Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 92 (2015)

Artikel: Marcello, Adèle d'Affry (1836-1879), Herzogin von Castiglione Colonna
Autor: Schöpfer, Hermann
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587390

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Marcello, Adèle d'Affry (1836–1879), Herzogin von Castiglione Colonna

Das Freiburger Museum für Kunst und Geschichte zeigte vom 7. November 2014 bis zum 22. Februar 2015 eine Ausstellung über Leben und Werk der Adèle d'Affry (1836–1879), Herzogin von Castiglione Colonna, unter dem Titel «Femme artiste entre cour et Bohème / Künstlerin zwischen Hof und Bohème». Gleichzeitig erschien im Rahmen der Ausstellung eine Monografie unter dem Titel «Marcello».

Adèle stammte als Urenkelin des Landammanns Louis d'Affry aus einer der Freiburger Patrizierfamilien, die im Ancien Régime das Sagen hatten und beim König von Frankreich Sold, Ehre und Titel holten. Ihr Vater trug in gut schweizerisch-urdemokratischem Verständnis einen Grafentitel. Die Erziehung war streng religiös und autoritätsgläubig, doch an Energie, Willen und Standesbewusstsein war kein Mangel. Adèle verbrachte ihre Jugend sommers im alten Familiensitz in Givisiez bei Freiburg, winters in Italien oder Nizza, wurde mit knapp Zwanzig mit dem um ein Dutzend Jahre älteren, aus römischem und päpstlichem Adel stammenden Herzog Karl von Castiglione Colonna verheiratet, der jedoch neun Monate später starb. Materiell gut versorgt, war die junge, kinderlose Witwe fortan viel auf Reisen, widmete sich der Kunst und nahm in Rom beim Schweizer Bildhauer Heinrich Maximilian Imhof Unterricht. Bei ihm hatte sie schon vor der Ehe modelliert. Ihr Vorbild war Michelangelo. Bereits 1863 stellte sie erstmals im Pariser Salon mit Erfolg aus und signierte ihre Werke mit Marcello. Höhepunkt ihres Erfolgs war der Ankauf der Pythia für die Pariser Oper. Als Marcello wurde die Herzogin vom Hof entdeckt, hatte fortan zu diesem Zugang und erwiderte dies mit Bewunderung für Napoleon III. Sie pflegte Kontakte mit vielen bildenden Künstlern (Blanchard, Carpeaux, Clairin, Clésinger, Courbet, Delacroix, Fortuny, Hébert, Rosalès, Regnault, van Muyden usw.), Schriftstellern (Cherbulier, Dumas Sohn, Flaubert, Lamartine, Mérimée) und Musikern (Gounod, Liszt, Rossini). Darunter sind einige mondäne Gesellen. Von Adèles Kontakten mit dem gescheiten Louis Adolphe Thiers, dem Historiker der Revolution, Journalisten und politischen Wendehals, der nach der Niederschlagung der Kommune Staatspräsident wurde, sind in ihrem Nachlass 146 Briefe erhalten.

Selber liebte und pflegte Marcello ihr Leben lang das Zeichnen (ihr erster Zeichnungslehrer in Freiburg war der brillante Joseph Dietrich) und, vor allem gegen ihr Lebensende, das Malen. Ihr Leben wurde früh von

Tuberkulose überschattet, ihr erlag sie mit dreiundvierzig Jahren in Castellamare bei Neapel. Ihr Werkstattnachlass, sofern er sich nicht schon in ihrem Atelier in Givisiez befand, wurde nach Freiburg gebracht. Einen Teil ihrer Werke und ihrer Sammlung (darunter Bilder von Delacroix) hatte sie testamentarisch dem Kanton vermacht, der 1881 im Lyzeum das Musée Marcello einrichten liess. Im Rahmen der Vorbereitung der jüngsten Ausstellung übergab die Familie dem Staatsarchiv Bestände aus dem schriftlichen Nachlass. Gleichzeitig lief und läuft an der Universität Freiburg ein vom Nationalfonds gefördertes Projekt und organisierte das Institut für Kunstgeschichte und Museumswissenschaften der Universität Neuenburg Master-Seminare zum Thema Marcello. Die Société d'histoire du canton de Fribourg publiziert im Rahmen dieser Projekte erarbeitete Studien und Quellen: in den Annales 76 (2014) befindet sich ein Dossier mit sechs Beiträgen und die Bände 17, 18 und 19 der neuen Serie Archives de la Société d'histoire werden dem schriftlichen Nachlass gewidmet sein. Die zur Ausstellung unter der Leitung von Gianna A. Mina und vier sekundierenden Frauen erarbeitete Monografie erschien in dreifacher Ausführung, auf Französisch, Deutsch und Italienisch. Das Mass an Aufmerksamkeit und eingesetzten öffentlichen und privaten Mitteln ist unübersehbar und ungewöhnlich. Die seit kurzem wiederbelebte Beschäftigung mit der (lange verpönten) Salonkunst des Second Empire hat das Terrain für das Projekt vorbereitet.

