

Lucas Gehrmann

„Weit über Berg und Tal“. Christiane Spatts Montagen persönlicher, literarischer und touristischer Alpenblicke.\*

„Sie wurde nicht gewahr, daß der Führer [...] drohend den Arm erhob, zu ihr hinauf deutete und zu dem Fremden sagte: ‚Das is g’wiß die Geier-Wally, die dort oben steht, denn auf den schmalen Vorsprung, so nah an n’ Abgrund, traut sich kei andres Madel; schauen’s, ma meint, der Wind müßt’ sie runterwehen, aber die tut immer’s Gegenteil von dem, was jeder vernünftige Christenmensch tut.‘“<sup>1</sup>

So ganz freiwillig war sie ja nicht immer da ganz oben im hintersten Ötztal, die Geier-Wally, die eigentlich *Adler-Wally* heißen müsste, hat doch die Lechtaler Büchsenmachertochter (und spätere Portrait- und Blumenmalerin) Anna (Stainer-)Knittel, die für Wilhelmine v. Hillerns um 1873 erschienenen Roman *Geier-Wally*<sup>2</sup> das zeithistorische Storyboard lieferte, dereinst (waghalsig eben) kein Geier-, sondern ein Adlernest ausgehoben. Nun gut, große, gelegentlich Lämmer reißende Greifvögel wurden von der Bergbevölkerung damals insgesamt als „Geier“ bezeichnet – doch Christiane Spatt hält sich diesbezüglich strenger an die ornithologisch(-historischen) Sachverhalte, indem sie nämlich in das mittlere Bild ihres Triptychons mit dem Titel „... *weit über Berg und Tal* ...“, welches der Geierwally gewidmet ist, einen Adler positioniert. Keinen sich majestätisch oder sonst wie respektheischend gebärdenden König der Lüfte übrigens, sondern ein eher harmlos wirkendes Tier im Plastikspielzeugformat. Auch in dieser Beziehung bleibt die Künstlerin in weitgehender Nähe zumindest zur historisch-literarischen Vorlage, wird doch dort das von Wally dem mütterlichen Nest zwar entwendete, dann aber liebevoll aufgezogene Raubvogeljunge zum freundschaftlich-treuen Begleiter auf ihren späteren Schicksalswegen. Und so dann auch für Christiane Spatt beim Erklimmen einer steilen Felswand zur Linken des Adler-Bildes oder beim spähenden Blick von blühender Alm auf ferne Gipfel-Höhen zur Rechten desselben.<sup>3</sup> Spätestens hier aber fallen auch einige Ungereimtheiten im Vergleich mit den Vorlagen auf: Spatt ersetzt die Lech- bzw. Ötztaler Gebirgslandschaft durch das gemeinhin bekannte Wahrzeichen der Walliser Alpen – auch wenn der Titel ihres Triptychons explizit auf Tirol verweist<sup>4</sup> –, und ferner finden sich in den diversen Literaturen keine Hinweise darauf, dass Anna Knittel oder die „Walburga Strommingerin“ alias Geierwally sich (so wie Christiane Spatt in deren Rolle) mit rot geschminkten Lippen samt Ohrgehänge auf Klettertour begeben hätte ... .

Fern vielleicht, aber mit womöglich gar nicht so fernem „Link“ zu surrealistischen Bild-Praktiken mag die Assoziation des zentralen Adler- und Bergwandmotivs mit René Magrittes berühmtem Bild *Le Domaine d’Arnheim* erscheinen.<sup>5</sup> Dort findet sich zudem das Nest des Adlers, auf dessen Darstellung Spatt verzichtet hat. Und indirekt liefert uns dieses Bild sogar ein Argument für die Legitimität der Implantation des Schweizer Matterhorns in das Tiroler Berg-Szenario: Magrittes Bildtitel ist dem Titel einer Erzählung von Edgar Allan Poe entlehnt, in der es um die (künstlerische) Konstruktion einer perfekten, der Natur ästhetisch überlegenen Landschaft geht. Dort erkennt der Erzähler, „daß in der Natur keine solche Verbindung von Szenerien besteht, wie ein genialer Maler sie schaffen kann. [...] Während

die einzelnen wesentlichen Bestandteile [der Natur-Schöpfung] der Geschicklichkeit jedes Menschenkünstlers Hohn sprechen, wird die Zusammensetzung dieser Teile stets der Verbesserung bedürfen.“<sup>6</sup>

