

kann, wenn man über das Jahr 410 hinausschaut und die letzte Phase der Spätantike einbezieht.

ULRICH LAMBRECHT  
Universität Koblenz-Landau  
Campus Koblenz

**Beate Fricke: ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen;** München: Wilhelm Fink Verlag 2007; 465 Seiten, 5 Farbabb., 100 SW-Abb.; ISBN 978-3-7705-4338-7; € 59,00

Während die Erben des Römischen Reiches in Byzanz Theorien über die Natur des Bildes entwickelten und freistehende Figuren tabuisierten, erlebte der Westen die Wiederentstehung monumentaler Skulpturen. Eingeleitet durch überlebensgroße Kruzifixe mit vollplastischen Christuskörpern entstanden dort seit dem 9. Jahrhundert Reliquiare und schließlich ganzfigure Heiligendarstellungen. „Die älteste erhaltene dreidimensionale Skulptur in der christlichen Kunst des Mittelalters ist vermutlich die Statue der heiligen Fides,“ (S. 37), jedoch bleibt die Arbeit, die „nach 883 angefertigt“ wurde (S. 37), in ihrer Entstehung, Funktion und Bedeutung bislang vielfach ungeklärt, insbesondere im Hinblick auf die Bedingungen, die dieser Entwicklung im Bildverständnis und im Bildumgang vorausgegangen sein müssen und inwieweit die Statue der heiligen Fides dem Wiederaufleben der Monumentalskulptur im Mittelalter den Weg geebnet hat.

Als Vorüberlegungen, auch für die Untersuchungen zur Entstehung und Bedeutung der Heiligenstatue der Fides, werden von der Autorin zunächst allgemeinere Probleme angesprochen, die das Bildverständnis und den Reliquienkult betreffen. Neben der Frage, warum in Byzanz Heiligenleiber zerteilt wurden, im Westen jedoch nicht, wird auch die Wechselbeziehung zwischen Byzanz und dem Westen während des Ikonoklasmus beleuchtet. Gerade in der Auseinandersetzung des Westens mit dem Ikonoklasmus in Byzanz stellt Beate Fricke nicht nur, wie in der Forschung üblich, die Texte vor, die als *Opus Caroli regis* bekannt wurden, sondern verweist auch auf die in der Forschung ihrer Meinung nach zu wenig beachteten Akten der Pariser Synode von 825.

Die Frage „warum [...] eine einzige Vollfigur einer zudem weiblichen Heiligen im neunten Jahrhundert im entlegenen Conques entstanden sein [sollte], wenn Heiligenstatuen (abgesehen von Marienstatuen) eigentlich erst seit der Mitte des elften Jahrhunderts Verbreitung finden [...]?“ (S. 39), bildet den Beginn einer kritischen Beurteilung der Restaurierungsberichte der Statue. Dabei kommt Beate Fricke zu dem Ergebnis, dass die Statue um 1000 eine Umgestaltung erfahren haben muss und erst seit dieser Zeit ihr heutiges Erscheinungsbild aufweist. Ursprünglich war die Statue wohl ein Büstenreliquiar gewesen, das dann in eine Vollfigur umgewandelt wurde. Eingebettet in die Geschichte der Büstenreliquiare wie in die der Abtei zu Conques

erhält wird diese These weitere Plausibilität. Die Allansichtigkeit, die die Statue durch die Umgestaltung um 1000 erfahren hat, ist vermutlich durch einen neuen Aufstellungsort begründet, wenngleich dieser nicht lokalisiert werden konnte.

Um die Frage nach der Rolle eines Kultbildes im Mittelalter sowie die Funktion oder Aufgabe der Fides-Statue zu klären, verfolgt Beate Fricke in hagiographischen Quellen Phänomene, die den Umgang mit Götzenbildern erläutern, um so einen Eindruck davon gewinnen zu können, was im christlichen Kontext als Bild (Statue) akzeptiert wurde. Sie geht dabei ebenso auf die Begriffsgeschichten ein, wie auf den Umgang mit dreidimensionalen Bildern und Götzendarstellungen, der durch verschiedene Quellen überliefert ist. Dabei werden die Verhaltensregeln für den Bildgebrauch in den *Libri Carolini* und die Akten der Pariser Synode (825) genauestens befragt. Wenngleich unstrittig ist, dass das Kreuz und der Kruzifixus Vorläufer in der Entwicklung ist, kann Beate Fricke einen überzeugenden Grund, warum nun auf einmal auch dreidimensionale Bilder von Heiligen auftauchen, nicht liefern, jedoch die Überlegung anführen, dass das Aufkommen dreidimensionaler Skulptur mit Veränderungen in der Liturgie zusammen hängen könnte. Ungeklärt bleibt allerdings auch dabei, ob nun das Verlangen nach dreidimensionaler Skulptur bei den Theologen am Anfang dieser Entwicklung stand, oder vermehrtes Erscheinen ebensolcher Skulpturen Theologen zu Veränderungen zwangen. Unklar bleibt auch, warum sich die Allansichtigkeit der Fides-Statue entwickelte, ebenso ihr Rang in der Hierarchie der Monumentalskulpturen, die von den Kruzifixen angeführt wurden. Um diese Lücke im Verständnis zu klären, verfolgt die Autorin die Frage, „wie [...] sich nun skulpturale Reliquiare [...] von Kruzifixen hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Sakralität des Ortes [unterscheiden]?“ (S. 151). Als Gemeinsamkeit stellt Beate Fricke fest, dass beide Objekte eine Art Kommunikation mit dem Gläubigen anregen, das Kruzifix durch seine Form als Hinweis auf die Überwindung der Erbsünde, das Reliquiar durch sein Beherbergen der Reliquie.

