersten Textbeitrag, «Der Freiburger Rahmen ist dehnbar», geht Jean Steinauer auf den gemeinsamen Nenner aller Porträts ein: «dass sie Personen darstellen, die in Freiburg gelebt haben» (S. 13). Selbst wenn eine gewisse Enge des Milieus und ein dicht gewobenes soziales Netz festzustellen sind, weisen sowohl Dargestellte als auch Darstellende immer wieder über die Saanestadt hinaus, von ihrer Ausstrahlung (Abbé Albert Charpine) wie von ihrer Herkunft (Hodler, Balthus) her. In «Wie auf einem Foto» führt uns Verena Villiger in die Anfangszeiten der Fotografie zurück, als sich die traditionelle Malerei und das neue Medium, gerade was das Porträt betrifft, gegenseitig beeinflussten. Ernest Lorson, Albert Ramstein, Maxime Biolley und Robert Niclasse schufen Aufnahmen, die heute wertvolle Zeitzeugnisse bilden. Caroline Schuster Cordone setzt sich in «Stillstand im Bild: die Zeit eines Porträts» mit dem zeitlichen Aspekt auseinander, der Fotografie und Malerei deutlich voneinander unterscheidet. Der Originaltitel ihres Aufsatzes, «arrêt sur image», bezieht sich auf den auch im Deutschen bestehenden Fachbegriff des Standbildes, in dem ein bestimmter Augenblick gleichsam eingefroren ist, ohne dass sich bereits von einem Schnappschuss sprechen liesse. Die Autorin geht auch auf die von Plinius dem Älteren überlieferte Legende vom Ursprung der Schattenmalerei ein. Die Tochter des korinthischen Töpfers Butades hatte die Silhouette ihres in den Krieg ziehenden Geliebten auf einer Wand festgehalten. Die Schlussfolgerung – «das Porträt [erweckt] ein abwesendes Modell zum Leben und dient als Gedankenstütze» – hebt allerdings nur den positiven Aspekt des Phänomens hervor, obgleich dem Schattenbild ebenfalls Vergänglichkeit und Tod eingeschrieben sind.

In «Oben, unten: wer malt wen?» geht Jean Steinauer auf den soziologischen Aspekt der Porträtmalerei ein, ob es sich nun um die Bildnisse der von Ernest Riesemey liebevoll gemalten kleinen Leute, um Porträts von Honoratioren oder um Selbstbildnisse handelt. Was hier etwas zu kurz kommt, ist der Einbezug der gesellschaftlichen Stellung des Betrachters, da die vermeintliche Zweierbeziehung

zwischen Modell und Künstler stets eine – an anderer Stelle dieses Buchs zu Recht hervorgehobene – Dreierbeziehung ist. Dazu gehört auch, wie Hiram Brülharts «Bildnis eines Unbekannten» (S. 34) zeigt, dass verschiedene Dargestellte bereits im Lauf von zwei Generationen der Vergessenheit anheimgefallen sind und nicht mehr identifiziert werden können.

Caroline Schuster Cordones Ausführungen über «Das Selbstbildnis zwischen Zurückhaltung und Vertraulichkeit» sind ein knapper Abriss der Geschichte des Selbstporträts seit der Renaissance, «eine ambivalente Gattung, die uns nicht nur die äussere Erscheinung des Künstlers vermittelt, sondern manchmal, wenn die Masken fallen, auch die Tiefe seines Wesens» (S. 45). Auf niemand mag diese Feststellung besser zutreffen als auf die fast Furcht erregenden und dennoch fesselnden Selbstbildnisse von Antoine Schmidt, der 1920 viel zu jung an Tuberkulose starb. «Zwei Fliegen auf einen Streich» nennt Verena Villiger ihre Betrachtungen über Porträts mit doppelter Identität. Pater Berthier als Thomas von Aquin oder Düdinger und Stadtfreiburger Honoratioren als Teilnehmer an der Stanser Tagsatzung von 1481: Mittelalterliche Verkleidungen waren bereits damals in Mode. Ein «Porträt der Macht» kündigt Jean Steinauer im folgenden Text an, beschränkt sich aber darauf, die Bildnisse einiger lokaler Machtträger aus Politik, Kultur und Religion vorzustellen, und erweitert den Blickwinkel im nächsten Essay auf «Gruppenporträts», in denen sich das «Klassenbewusstsein» der jeweils zu einer Gruppe arrangierten Dargestellten spiegelt.

Wieder ist es Caroline Schuster Cordone, die den Blick von allegorischer Erhabenheit zurück zur malerischen Realität lenkt. «Der Maler und sein Modell, ein Dreiecksverhältnis» geht auf die Beziehungen ein, die zwischen der dargestellten Person, dem ausführenden Künstler und dem Betrachter des Bildes bestehen. Da der letztere ständig wechselt, kommen jeweils auch neue Erwartungen und Fragestellungen ins Spiel; facettenreich spiegeln sie sich in den Blicken, die die Porträtierten auf uns werfen. Es würde sich durchaus lohnen, diesen rezeptionsästhetischen Ansatz phänomenologisch zu vertiefen. Wie in so Vielem weist Walter Benjamin auch hier einen möglichen Weg: «Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt», stellt der Philosoph und Kulturkritiker in seiner «Kleinen Geschichte der Photographie» (1931) fest.