Auch wenn es Christiane Spatt freilich kaum um die Verbesserung der Landschaft Tirols (mittels Einbaus also des idealsten aller Alpen-Berge ...) im Sinne solcher klassi(zisti)sch-akademischer Gedanken geht, bedient sie sich seit jeher eines Gestaltungsprinzips, das letztlich auf einer (kunstgeschichtlich noch weiter zurückführenden) „Kunst der Kombinatorik“ beruht – deren persönliche Variante sie als „Patch Work Living“ bezeichnet. Woher und wie die Künstlerin den ihren Kombinationen zugrunde liegenden Fundus an „Patches“ bezieht, beschreibt uns Martha Bösch: „Christiane Spatt ist Sammlerin und Jägerin zugleich. Eine Art Freibeuterin des öffentlichen und privaten Raums, sammelt sie ‚objets trouvés‘ aller Art ...“, wobei ihre Sammlung nicht nur „aus Gegenständen besteht, sondern aus Ausschnitten, die sie mit der Kamera festhält. Look up, look down – indoors und outdoors, quer durch Natur und Architektur [...]“<sup>7</sup> Dies immer mit Fokus auf ihr jetziges wie auch einstiges „Living“ bzw. dasjenige ihres Umfelds: „Die von mir oft verwendeten vertrauten Muster und Accessoires transportieren in Form von Malerei, Collagen und Installationen Erinnerungen und verweisen auf Lebensabschnitte, sind mit Gefühlen und Assoziationen aufgeladen. Familienfotos stellen direkte Bezüge zu meiner Kindheit oder zu mir als private Person her. Meine künstlerische Auseinandersetzung wird getragen von der Frage, in welchen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Systemen wir uns bewegen, mit welchen inneren Bildern, Prägungen und Mustern wir agieren und interagieren.“<sup>8</sup>

So sind auch zahlreiche jener Patches, aus denen die Künstlerin ihre Beiträge zur Ausstellung *emoNtion* montiert, emotional konnotiert, hier insbesondere über Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugendzeit in Innsbruck – in Sichtweite somit auch jener Region, „... wo die *Almröslein* wachsen ...“, wie einer ihrer Beiträge heißt.

„Wenn man sich erinnern will, was uns in der frühesten Zeit der Jugend begegnet ist, so kommt man oft in den Fall, dasjenige, was wir von andern gehört, mit dem zu verwechseln, was wir wirklich aus eigener anschauer Erfahrung besitzen“<sup>9</sup> stellte schon Goethe fest, als er an seiner Autobiografie schrieb und ihr nicht zuletzt aufgrund dieses Dilemmas den Untertitel *Dichtung und Wahrheit* verlieh. Christiane Spatt stand als Stütze ihres Erinnerns insbesondere für ihren 12teiligen Ausstellungs- und Katalogbeitrag mit dem Titel *Familienalbum* zwar alte Fotografien aus elterlichen Beständen zur Verfügung, doch liefern auch solche Zeit-Dokumente per se selten mehr als ein „von andern“ gesehenes Bild vom einstigen Ich, sind sie zudem doch meist „gestellte“ Foto-Zeugnisse besonderer Ereignisse – Christiane-„Stani“ bei der Firmung, Klein-Stani im Fasnachtskostüm oder im Gruppenfoto zur Goldenen Hochzeit der Großeltern ...

Wie kompatibel sind solche von außen gemachten Selbst-Bilder mit der „eigenen anschauer Erfahrung“? Sie zeigen immerhin Kontexte der Vergangenheit auf, die unsere Identität allemal mitgestiftet, wenn nicht entscheidend geprägt haben. Und diese Kontexte haben hinwiederum ihre eigene Geschichte, sind aus dieser hervorgegangen. So entstammt

