

Dr. Ulrike Wörner – woerner_uli@yahoo.de

Kuratorin der Ausstellung „Frau am Kreuz – eine neu entdeckte Kultfigur“ im Museum Kloster Asbach

Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung am 29. September 2015

Das Museum Kloster Asbach beherbergt und betreut seit 2007 besondere Zeugnisse religiöser Volkskunst, die der Volkskundler Rudolf Kriss in den Jahren zwischen 1930 und 1960/70 sammelte, in einer Zeit also, in der Kirchen von „Tand“ und „Kitsch“ gereinigt wurden. Seine Sammelobjekte schlossen auch 'Kuriositäten' religiösen Charakters ein, deren Bildgegenstände nicht aus den Evangelien stammten und/oder seit den Bilderlassen am Ende des Konzils von Trient verboten waren, z.B. Bildwerke der sogenannten heiligen Kummernis und an sie gerichtete Motivtafeln. Viele Objekte stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, einem Zeitraum, der gerne als „letzte Phase der Blüte ihrer Verehrung“ bezeichnet wird. Die Sammlung Kriss im Museum Kloster Asbach gab also Idee und Anlass zur Ausstellung „Frau am Kreuz“.

Bei der Heiligen am Kreuz, deren Figur und Kult Anfang des 15. Jahrhunderts entstand, handelt es sich um eine der großen Jungfrauenheiligen. Wie die „drei heiligen Madl'n“ Margarete, Barbara und Katharina wurde auch sie vom Vater der Folter und dem Tod überantwortet, weil sie eine Zwangsverheiratung ablehnte. Die Besonderheit dieser Märtyrerin ist es nun, zum einen dass sie den Tod am Kreuz starb, zum anderen dass sie oft sehr männlich, häufig androgyn oder auch weiblich, doch mit einem Bart oder Bärtchen versehen dargestellt wird.

Die „Frau am Kreuz“ stellt also eine ca. 500 Jahre alte Kultfigur dar, die von den Menschen über Jahrhunderte als helfend und heilend erlebt wurde. Dann aber wurde sie bekämpft: von den Bilderstürmern der Reformation, von den Aufklärern der Säkularisation, von all jenen, die einen vom „Aberglauben“ gereinigten Katholizismus anstrebten. Dennoch überlebte sie – wenn auch beschädigt, wurde und wird aber weiterhin gerade von „rechtgläubigen“ oder „aufgeklärten“ Menschen verdrängt, umgedeutet oder als „komisch“ abgetan.

Zwei Tatsachen sind es offensichtlich, die zu Irritationen führten und führen: die Tatsache, dass es eine Frau ist, die am Kreuz hängt, und die Tatsache, dass diese Gekreuzigte in

der Regel keinen leidenden Eindruck macht, also nicht als Opfer dargestellt wird. Für ein solches Bild gibt es bei vielen Betrachtern/Betrachterinnen heute keinen inneren „Vorstellungshorizont“, keinen inneren Kontext, der dieses – oft als Provokation empfundene – Motiv „verstehbar“ machen könnte. Verwirrung stiftet die Figur zusätzlich, wenn sie geschlechtlich nicht eindeutig ist und Elemente und Merkmale beider Geschlechter spiegelt. Gerade ein von moderner „Wissenschaftlichkeit“ geprägtes Denken ist es nämlich gewohnt, in biologistischer Weise den männlichen und weiblichen Sexus streng von einander zu trennen und die Geschlechtszugehörigkeit als eine eindeutige zu konstruieren.

Der Titel der Ausstellung zur „Frau am Kreuz“ spricht nicht von einer „wieder entdeckten“, sondern von einer „neu entdeckten Kultfigur“ und dies nicht nur, weil die erste Formulierung die zweite beinhaltet. Vielmehr soll der Begriff der „Neuentdeckung“ auf Aspekte der Deutung verweisen, die entweder in Vergessenheit geraten sind oder im Denken früheren Zeiten noch nicht präsent waren.

Zwei Fragen sind m. E. an die Kultfigur zu stellen: Welche Figuren sind bei ihrer Entstehung und Entwicklung im späteren Mittelalter Pate gestanden? – und – Wo muss man den „Sitz im Leben“ suchen, der diese Figur und ihren Kult ermöglichte und förderte?