Mit einer Reflexion über «Unikat, Serie, Multiple» leitet Verena Villiger über zu zeitgenössischen Formen der Porträtkunst, für die Fotografinnen und Fotografen wie Marina Cox oder Christoph Schütz stellvertretend stehen. Einen heiter-besinnlichen Schlusspunkt setzt Caroline Schuster Cordone mit «Floggi, Rex und die andern». In den Bildern von Ernest Riesemey sind die Hunde Rex und Floggi so behandelt, als wären es menschliche Modelle: «Meistens in Frontalansicht dargestellt, schauen sie den Betrachter mit mildem Blick an und scheinen selbstbewusst zu posieren» (S. 71).

Im zweiten Teil des Buches, der den schlichten Titel «Katalog» trägt, ist das Verhältnis zwischen Künstler und Modell umgekehrt. Bei den sechzig Porträts, die hier detailreich vorgestellt und analysiert werden, stehen nicht mehr Maler,

Bildhauer und Fotografen im Vordergrund, sondern die im Bildnis Dargestellten, von Hodlers bekanntem Porträt des Grafen Louis de Romain (S. 91) bis zu Riesemeys Darstellung der «Krapfhansena» oder «Kapfäusle» (S. 189) und bis zur Fotografie des Wasserträgers Alexandre Charles Buntschu aus Oberschrot (S. 99), der mit einem Bruder und zwei Schwestern an der Neustadtgasse lebte und für ein paar Rappen den kaum weniger armen Familien der Unterstadt Wasser in die Wohnung brachte. Hier hat «das menschliche Antlitz [noch] ein Schweigen um sich», wie Walter Benjamin die frühen Porträtfotografien charakterisiert. Noch ist Dauer zu verspüren, da der Handlanger nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in den Augenblick hinein zu leben scheint. Den sozialen und kulturellen Gegensatz zwischen ihm und dem nächsten Fotomodell könnte man sich grösser kaum vorstellen: Der junge Pierre de Zurich in der Uniform eines Jägers zu Pferd, der auf Buntschu folgt, scheint direkt einer gefühlsduseligen Operette entstiegen zu sein.

Die einzelnen Porträts fügen sich zu einem lebendigen Gesamtbild zusammen, das immer wieder neue überraschende Entdeckungen ermöglicht, ob man sich nun an der chronologischen Abfolge der Abbildungen orientiert, um sich von Gustave Courbet und seinen Greyerzer Freunden (S. 77) zu Cyrill Brügger, fotografiert von Marina Cox (S. 195), führen zu lassen, oder ob man dem Zufall die Hand reicht und dort Halt macht, wo sich das Buch gerade öffnet, zum Beispiel bei dem Porträt, das Alexandre Cingria von seinem Freund, dem Architekten Fernand Dumas, schuf (S. 151). Zu Recht zeigt die Abbildung auch den Rahmen, der im Gegensatz zu den pseudobarocken Abscheulichkeiten, die allzu viele Gemälde fast bis zur Unkenntlichkeit entstellen, mit dem Bildinhalt harmoniert. Noch ein weiteres Mal ist der Rahmen als integrierender Bestandteil der Komposition ebenfalls abgebildet: bei dem Selbstbildnis, das Jean Thoos um 1950 malte (S. 163). In diesem Fall ist der prunkvolle Goldrahmen eine Trompe-l'œil-Malerei, die dem «Spassvogel mit künstlerischer Begabung» erlaubt, sich selbst und zugleich die Bildgattung zu karikieren.

Aus dem Rahmen fallen – im wörtlichen wie übertragenen Sinn – die drei Abbildungen von Büsten, die in den Katalogteil aufgenommen sind. Weniger ihre plastische Qualität als die Reduktion ihrer drei auf zwei Dimensionen lässt sie als Fremdkörper erscheinen; dabei ist gerade die anonyme «Italienerin», die Antoine Claraz 1951 in Bronze goss (S. 177), eine hinreissende Skulptur, deren ins Bodenlose gerichteter Blick Ausdruck einer «namenlosen Sehnsucht nach dem Mediterranen» ist.

Ein Verzeichnis der zitierten Literatur und ein Personenregister beschliessen den grosszügig ausgestatteten und von Sophie Toscanelli sorgfältig gestalteten Band, auf dessen letzter Abbildung, einer Zeichnung von Paul-Adrien Bouroux, Pater Joachim-Joseph Berthier aus dem Buch davonschreitet, um dennoch seinen Zug zu verpassen, wie die Bildlegende ironisch vermerkt.

Hubertus von Gemmingen