Die Ausstellung in Freiburg war ausgezeichnet, intelligent konzipiert in Kapiteln oder nach Aspekten in Leben und Werk von Marcello, das Oeuvre schön präsentiert, die Wände farbig hinterlegt, was allem und jedem zu Gute kam und die Objekte nicht einem kalten Weiss aussetzte. Gleichzeitig waren die Grössen der Raumkompartimente gut gewählt, so dass sich die bis auf Ausnahmen kleinen und mittleren Werke nicht in der Weite der Säle verloren. Das war mit Mass und viel Kunstverstand gemacht.

Die grosszügige Ausbreitung des Nachlasses erlaubte unerwartete, zum Teil bestürzend offene Einblicke. Eingangs der Ausstellung begrüsste uns das eindrückliche Porträt der Marcello von Edouard-Théophile Blanchard aus dem Jahre 1877; überlebensgross, 245,5 x 161 cm (also fast vier Quadratmeter), in Öl auf Leinwand, für den Auftritt in der Nachwelt aufgeputzt und frisiert, mit besticktem grossem Seidenschal, selbstbewusst, selbstsicher, eine Dame, grossartig in der Haltung, in kostbar möbliertem Interieur. Später in der Ausstellung waren als Gegenstück die Fotos einer kleinen Person zu sehen, die eher an ein scheues und leicht verschupftes

Töchterlein erinnerte. Da wurde etwas klar: Pose und Wahrheit sind selten Schwestern. Das Porträt von Blanchard, zwei Jahre vor Marcellos Tod entstanden, ist grossartig, versetzt die Dargestellte in den Olymp der Schönen, Reichen und Wichtigen, ein profanes Altarbild. Keine der Fotos zeigt nur annähernd so viel Sicherheit, Bedeutung, Charakter, Klasse. Nichts in der Ausstellung zeigte das Marcello vermutlich ewig folternde Dilemma zwischen ihrer bescheidenen Person, provinziellen Herkunft und ihrer Aufplusterung im Rahmen ihrer gesellschaftlich beanspruchten Stellung besser auf als die Gegenüberstellung dieses Bildes mit den Fotos.

Ihr künstlerisches Interesse widmete Marcello vor allem der Skulptur. Diese zeigt fast durchgehend einen pathetischen Salonklassizismus, der einen leicht erschauern und mit seiner Kälte rasch frieren lässt: Da werden zwar handwerklich perfekte Köpfe gezeigt, die eine Idee, eine Tugend, eine Allegorie, eine mythologische oder historische Gestalt darstellen, doch nur ausnahmsweise wirklich zu berühren vermögen; es fehlt ihnen an Leben, Charme, Ausstrahlung, Tiefe. Bezeichnend für das Gesagte scheinen mir die 1864 entworfenen Büsten der Marie-Antoinette, die erst nach dem Tod Marcellos in Marmor gehauen worden sind. Als Königin wirkt sie hochmütig und kalt, als zum Tod Verurteilte resigniert und weit entfernt von jedem Verständnis für ihr Schicksal. Das Gefälle von den grossartigen Porträts dieser faszinierenden, lebensfrohen und verhätschelten Königin des 18. Jahrhunderts zu diesen – von wem eigentlich? – nach Marcellos Tod in Auftrag gegebenen Umsetzungen von Gipsentwürfen ist unübersehbar und macht nicht fröhlich. Dem Andenken an Marie-Antoinette schmeicheln sie kaum.