„Vorbild“ für die „Cruzifixa“ war unübersehbar der „Christus im Herrgottsrock“, der in der frühen Romanik als König und Sieger über den Tod und mit offenen Augen, ohne Anzeichen von Schmerz am Kreuz stehend oder fast schwebend dargestellt wurde. Die berühmteste dieser Darstellungen ist die des „Volto Santo“ in Lucca in der Toskana, ein wundertätiges Kreuz mit dem „wahren Gesicht“ Jesu – Volto Santo – was darauf zurückgeführt wurde, dass es unter der Anweisung von Engeln geschnitzt worden sei. Dieses Kreuz war berühmt: kein deutscher Kaiser auf seinem Italienzug, kein Kreuzfahrer, auf seinem Weg zum Meer, der nicht dem Volto Santo seine Referenz erwiesen hätte. Und die erfolgreichen Kaufleute von Lucca, die ihren Handel bis an die Nord- und Ostsee ausdehnten, verbreiteten die Kenntnis von Figur und Kult auf ihren Handelswegen bei den „oltramontani“.

Patin gestanden haben für die „Frau am Kreuz“ aber vor allem die „virgines capitales“, die im Mittelalter und darüber hinaus hoch verehrten großen Jungfrauenheiligen. Wie Maria hatten sie das Interzessionrecht, das heißt, sie konnten sich zwischen den richtenden Gott

und die menschliche Seele stellen und für deren Rettung eintreten, und Gott konnte ihnen ihre Bitte nicht abschlagen. St. Wilgfortis – virgo fortis – wie die heilige Kümmeris in ihrem Entstehungsland Flandern genannt wurde, steht in einer Reihe mit ihnen. Ihr Bildmotiv einer „Cruzifixa“ hat sie gemeinsam mit Märtyrerinnen der alten Kirche, die am Kreuz starben. So die heilige Margareta, die auf einem Flügelaltar des 15. Jahrhunderts – heute im Victoria und Albert Museum in London – als eine Gekreuzigte gezeigt wird, weiter die heilige Eulalia von Barcelona und die historisch nachweisbare heilige Julia von Korsika. Auf einem Säulenkapitell ihrer Hauptkirche in Brescia – heute Civico Museo Cristiano – findet sich die älteste Darstellung einer „Frau am Kreuz“ aus dem frühen 12. Jahrhundert.

Die beiden Volkskundler Gustav Schnürer und Joseph Maria Ritz waren es, die 1934 in ihrem monumentalen Werk mit dem Titel „Sankt Kümmeris und Volto santo“ eine umfassende Sammlung an Quellen, Bildern, Zeugnissen und Beschreibungen zur heiligen Wilgfortis/Kümmeris zusammen trugen. Im Sinne einer „Entmythologisierung“ der Figur der Heiligen vertraten sie konsequent die Auffassung, dass die bekleideten, triumphierenden Christusfiguren am Kreuz aus der romanischen Kunstepoche ab der Gotik von den Leuten nicht mehr „verstanden“ worden seien, da nunmehr der Corpus am Kreuz halb nackt und von Schmerzen gekrümmt dargestellt wurde. So sei der alte Bildtypus eines bekleideten Christus am Kreuz in eine weibliche Figur „umgedeutet“ und die entsprechende Legende „hinzugedichtet“ worden.

Diese ihre These des Missverständnisses und der Fehlinterpretation hatte für Schnürer und Ritz den Charakter der Ausschließlichkeit und den wichtigsten Bildbeweis für ihre Theorie sahen sie in einem Holzschnitt des Augsburgers Hans Burgkmair von 1507, der den Volto Santo aus Lucca zeigt, das Bild aber mit „Sant kümernus“ überschreibt sowie deren Legende hinzufügt. Was Schnürer und Ritz nicht in Erwägung ziehen ist die Möglichkeit, dass der Künstler – der mit beiden Figuren und deren Kulte vertraut war – warum auch immer – ein neues inklusives „Kunstbild“ schaffen wollte, das die beiden Kultfiguren in einem Bild vereinigte. Die beiden Volkskundler haben es bei der Bildung ihrer Theorie aber versäumt, intensiv danach zu fragen, wieso es denn zu solchen „Fehlleistungen“ bei der Bilddeutung gekommen sein könnte. Nur „Dummheit“ kann es nicht gewesen sein, denn die Menschen des Mittelalters – auch die sogenannten einfachen Menschen – waren durchaus darin „geschult“, Bilder zu lesen.

So geht die Ausstellung intensiv der Frage nach, was denn der „Sitz im Leben“ war, der diese Figur und ihren Kult ermöglichte und förderte. Der Terminus vom „Sitz im Leben“ wurde in der protestantischen Theologie im Sinne der historisch-kritischen Methode entwickelt und meint, dass die Interpretation eines Textes berücksichtigen müsse, in welchem „Milieu“ sich eine Person, eine Handlung oder eine Erzählung „ereignete“.