Christiane Spatts Mutter einer (berg)bäuerlichen Familie, die dieser ein noch recht handfestes Stück Bergwelt mitgab ins urbane Tal. Dort, wenngleich längst nicht mehr „in natura“, fand und findet die Tochter noch heute Fragmente davon. Indem sie diese Vergangenheitsreste und -spuren archiviert, dokumentiert und re-kombiniert, trägt sie sie schließlich auch selbst „weit über Berg und Tal“ hinweg – bis nach Wien, wohin es sie schon nach ihrer Innsbrucker Schulzeit gezogen hatte und wo bald ihre eigene Tochter aufwachsen sollte. Und so sitzen sie in einer Fotomontage aus dem *Familienalbum* auch alle auf einer Bank vor dem längst verlassenen Hof mit imaginierbarem Blick auf die Berge: Christianes Mutter als Kind am Schoß ihrer Großmutter neben Christianes Tochter als Kind auf ihrem eigenen Schoß ...

Ihrer dereinst (als Kind) gemachten „eigenen anschauenden Erfahrung“ aber entsprechen stärker andere Patches, welche die Künstlerin memorierend entdeckt: „Die Muster der Vorhänge, der Teppich, die Fliesen, die Holzvertäfelung, der Einband des Fotoalbums, der Dirndlstoff [...], Details aus der Wohnung meiner Mutter.“<sup>10</sup> Wir alle werden uns mehr oder weniger erinnern, wie wir zuhause als Kinder in Tapetenmustern oder Vorhangstoffen Phantasiegestalten entdeckt und für uns verlebendigt haben, und nicht selten lassen sich diese Dekors und Ornamente noch heute vors innere Auge führen.

In seiner Grundbedeutung im Altgriechischen bedeutet „Ornament“ übrigens so viel wie „Ordnung, Gefüge der Welt; außerdem im erweiterten Sinn auch die Ausstattung der Welt mit Lebewesen.“<sup>11</sup> Und dem sich ins Bild- bzw. Zeichensprachliche niedergeschlagenen Ornament kam überdies in der Antike eine ausgezeichnete Stellung zu, „weil es [das Ornament] aus dem Nutzzusammenhang der Lebenserhaltung herausgelöst ist, gleichwohl aber den Lebensabläufen – sie unterbrechend – spielerisch folgt. Seine Nähe *und* Distanz zum Leben eröffnet einen eigenen ästhetischen Spielraum, der nicht der Selbsterhaltung durch Handlung, sondern dem Selbstgefühl einen Ort gibt. Die erkennende Selbstbegegnung im genußvollen Anschauen. [...]"<sup>12</sup>

Wenn Christiane Spatt heute dieses Potenzial auch jenen, spätestens im Zeitalter der industriellen Reproduzierbarkeit zum Allerwelts-Dekor geratenen Derivaten antiker Ornamentik zu entlocken vermag, die in den guten Stuben unserer (Groß-)Eltern ihre gestickten, gewalzten und gedruckten Blüten trieben, liegt dies nicht zuletzt an ihrer bewusst vorurteilsfreien Sicht auf all die „Stoffe“, die sie für ihre künstlerischen Zwecke sammelt – mit anderen Worten: die Auswahl derselben „folgt keinerlei hierarchischen Ordnungen, sondern weist konsequente Äquidistanz auf.“<sup>13</sup>

So erscheint dann auch „... *im selben Augenblick* ...“ ein blumenmusterverbrämtes Rotkäppchen-Deckchen mit zwei je ganzfigurigen, auf rot-weiß-karierten (Blusen-/Vorhang-/Polster- ...) Stoff genähten Foto-Portraits – einmal Groß-Christianes, einmal Klein-Stanis, beide im (Rotkäppchen-)Dirndl samt kleinem Papp-Fliegenpilz zu Füßen – auf einer Bild-Kombination aus ihrer Serie *secret lives*, in der „ich mich abbilde als Märchenfiguren, als Akkordeonspielerin, Opernsängerin oder Schifahrerin – ich spiele mit meiner Identität, mit

einem Mal Abdrücken quasi werden Träume wahr, was bleibt ist ein Foto als scheinbarer Beweis.“<sup>14</sup>