Von den Gips-, Ton- oder Wachsmodellen, die für die einzelnen Werke zunächst entstanden waren, wurden in der Ausstellung wenige gezeigt, sie sind vermutlich auch nur selten überliefert. Als Beispiel für Marcellos Arbeitsweise wurden zwei Gipsentwürfe derselben Büste gezeigt, ein kleiner und ein weiterer im Massstab 1:1. Sie sind leider im Katalog nicht abgebildet. In der Ausstellung wurde die Arbeitsweise erklärt. Bildhauergehilfen hätten die Punktierung und den Rohbehau des Marmors vorgenommen. «Der (beauftragte) Bildhauer gab der Skulptur auch den letzten Schliff gemäss den Anweisungen Marcellos, die offenbar nur äusserst selten den Meissel ergriff, um ein Werk fertigzustellen.» Da stellt sich die Frage, was denn Marcello vor diesem, nicht von ihr gemachten letzten Schliff in der Zwischenphase, das heisst der Hauptarbeit, beigetragen hat. Was hat sie ausser den oft summarischen Modellen, den Vorarbeiten

zu den Marmorskulpturen gemacht? Die Ausstellung gab darüber keine klare Auskunft. Ich nehme an, dass das brillante, bisweilen von kalter Perfektion starrende Handwerk, das den meisten Werken eigen ist, von routinierten Männerhänden stammt. Das ist keine neue Frage, die hier gestellt wird; sie wurde schon zu Lebzeiten der Bildhauerin geäussert. Laure Chabanne hat sie in ihrem Katalogbeitrag zu beantworten versucht und geht dem «Gschtürm» mit den Assistenten, den Dauerkonflikten mit den sperrigen «Gesellen», von denen Adèle in den Briefen entnervt an die Mutter schreibt, nach. Marcello hatte sich für ihre Kunst die technisch höchst anspruchsvolle und kostspielige Gattung Skulptur gewählt und konnte bei der Umsetzung ihrer wolkenhohen «Ideen» kaum anders als auf allen Stufen der Ausführung immer wieder scheitern und brauchte Hilfe. Gleichzeitig geben die Briefe den Blick frei in tiefe soziale Gräben zwischen ihrem «Stand» und diesen zur Rettung der Werke unabdingbar notwendigen Männern aus der «Unterschicht». Hier dürfte auch die «qualitative Unbeständigkeit ihres Schaffens», welche Gianna A. Mina in der Einleitung des Katalogs erwähnt, weitgehend ihre Gründe haben. Sabotagen jeder Art sind denkbar. Marcello fand, was allein zähle, sei die Idee. Doch setzen Ideen, in Materie umgesetzt, anspruchsvolles Handwerk voraus, am überzeugendsten, wenn es der Künstler selber erbringt.

Schon angesichts der künstlerisch-handwerklichen Perfektion der im Salon von 1863 gezeigten Marmorbüste der Bianca Capello hätten diese grundsätzlichen Fragen eigentlich gestellt werden müssen. Doch erfahren wir in der Ausstellung nicht, ob es diese noch gibt (nach der Monografie S. 56 wurde sie seinerzeit ins Musée de Luxembourg aufgenommen). Die in der Freiburger Ausstellung gezeigte Bronze (!) entstand nämlich nach dem Tod Marcellos. Im Auftrag von wem und durch wen ausgeführt? Pascal Griener findet das Werk einfach «einen meisterhaften Wurf». Das 1863 gezeigte Werk, die post mortem erstellte Bronzekopie oder die Idee, Bianca Capello darzustellen? Diese schlichten materiellen Fragen hätte man vor den geistigen Höhenflügen gerne beantwortet gesehen.

Nun, bedenken wir die kurze Lebenszeit, die gesundheitlichen Probleme, die vielen zeitraubenden Kontakte mit Künstlern, Schriftstellern, Klerikern, dem Hochadel und vor allem dem Hof, so dürfte für eine harte, kontinuierliche Arbeit an den 1:1-Entwürfen und am Marmor nicht viel Zeit übrig geblieben sein. Dazu die unablässige Reiserei nach Italien, England (1866 und 1873), Deutschland, Österreich (1867 an die Vermählung

Sissis mit Franz-Joseph), Spanien (1868) und in die Schweiz, unter Bedingungen, in denen Reisen noch zeitraubend waren.