Betrachtet man dreidimensionale Bilder, so dient heute vielfach der Maßstab der Naturähnlichkeit als Kriterium zur Beurteilung. Mit dieser Herangehensweise kommt man bei der Statue der heiligen Fides jedoch keineswegs weiter, denn sie „weist auf den ersten Blick in keiner ihrer Charakteristika oder keinem ihrer Elemente mimetische Qualitäten auf“ (S. 167). Um dieses Phänomen näher zu untersuchen, wendet sich Beate Fricke dem besonders auffallenden Augen, aber auch dem in der Statue der heiligen Fides wieder verwendeten Typus des Herrscherporträts zu. Mit Hilfe von Vergleichsbeispielen und dem *Liber miraculorum* macht sie deutlich, dass „die ‚tote‘ Statue [...] also nur durch das Betrachten und Betrachtet-Werden als ‚lebendig‘ [erscheint]“ (S. 174). Diese Überlegungen zum „Blickwechsel“, zur Wahrnehmung und zum Antlitz führen zur Frage nach dem Material. Die Analysen schriftlicher Quellen lassen den Schluss zu, dass sich bereits bei der heiligen Fides ein „reflektierter Einsatz des Materials und damit einhergehend eine mittelalterliche Ästhetik“ manifestierte. Dies drückt sich darin aus, „dass ein wesentlicher Bestandteil ihrer Faszination und Wirkmacht darin begründet lag, dass sie eben nicht Intimität, Berührung und Nähe zuließ, sondern sich diesem Bedürfnis ihrer Pilger konsequent

entzogen hat. Dialoge mit ihr waren nur als Wunder möglich, sie bewegte sich nur in Visionen oder wurde in Prozessionen getragen. Kommuniziert wurde nur visuell durch das Gitter oder aus der Ferne über ihren Anblick.“ (S. 219). Diese Auffassung geht den Vorstellungen Abt Sugers, dessen Inschrift am Portal von Saint Denis gemeinhin als Auftakt einer veränderten mittelalterlichen Ästhetik gelesen wird, viel früher bereits voraus (S. 219).

Einen anderen Aspekt der grundlegenden Studie nehmen Untersuchungen zur Funktion bzw. den „Tätigkeiten“ der Statue der heiligen Fides ein. Dazu werden zunächst einzelne Episoden aus dem *Liber miraculorum* herangezogen und mit dem Erscheinungsbild der Fides in Einklang gebracht. Im Laufe der Jahrhunderte waren der im späten 9. Jahrhundert als Halbfigur entstandenen Statue verschiedene neue Elemente und Schmuckstücke hinzugefügt worden: „Um die Jahrtausendwende der Unterkörper und ihr Thron, die aufwendig mit zahlreichen Gemmen besetzten Borten sowie die Krone. In den folgenden Jahrhunderten die Kristallkugeln, die Ohringe, einzelne Edelsteine, Gemmen, Emailplatten usw.“ (S. 250). Im frühen 11. Jahrhundert schildern die Wunderberichte des Bernard von Angers, wie die Gläubigen aus dem Glanz und dem Blick der Statue ablesen, ob ihre Bitten erhöht wurden. Sie verweisen

auf ein „Bezugsgeflecht des Tauschens, Opfern, Bittens und Kommunizierens.“ Die anschauliche Präsenz der Heiligen in der Gestalt der Statue stiftet die Vorstellung von Heiligkeit und Ordnung. (S. 250). Um die Bitten der Menschen zu erfüllen, erwartet die Statue Gaben, insbesondere Edelsteine oder Schmuckstücke, weltlichen, vergänglichen und deshalb überflüssigen Besitz, von dem sich die Gläubigen im Hinblick auf die Heilslehre trennen sollen. Entsprechend vielfältig waren die Gaben, die der heiligen Fides entgegen gebracht und aufgesetzt wurden. Die daraus resultierende äußere Wandelbarkeit der Statue verführt Beate Fricke zur Verwendung des Begriffs der *Bricolage* (S. 261). „Die Statue ist weniger als Bild der Heiligen zu betrachten, sondern vielmehr als Bild der Heiligenverehrung und als Bild der Kommunikation zwischen Gläubigen und Heiliger. Ihre Statue ist ein zusammengesetztes Objekt, das einem steten Wandel im Erscheinungsbild unterworfen ist, der erfolgt, sobald eine neue Schenkung auf ihr angebracht wird.“ (S. 261). Beate Fricke sieht diese Wandelbarkeit „als essentielles Element in der Komposition von Schatzkunst. Beginnt man nur eine kurze Aufzählung derjenigen Objekte, in denen ältere Bestandteile an zentraler Stelle und in größerer Zahl inkorporiert und regelrecht inszeniert wurden, wird bereits an der Prominenz der Stücke deutlich, dass es sich um ein entscheidendes Kriterium und nicht um ein Randphänomen handelt“ (S. 300). Die „Bricolage“ bewirke ein offenes Kunstwerk im Sinne Umberto Ecos (S. 305f.): „Das geht soweit, daß er [der Rezipient] je nach Stimmungslage sich des Leseschlüssels bedient, der ihm am entsprechendsten erscheint, und das Werk in dem gewollten Sinne benutzt.“<sup>1</sup>