Indem sich die Künstlerin also mit Blick aus der selbst gewählten Ferne und mit gleichzeitigem erinnernden (Rück-)Blick auf die nahe Umgebung dem Themenkomplex Heimat-Herkunft-Identität-Entfremdung ... bild-künstlerisch widmet, tut sie dies unter Einbeziehung möglichst vieler Gesichts- und Blickpunkte. So lässt sich eben auch ihr hier eingangs genanntes Triptychon „... *weit über Berg und Tal* ...“ als eine Montage von Versatzstücken verschiedener (direkter wie auch „indirekter“ bzw. assoziierbarer) Quellen lesen: aus der Historie, ihrer roman(t)isierenden Rezeption, aus dem Brauchtum und aus daraus (z.B. durch die Tourismuswerbung) derivierten Alpenblick-Klischees, aus literarischen und bildkünstlerischen Einfällen zum Thema Berg/Natur ebenso wie aus persönlich memorierten Erlebnissen und kritisch-reflektierten Beobachtungen.

Mit der Kombination/Montage solcher in Bild-Materialien übersetzter (und „äquidistanziert“ gewählter) Quellenfragmente tritt eine weitere, weil für diese künstlerische Technik generell charakteristische Aufhebung von gemeinhin „bewertend“ differenzierten Kategorien, in Kraft – insbesondere jene zwischen Authentizität und Fiktion, zwischen „Sein und Schein“. Womit zugleich gewohnte Zeit- und Raumordnungen verfließen, „Realität“ ins insgesamt Irreale kippt, und damit nicht zuletzt dem gemeinhin gestellten Anspruch auf Objektivität zumindest im Zusammenhang mit (dokumentar-)fotografischen Aufnahmen gleichsam das Faktum seiner Uneinlösbarkeit vor Augen geführt wird.

In einem grundlegenden Text zur Technik und Geschichte der Montage als (*die*) künstlerische Gattung der Moderne erwähnt Dietrich Diederichsen zwei weitere Charakteristika dieses Kombinationsprinzips: „Montage taucht einerseits als Moment des Unversöhnten in der (kritischen) Bearbeitung des Gegenstands auf, als Moment des Unüberbrückbaren, andererseits als gerade die Vermittlung von Gegensätzen mit dem Ziel einer dialektisch synthetischen Schließung durch die Bearbeitung.“<sup>15</sup> Letzteres – vermittelndes – Moment scheint in Christiane Spatts *Patch Work Living* mehr Gewicht einzunehmen als das Moment des – im Fall ihres *Familienalbums* z.B. zeitlich – Unüberbrückbaren. Trotzdem bleibt offen, ob die Welt so „heil“ ist, wie sie dort prima vista erscheint, (denn) immerhin sind auch hier die („historisch“ je differenzierten) Figuren im Bildgefüge räumlich sowie über ihre Accessoires sichtbar voneinander getrennt. Die folgende, auf Walter Benjamin rekurrierende Aussage Dietrich Diederichsens zur Dialektik von Konstruktion und Destruktion im Zusammenhang mit der Montage, liefert dazu einen weiterführenden Gedanken: „In Erweiterung des nur antiillusionistisch oder illusionsverstärkend gedachten Charakters der Montage [...] ist für Benjamin darüber hinaus wichtig, dass mit jedem montierenden Akt auch eine demontierende Tat begangen wurde, dass immer dort, wo per Schnitt ein Kontinuum unterbrochen und mit einem anderen zusammengefügt wird, auch immer ein Zusammenhang, ein Bild *untergeht* – und zwar zu Recht untergeht: als falsche Idylle, falsche Ganzheitlichkeit.“<sup>16</sup>

Nicht zuletzt deshalb entziehen sich Christiane Spatts bildliche Formulierungen ihres *Patch Work Livings* jedes Kitsch-Verdaches – da mögen die Almröslein noch so üppig wachsen und die Edelweiß blüh'n. ... *wohl zwischen Schnee und Eis* ... steht die Künstlerin bewegungslos da im grünen Schianzug auf schwarzweißem Schlittschuh-Platz und blickt uns frontal entgegen, so, als würde sie uns sagen: hier bin ich, und das, woher ich komme, liegt hinter mir ...