Marcello hat für Napoleon III. grosse Bewunderung gehegt, wie auch eine Büste zeigt. Das soll alte Familientradition gewesen sein: Schon ihr Urgrossvater, der legendäre Landammann d'Affry, hatte einen besonderen Draht zu Napoleon, was ihm und seinen Nachkommen der bourbonentreue Teil des Freiburger Patriziats während Generationen übel genommen habe. Von Eugénie, der spanischen Prinzessin und Kaiserin, schuf Marcello, obwohl sie diese für oberflächlich hielt, ebenfalls eine Büste. Dieser Napoleon III., der im thurgauischen Arenenberg seine Kindheit verbracht, 1852 das Kaiserreich in einem Staatsstreich wieder hergestellt und in der Politik fast nichts als Scherben hinterlassen hat, soll ein ziemlich unangenehmer, zynischer und zügelloser Mensch gewesen sein. Seinen Untergang, den preussisch-französischen Krieg, die Niederschlagung der Kommune und die Errichtung der Republik scheint Marcello indessen ohne tieferes Verständnis mitbekommen zu haben. Als Napoleon III. 1873 in England starb, fuhr Marcello, um ihr Beileid auszudrücken, eigens auf die Insel. Ihre Bewunderung ist noch heute kaum verständlich. Ihr Herz schlug für die Monarchie und die katholische Kirche. Sie bewegte sich ihr Leben lang in der Welt des Adels und der Kirche, das heisst der Macht, des politischen und konfessionellen Anspruchs. Man hielt zusammen – längst und immer mehr bedroht in der eigenen Selbstverständlichkeit des Richtigen. Eine aufregende Zeit, ein epochaler Kampf, wie die zögerliche, bis heute nicht abgeschlossene Ablösung der Monarchie durch die Republik zeigt. Von hier aus betrachtet, verwundert es nicht, wenn in den 1860er-Jahren der französische Hof Marcellos Hauptkunde war. Da dürfte die Bohème, die im Titel der Ausstellung angekündigt wird, kaum mehr, wenn überhaupt je Platz gefunden haben. Dieser im Kontext mit Marcello verwendete Begriff scheint mir kaum zutreffend und wurde wohl als PR-Lockvogel gesetzt.

Neben den Büsten von leerer Pose, bisweilen perfekter Blasiertheit und Langeweile ihrer Bildhauereien gibt es Ausnahmen wie die Pythia von 1870 oder «La Mauresque souriante» von 1869, die mit ihrem Furor, ihrem Temperament und ihrer Sinnlichkeit etwas Berauschendes, ja Atemberaubendes an sich haben. Da scheint Marcello bei Zeitgenossen wie Charles Cordier oder Jean-Baptiste Carpeaux Werke gesehen zu haben, die sie tief beeindruckten. (Letzterer machte Marcello übrigens 1864 einen Heiratsantrag. Weshalb sie nicht darauf einging, würde ein paar lockere Fragen

verdienen. In Givisiez soll sich übrigens ein Exemplar seiner verträumten Skulptur «Junger Fischer mit Muschel», ein Tadzio des 19. Jahrhunderts, befunden haben.) Von diesen Bildhauern waren in der Ausstellung je ein Werk zu sehen, die zeigten, was in der Skulptur an unmittelbarem menschlichem Ausdruck, an Leben, Charakter, Leidenschaft möglich sind. Cordier und Carpeaux zählen zu den sogenannten Orientalisten, die in der Welt Nordafrikas und des Mittleren Ostens Lebensfülle verwirklicht sahen. Hier darf man an Bohème denken, zumindest hier brach Marcello aus ihrer in Konvention und Konformität erstarrten Einsperrung aus. Das hatte sie sich vermutlich schon bei der Entdeckung der Skulpturen des grenzenlos bewunderten Michelangelo gewünscht.

Die grossartig in der Pariser Oper inszenierte Pythia in Bronze ist die Lieblingsgeschichte und Lieblingsfigur der Marcellomanen. Architekt Garnier soll die Figur im Römer Atelier der Künstlerin entdeckt und nach Paris gebracht haben. Pythia ist die am Fuss des Parnass in Delphi von den alten Griechen in Nöten aufgesuchte Weissagerin, hier in der Gestalt einer jungen Frau, die auf dem legendären Dreifuss sitzend gestikuliert, keine pfiffige alte Priesterin, die mit göttlicher Autorität Menschen und Geschicke lenkt, Rätsel stellt, bisweilen auch narrt. Hier ist sie eine trunkene und wildgewordene Kumpanin des Dionysos, die mit ihrem Lallen eher in den Taumel, die Irre und ins Unglück führt, wie dies Napoleon III. mit seiner Politik widerfahren ist. Weshalb die Pythia Marcellos diesen zentralen Platz in der Oper erhalten hat, dafür hätte man gerne eine plausible Erklärung. Ist Pythia im Entree der Oper eine Mahnung, eine Drohung oder nur ein launiger Dekor zum Amüsement der eintretenden Gäste? Jacques Offenbach dürfte an dieser verjüngten Pythia seinen Spass gehabt haben.