Heute wird dieser Terminus auch außerhalb der Theologie gebraucht und wie hier auf die Bildforschung übertragen. In diesem Sinne wird das Bild – als eine andere Form von Text – auf die theologischen, geschichtlichen und soziologisch relevanten Aspekte seiner Entstehung, auf seine Entwicklung und seine früheren Funktionen hin befragt.

Die Kultfigur der Sankt Wilgefortis/Ontcommer entstand nämlich nicht – wie gern formuliert – aus dem „Walten einer Volksphantasie“, sie ist vielmehr eine ‚Sinnbildgestalt‘, die zurückzuführen ist auf die sozialen und religiösen Bedürfnisse ihrer Entstehungszeit, im besonderen der von Frauen. Der „Sitz im Leben“ für Figur und Kult ist daher in jenen Kreisen der religiösen „Frauenbewegung“ ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert zu suchen, die im Sinne der sogenannten „devotio moderna“ eine neue Form sehr verinnerlichter Frömmigkeit lebten. Sie schöpften ihre Kraft nicht so sehr aus der Mitfeier der kirchlichen Liturgie und aus den Sakramenten, sondern aus der christlichen Mystik und aus der stillen Betrachtung des Leidens Christi. Die Kreuzigungsfrömmigkeit als Selbsterfahrung und Selbstausdruck wies gerade den Frauen einen Weg zu einer von der Kirche unabhängigen Spiritualität. Von den Niederlanden/Flandern aus verbreitete sich diese religiöse Bewegung in Mitteleuropa, in nicht-monastischen Kreisen ebenso wie bei den Nonnen und den Beginen.

Diese – fromme Frauen, ledig, verwitwet oder vom Ehemann, wenn er einverstanden war, „von Tisch und Bett“ getrennt lebend – gehörten keinem Orden mit Gelübde und Klausur an, sondern lebten in freien religiösen Gemeinschaften „in den Städten und für die Städte“. In ihrem Streben nach theologischer Bildung und einer neuen Spiritualität wurden sie zu Protagonistinnen dieses religiösen Aufbruchs. In Gent und Brügge gab es große Beginenhöfe, die wirtschaftlich autark und erfolgreich waren und die auch als die Zentren der Entstehung von Figur und Kult der St. Wilgefortis/Ontcommer angesehen werden müssen. In der Ausstellung „Frau am Kreuz“ geht es also zuerst darum, die Anfänge, die Autonomie und Stärke der ursprünglichen Kultfigur mit den vielen Namen heraus zu arbeiten. Von der konfusen Geschichte ihrer Vermischung mit Bild und Legende des sogenannten Volto Santo, die den intersexuellen Charakter der Kultfigur eher verstärkt als erklärt, war schon

die Rede.

Ein weiteres Modul der Ausstellung stellt die Frage, wie Figur und Kult der heiligen Wilgefortis/Kümmernis von Flandern nach Bayern kamen. Ratzenhofen und Obergammenried bei Bad Wörishofen sind neben Stadleck und Kößlarn wenige der bekannten Orte dieses Kults, die Wallfahrten zur heiligen Kümmernis nach Neufahrn bei Freising und Burghausen waren die bedeutendsten in Bayern. Auch in Tirol nördlich wie südlich der Alpen häufen sich die Orte ihrer Verehrung sowie der Auffindung ihrer Figuren.

Kulturelle Phänomene, auch solche religiösen Inhalts, wurden nicht nur von in ganz Europa tätigen Kaufleuten verbreitet oder von Künstler und Scholaren, die im 15. Jahrhundert nach Italien auf „Kunstreise“ gingen, ein Hauptfaktor des Kulturtransfers war dynastischer Art. Alle „hohen Häuser“ versuchten Geld oder Herrschaft statt durch Kriege durch Eheschließungen zu gewinnen: Ludwig der Bayer heiratete in zweiter Ehe Margaretha aus dem Haus Avernes, Erbin von Holland, Seeland und Friesland, und erwarb so 1324 den Herrschaftsanspruch auf diese Gebiete, was zur Gründung des ca. 75 Jahre bestehenden Herzogtums Straubing-Holland führte.