Die vorliegende Studie überzeugt durch ihre plausiblen Quellenauswertungen und anschaulichen Vergleichsbeispiele. Auch wenn der Bezug zur Statue der heiligen Fides stellenweise verloren scheint, so ergibt sich im Nachhinein ein abgerundetes

1 UMBERTO ECO: Das offene Kunstwerk; Frankfurt Main 1977; 1990, S. 33.

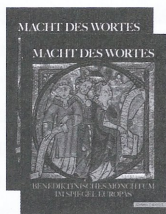
www.europaausstellung.at 26. April - 08. November 2009

# EUROPA 2009 AUSSTELLUNG



## STIFT ST. PAUL IN KÄRNTEN

Macht des Wortes - benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas



Die gebundene Ausgabe des Doppelbandes zur St. Pauler Ausstellung ist direkt beim Verlag Schnell & Steiner oder im Buchhandel erhältlich.  
ISBN: 978-3-7954-2125-0  
Einführungspreis bis 8.11.2009: € 49,90 [D], danach: € 59,- [D]

Info: Benediktinerstift St. Paul, Hauptstr. 1, 9470 St. Paul im Lavanttal, T: +43(0)4357 2019-0, office@europaausstellung.at  
Täglich geöffnet von 10 - 18 Uhr

Raiffeisen  
Meine Bank



AMIS

KLOPPERER  
S&S  
S&S  
KÄRNTEN



Empfehlung des  
KARNTEN  
KARNTEN  
KARNTEN

KÄRNTEN  
KULTUR

Bild zu den Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen die Statue entstanden ist und benutzt wurde. Darüber hinaus bietet die Arbeit einen fundierten Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zum Thema Reliquienkult und Wiederaufleben der Monumentalskulptur im Mittelalter. Man liest die Studie mit großem Gewinn. Dass man bei dem Umgang mit einem mittelalterlichen Werk nicht von einem neuzeitlichen Kunstbegriff ausgehen kann, wie Beate Fricke ausführlich betont (S. 303), das allerdings dürfte vorher bereits hinreichend bekannt gewesen sein. Störend sind stellenweise fehlende oder falsche Hinweise der Zitate und Abbildungen. Über einige Rechtschreibfehler kann man hinwegsehen, ebenso über manche Formulierung („Vitencluster zwischen Ritter, Held und Milchgesicht“, „Heilige Herrscherin und belöbende Zicke“).

ANTONIA WAGNER

Universität Koblenz-Landau

Campus Koblenz

**Jessica Horsley: Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung;** Frankfurt Main u. a.: Peter Lang Verlag 2004; 493 Seiten, 64 Abb., Notenbeispiele; ISBN 3-631-54943-1; € 77,70.

Im Januar 1912 veröffentlichte der Münchner Verleger Reinhard Piper aus der Feder Franz Marcs den Subskriptionstext für einen Künstleralmanach: Dieses Buch umfasse „die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Russland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit“. Das internationale Interesse hatte einen kunstpolitischen Anlass. Im Frühjahr des Vorjahres sammelte der Worpsweder Maler Carl Vinnen eine deutschlandweite Front dumpfen Widerwillens gegen die junge Avantgarde und ihre französischen Vorläufer, gegen den „fremdorientierten“ deutschen Kunsthandel. In dem Pamphlet „Ein Protest deutscher Künstler“ (verlegt bei Diederichs) waren Nachklänge zu nationalen Schlagworten seit 1870/71 und Vorklänge zur NS-Kampagne gegen „entartete Kunst“ zu lesen.

Marc verband sich rasch mit Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe, angegriffen als kritischer Vermittler französischer Kunst, mit Mitgliedern der „Neuen Künstlervereinigung München“, des „Rheinischen Sonderbundes“ und der „Berliner Sezession“ zur Antwortschrift „Im Kampf um die Kunst“ (verlegt bei Piper). Piper unterstrich, die eigentliche Antwort werde der in Marcs und Kandinskys Atelier geplante Almanach bringen. Marcs Auftakttexte des publizierten Buches (Geistige Güter/Die Wilden Deutschlands) erinnerten den Mut Tschudis und Meier-Graefes und nannten die gleiche Ausrichtung der Dresdner „Brücke“. Dort, im Antwortpamphlet 1911 hatte Marc geschrieben: „Ein starker Wind weht heute die Keime einer neuen Kunst über ganz Europa, und wo gutes, unverbrauchtes Erdreich ist, geht die Saat