Befällt einen beim Lob für die Skulptur der Zwiespalt über den Werkanteil der Bildhauerin, so darf man bei den Zeichnungen nachsichtiger sein. Marcello zeichnete ihr Leben lang, war eine passionierte Amateurin, wie es sie zu ihrer Zeit viele gab. Zeichnen war ein angenehmer und von der Gesellschaft zugestandener Zeitvertreib für die oft zur Untätigkeit verurteilten Damen, ausser Kleiderputz, Kinder und den Männern gefallen und zu Diensten stehen. Auch der Malerei hat sich Marcello in den letzten Lebensjahren gewidmet; weil sie diese immer geliebt habe und um den Kosten, Umtrieben und Umständlichkeiten der Bildhauerei zu entfliehen. Caroline Schuster Cordone hat für die Monografie darüber einen gescheiten Text geschrieben, in dem sie dieser «neuen Berufung» nachgeht und die damit verbundenen Ansprüche sachlich abwägt. Ein Vergleich mit den

teils wirklich brillanten und ebenfalls gezeigten Werken ihrer Künstlerfreunde zeigt uns Ähnliches wie bei den Skulpturen: Das Gefälle ist gross, und dies aufzuzeigen ist ein besonderes Verdienst der Ausstellung. Die Malerei war im 19. Jahrhundert allpräsent, Königsdisziplin, und deshalb blieb es mehr als kühn, in diesen Ring zu steigen. Marcello erlitt beim Versuch, ihr erstes grosses Bild, «Die Verschwörung des Fiesko» nach Schillers gleichnamigem Theaterstück, am Salon 1874 zu zeigen, effektiv Schiffbruch und interpretierte das Verdikt als Bosheit der Jury. Wenn sich Marcello von Manet, diesem bedeutenden Wegbereiter der modernen Malerei, hätte porträtieren lassen, wie dies Berthe Morisot vorgeschlagen hatte, wären wir vermutlich um ein paar grossartige Porträts reicher, und dies hätte Marcello zu mehr als nur freiburgischem und damit Provinzruhm verholfen. Die deutsche Ausgabe der Monografie erzählt eine andere Version: «Berthe Morisot, die 1875 für Marcello unter der Bedingung Modell sass, dass diese auch ein Porträt ihres Schwagers Édouard Manet anfertigte; die Freiburgerin lehnte Letzteres ab.» Das heisst: Marcello hätte Manet porträtieren sollen! Und die Edition mit der Umkehrung: «Berthe Morisot, qui accepta de poser pour Marcello en 1875, à condition que cette dernière fasse de même pour son beau-frère Édouard Manet, ce que l'artiste fribourgeoise refuse» (beide Mal S. 109.) Der Übersetzer H.v.G. erlaubte sich vermutlich diese List der Umkehrung, um die Aufmerksamkeit der Leser zu prüfen. Eine konventionelle Reserve hat die Herzogin vermutlich daran gehindert, für Manet zu posieren. Immerhin, vom weitaus weniger konventionellen Courbet liess sich Marcello porträtieren. Hierbei entstand ein frisches, lebendiges Porträt, vermutlich das echteste, ungeschminkteste von allen. Das war ein Jahr nach der unheilvollen Kommune, in der Courbet eine Rolle gespielt hatte, die ihn zur Flucht in die Schweiz zwang, wo er den Rest seiner Jahre verbrachte. Marcello hatte sich übrigens während des Deutsch-Französischen Kriegs und der Kommune ebenfalls in die Schweiz verabschiedet.

Übersehen wir bei Marcello indessen nicht: Sie war Frau, eine Frau aus der Oberschicht und gesundheitlich früh geschwächt. Dazu kam das tragische Ereignis, aus dem per omnia saecula sentimentales Kapital zu schlagen bleibt: der frühe Verlust ihres Gatten. Die «Karriere» einer Frau aus der Oberschicht wurde von ihrer Familie, das heisst den Männern und den Müttern, primär zu Heirat und Kind verplant, mit oder ohne Neigung, Zuneigung oder Liebe. So wurde die kleine, wenig hübsche Adèle jung verheiratet, aus dem bescheidenen Freiburger Patriziat in den römischen

Adel bugsiert, nun Herzogin und strampelte sich nach dem frühen Tod des Gatten für eine Künstlerlaufbahn frei. Die «Berufung» zur Kunst war für eine Frau, auch für eine Frau der Oberschicht, solid verwehrt und Talente, wie sie Marcello empfand, eigentlich unerwünscht. So waren auch bis 1896 der Zutritt der Frauen zur Akademie, somit eine professionelle Ausbildung und ein Platz im öffentlichen Kunstbetrieb nicht möglich. Die aus der Ehe anfallenden Mittel erlaubten die Erfüllung dieses Wunsches durch Privatunterricht und später das Engagement von Hilfskräften für die Bildhauerei. Und aus der Begeisterung für Michelangelo wurde eine Bildhauerin. Harsche Kritik, Neid und Häme konnten nicht ausbleiben.