\*In: *Hable/Spatt: eMontion*. Ausst.-Kat. Stadtarchiv/Stadtmuseum Innsbruck (Hg.), Innsbruck 2010, S. 54-61 (d/e); ISBN 978-3-901886-44-7

1 Wilhelmine von Hillern, *Die Geier-Wally* (1873), München: Heyne 1977. Hier zit. nach: [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=5060&kapitel=2&cHash=aedd23cc142#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=5060&kapitel=2&cHash=aedd23cc142#gb_found).

2 Siehe z.B.: Astrid Kofler, „Anna Stainer-Knittel, österreichische Malerin aus Nordtirol, die »wahre« Geierwally“, in: *FemBio, Frauen-Biographieforschung*, [www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anna-stainer-knittel/](http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anna-stainer-knittel/).

3 Vergl. hierzu ein der Anna Stainer-Knittel zugeschriebenes (Selbst)Bildnis, das die von der Höhe in die Ferne blickende Malerin zeigt; wiedergegeben in: [www.tirolmultimedial.at/tmm/glossar/idx/idx\\_stainerknittel.html](http://www.tirolmultimedial.at/tmm/glossar/idx/idx_stainerknittel.html).

4 Die Zeilen „weit über Berg und Tal / das Alphorn schallt“ entstammen der ersten Strophe des Liedes *Tirol du bist mein Heimatland*; Text: A. Zweigle, Musik: J. P. Esteri (beides vor 1914), s.: [www.volksliederarchiv.de/text4652.html](http://www.volksliederarchiv.de/text4652.html). Siehe/höre auch: [www.youtube.com/watch?v=NA6Xhh6krkw&NR=1](http://www.youtube.com/watch?v=NA6Xhh6krkw&NR=1).

5 Eine von mehreren bis 1962 entstandenen Fassungen befindet sich im Brüsseler Magritte-Museum, s. z.B. [www.flandern.at/layout/pics/PDF/InfoMagritteMuseum.pdf](http://www.flandern.at/layout/pics/PDF/InfoMagritteMuseum.pdf).

6 Edgar Allan Poe, *Das Gut zu Arnheim* (1847), übers. von Hedda Eulenberg, Minden: J. C. C. Bruns 1901; [www.haus-freiheit.de/poedichtungen/gutarnheim.html](http://www.haus-freiheit.de/poedichtungen/gutarnheim.html). Poe schreibt dort noch weiter: „Die Mathematik hat keine absolutere Beweiskraft, als das Kunstgefühl für den Künstler hat. Er glaubt nicht nur, sondern weiß positiv, daß diese und jene scheinbar willkürliche Zusammenstellung seiner Stoffe die wahre Schönheit zum Resultat haben wird.“

7 Martha Bösch, „Alchemie der Zeichen – über die künstlerische Arbeit von Christiane Spatt“, in: [www.eop.at/datenbank/personen/cspatt/texte/](http://www.eop.at/datenbank/personen/cspatt/texte/).

8 Christiane Spatt, „Patch Work Living“, in: [www.kunstnetztirol.at/knt/Kuenstler/christiane\\_spatt/Mappe/11174](http://www.kunstnetztirol.at/knt/Kuenstler/christiane_spatt/Mappe/11174).

9 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Erstes Buch (1811), in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, 9. Band. Hamburg: Christian Wegener 1948 ff., S. 10.

10 Christiane Spatt zu ihrer Serie *Collection* (seit 1998), in: [www.christianespatt.at/mainfoto.html](http://www.christianespatt.at/mainfoto.html).

11 Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, S. 1f.

12 Günter Oesterle, „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske.“ In: Herbert Beck, Peter C. Bol et al. (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 1984, S. 128; hier zit. nach: Michaela Bauer: *Arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen*. Diss. Bergische Univ. Wuppertal, 2004, S. 163.

13 Martha Bösch, s. hier Anm. 7.

14 Christiane Spatt, „The way the cookie crumbles. Statement zu meiner künstlerischen Arbeit“ (2008), in: [www.christianespatt.at/text/statement.pdf](http://www.christianespatt.at/text/statement.pdf).

15 Diedrich Diederichsen, „Montage / Sampling / Morphing“, in: *Medien Kunst Netz 1: Medienkunst im Überblick*, ZKM Karlsruhe 2004, [www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-Relationen/montage\\_sampling\\_morphing/6/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-Relationen/montage_sampling_morphing/6/).

16 a.a.O.