1433 entriss Herzog Philipp von Burgund, der sogenannte Gute, der kämpferischen Urenkelin Ludwigs des Bayern, Jacobäa von Bayern, nach vielen Kämpfen diese Herrschaft. Diese ging dann mit der Heirat Marias von Burgund mit dem späteren Kaiser Maximilian I. 1477 an das Haus Habsburg. Es ist also kein Zufall wenn im Stundenbuch einer Maria von Burgund eine Darstellung der Sankt Wilgefortis zu sehen ist; stellte die Heilige doch für viele hochadelige Erbtöchter insofern eine Identifikationsfigur dar, als ja auch diese Mädchen und jungen Frauen häufig dem Schicksal einer Zwangsehe unterworfen wurden.

Für den enormen Verbreitungsgrad des „Bildes“ der Wilgefortis/Kümmernis in den ehemaligen Herrschaftsgebieten der Wittelsbacher und Habsburger spricht, dass gerade in diesen Gegenden – trotz deren Zerstörung in Reformation und Säkularisation, trotz deren Verbannung in Speicher und Sakristeien, trotz deren Zerstreung als Sammlerobjekte – eine bedeutende Anzahl ihrer Darstellungen in der sogenannten Volkskunst erhalten blieben. Ein weiteres Modul widmet sich daher den Manifestationen des Motivs der „Frau am Kreuz“ in der sog. Volksfrömmigkeit und ihre Funktionen für das „einfache Volk“.

Weitere Module der Ausstellung beleuchten den Prozess der Säkularisierung der Figur

der „Cruzifixa“ in Wissenschaft, Politik und Kunst.

Für die Aufklärung und die Moderne steht der „wissenschaftliche Blick“ auf die „Frau am Kreuz“ im Mittelpunkt des Interesses. Damit verbunden ist eine eher psychologisierende Betrachtungsweise des Motivs und die Frage, ob dieses „Bild des Leidens“ nicht auch etwas Krankhaftes ausdrückt.

Seinen Anfang hat diese Art der Betrachtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts, wo sich ein Ärzteteam um einen der bedeutendsten Nervenärzte seiner Zeit, nämlich um Jean-Martin Charcot an der Pariser Salpêtrière scharte und veränderte Bewusstseinszustände beobachtete, die durch hypnotische Trance verursacht wurden. In diesem Zusammenhang beschäftigte man sich auch mit den sog. Konvulsionärinnen von St. Médard bei Paris. Bei diesen Frauen handelte es sich um fanatisierte Anhängerinnen des sog. Jansenismus, einer französischen religiösen Reformbewegung, in der man die Leidensmystik pflegte. Die Fähigkeit, selbst- oder fremdzugefügte Leiden zu ertragen – von schmerzhaften Krampfstufen bis hin zu realen Kreuzigungen – hielt man für den Ausdruck der Gnade Gottes. Dabei fungierten stets die Frauen als Opfer, die Männer als Täter, Unterstützer oder Zuschauer.

Die Pioniere der modernen Psychoanalyse an der Pariser Salpêtrière, sahen in diesem Phänomen eine typische Äußerung weiblicher Neurosen, insbesondere ein Krankheitsbild weiblicher Hysterie. Der Anteil der Männer daran blieb allerdings unreflektiert. In die berühmt gewordenen Dienstagsvorlesungen von Charcot zog es auch Mediziner aus ganz Europa. Der bekannteste war Sigmund Freud, der die Hysterieforschung einige Jahre später mit der Psychoanalyse verband und so die unbewussten sexuellen Anteile solcher Phänomene offenlegte.

Die Breite der Palette der Ausstellungsobjekte quer durch die Jahrhunderte macht deutlich, dass die Figur einer gekreuzigten Frau sich immer wieder aufs Neue eignete, spezielle Anliegen auf sie zu projizieren. So wundert es nicht, wenn sie ab dem 19. Jahrhundert zur Projektionsfläche für viele politische und soziale Themen verschiedenster gesellschaftlicher Gruppierungen und Bewegungen wird. Ihre Wiederbelebung ist dann meist nicht religiöser Art: Sie wird zur nationalen Allegorie und zur Ikone des Pazifismus, und auch die Frauenbewegung entdeckt sie als Symbolgestalt, so z.B. in einer Darstellung der von Regierungstruppen der Weimarer Republik ermordeten Rosa Luxemburg am Kreuz. Von den ausgestellten Objekten sei hier noch das Frauenkreuz aus El Salvador erwähnt, in dem die südamerikanische Theologie der Befreiung einen überzeugenden Ausdruck gefunden hat.