Die von Gianna A. Mina orchestrierte Monografie, gleichzeitig Begleitbuch der Ausstellung, mit einem Dutzend Beiträgen verschiedener Autoren und Autorinnen ist in dem Sinne opulent, als sie viele der ausgestellten Werke in ausgezeichneten Aufnahmen wiedergibt und gleich in drei Sprachen, deutsch, französisch und italienisch, aufliegt. Diese Grosszügigkeit dürfte vor allem dem der Marcello zugedachten internationalen Rang zu verdanken sein (mit weiteren Stationen der Ausstellung in Ligornetto, Museo Vela, Compiègne, Musées nationaux du palais de Compiègne, und Pregny-Genève, Musée des Suisses dans le monde), dann auch dem Bemühen aufzuzeigen, dass es Frauen gab, die sich trotz Widerständen und Einschränkungen durch die Männerwelt einen Platz an der Sonne der Kunst zu schaffen verstanden. Das ist verständlich und verdienstvoll. Die Monografie scheint mir in einzelnen ihrer Beiträge dem Phänomen Adèle–Marcello näher zu kommen als die zwar schöne, doch weniger in die Tiefe gehende Ausstellung. In beiden Fällen ist es nicht leicht, sich der Wucht, der Systematik, dem Umfang und dem (öffentlichen und privaten) Aufwand zu entziehen, mit denen Atelier, Nachlass, Reliquien aller Art aufbewahrt, ausgebreitet und gezeigt werden. Es ist Adèle immer wieder gelungen, aus der Not eine Tugend zu machen. Allerdings standen – als Vorteil für Not und Tugend – beträchtliche Mittel zur Verfügung, und es soll, wie Marcellos ehrgeiziges Bemühen um Ruhm und Nachleben zeigt, kein Vergessen geben. Der 2012 im Staatsarchiv als provisorisches Depot (warum eigentlich provisorisch?) hinterlegte Briefwechsel (gegen 2000 Briefe), die persönlichen Schriften und Dokumente, von denen Teile veröffentlicht werden sollen, werden diesen Bemühungen für den Nachruf kaum im Wege stehen. Doch dürfte viel vom Lob, Eifer und der Euphorie, die im Rahmen und am Rand einer glänzenden Wanderausstellung und aufwendiger Publikationen entfaltet worden sind, rasch verblühen. Oder:

nur, was jemand für wichtig hält, ist wichtig. Das wechselt glücklicherweise selbst in Museen und Universitäten.

Im Kontext dieser modernen Heiligenverehrung und -legende lesen wir auch Sätze wie «Adèle setzte ihrer Witwenschaft nie ein Ende, weil sie ihre schöpferische Freiheit bewahren wollte». Als wären Kinder weniger wert als Kunstwerke. Nehmen wir an, dass in ihren zahllosen, buchstäblich kreuz und quer geschriebenen Briefen darüber Gescheiteres und Lebensnaheres steht. Lesenswert bleiben sicher Beiträge wie jener von Francis Python über die Beziehungen zwischen Freiburg und Frankreich unter dem Second Empire, der kurz und brillant die Stellung der Familie d'Affry schildert, in einer Zeit, in der es von Vorteil war, ein Chamäleon zu sein.

David Aeby, Fabien Python, *Marcello, eine Freiburger Künstlerin und Kosmopolitin*, deutsche Übersetzung Kathrin Utz Tremp, Staatsarchiv Freiburg, Dezember 2013 (Connaissez-vous …? / Schon bekannt 11), 8 S., Abb.
Les Cahiers d'Adèle. Edition établie par Simone de Reyff et Fabien Python, Freiburg 2014 (Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, nouvelle série, vol. 17), 320 S., Abb.
Marcello, Adèle d'Affry (1836–1879), Herzogin von Castiglione Colonna. Monografie im Rahmen der Ausstellung Marcello, Adèle d'Affry (1836–1879), Herzogin von Castiglione Colonna, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, 7. November 2014 – 22. Februar 2015, hg. von Gianna A. Mina, übers. von Hubertus von Gemmingen, 191 S., Abb.

Hermann Schöpfer