Vollends unübersichtlich wird das „Panoptikum“ des „Kümmernis-Motivs“ in der Kunst. Eine kleine Kunstgalerie zwischen Barock/Rokoko und Moderne zeigt an ausgesuchten

Beispielen, wie sich das Bild der „Cruzifixa“ anfangs noch an einer festgelegten Ikonographie orientiert, aber eine doch schon größere künstlerische Freiheit – stilistisch wie inhaltlich – neue Bildaussagen ermöglicht. Die vermeintliche oder tatsächliche Beliebigkeit bei der Umsetzung des Motivs im Sinne der Ästhetisierung und Erotisierung in Moderne und Postmoderne führt jedoch manchmal zu recht fragwürdigen Ergebnissen. Gerade der Blick des männlichen Künstlers auf die Gekreuzigte macht sie nicht selten zu einer Figur, die zwischen Verflachung und Geschmacklosigkeit changiert oder von Blasphemie nicht weit entfernt ist.

Im Gegensatz dazu fungiert die „Cruzifixa“ für viele Künstlerinnen als Identifikationsfigur, in der sie ihre eigene Opferrolle in der Gesellschaft und/oder in der Kunst gespiegelt sehen.

Die Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung des Motivs der „Frau am Kreuz“ ist vom romanischen Kapitell bis heute – inhaltlich wie stilistisch – beispiellos, und so möchte die Ausstellung wenigstens einen Eindruck der Vielfalt dieser Figur vermitteln.

Die Aktualität des Motivs zeigt sich heute in unterschiedlichsten Zusammenhängen in Politik und Kunst, vor allem der Pop-Kultur, auch im „show-business“. So nutzte der amerikanische Popstar Madonna das Motiv, indem sie bei ihrer Tourne „Confessions on a Dance Floor“ 2006 an einem überdimensionierten Kreuz stehend das Lied „Live to tell“ sang. Sie wollte damit auf die Not der Aids-Waisen in Afrika aufmerksam machen, was zu entrüsteten Protesten ebenso führte wie zur Anerkennung als soziales Engagement. Im letzten Modul der Ausstellung werden unter dem Titel „postmodern – postgender“ auch Bildobjekte gezeigt, die Fragen nach der geschlechtlichen Identität thematisieren. Die Intersexualität der Kultfigur der heiligen Wilgefortis/Kümmernis macht die „Frau am Kreuz“ zur „Ikone des Aufbegehrens“ gegen herkömmliche Geschlechterbilder, zur Galionsfigur des „Gendercrossing“ und Transgender sowie zur Symbolfigur der individuellen Freiheit in der Wahl sexueller Identitäten als Ausdruck von Integrität und Selbstbestimmung.

So erfuhr die Heilige mit Bart ein unerwartetes „revival“ nach dem Auftreten und dem Sieg von Thomas Neuwirth alias Conchita Wurst im Eurovisions Song Contest 2014. Spontan assoziierte man – insbesondere in Österreich – die beiden bärtigen Frauengestalten miteinander: Die „Frau am Kreuz“ wurde zur Ikone der Toleranz und der Sängerin ihr Prophet.

Egal ob die Ausgrenzung von Bevölkerungsgruppen sexistisch oder rassistisch, ob durch

Behinderung oder sozialen Status begründet ist, eine aufgeklärte Industriegesellschaft mit dem Anspruch auf Demokratie und Wahrung der Menschenrechte kann den Ausschluss solcher Gruppen von gleichen bürgerlichen Rechten und Möglichkeiten weder rechtfertigen noch sich leisten. So findet heute auch die Forderung nach der Gleichstellung von Menschen verschiedenster geschlechtlicher Identitäten in der Realität der Gesetzgebung ihre Antwort. Umso weniger erstaunt es, wenn eine mehr als 500 Jahre alte Kultfigur, deren Bild nicht geschlechterexklusiv, sondern geschlechterinklusiv ist, ihre Renaissance erlebt.

Ob allerdings das Bild der ‚Entkümmerin‘ und Befreierin für Menschen in unterschiedlichsten Lebenssituationen – wie früher – zur „helfenden und heilenden Vorbild“ werden kann, ob es zu einer möglichen Leitfigur eines Menschen- und „Erlöser“bildes werden kann, das nicht geschlechterexklusiv ist, oder ob sie eine ‚Groteske‘ bleibt, ist nur individuell zu beantworten.

Die Auswahl des Ausstellungsmaterial versucht jedenfalls, der Vielfalt des Motivs und seiner Deutungen im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten gerecht zu werden und den Widersprüchen nicht aus dem Weg zu gehen.

Regensburg, 28.09.2015