

Lucas Gehrman

The Story of Oder: Christiane Spatt, eine Lebenszeilenfinderin in den Sprachen der Bilder.

„[...] überhaupt ist mein Zimmer mein Hochland, ich stochere da den ganzen Tag herum mit Wurzelfingern, zähneklappernd, hocke auf der Bettkante die halbe Nacht, das Feuerchen niedergebrannt. Lapislazuli Gewölk im Geäst meiner Wohnung, auf sepiafarbene Wunder, Rauchfahnen, Farngetümmel, das Heidekraut, das Adlerprofil in der Form der Berggrate wiederentdeckt (Magritte), die Sättel der Berge: schon sitze ich auf wo ihre blutige Taille ist. [...] In den Händen die ausgeblasenen Kerzenstümpfe, es windet hier oben, die Fenster zerborsten, Wildwuchs der Maultaschen, wenn die Herzen entgleisen. Ich suche die Unschuld in der Landschaft zurückzugewinnen, im Moosgrund die Menschenratten, die mir während meines langen Lebens begegnet sind, deren Spuren ich aber verloren habe, durch irgend Fehlgriff und -wort, [...]. Im Grunde verändert sich nichts oder doch sehr viel. Es ist wie mit dem Altwerden, erst spürt man nichts, dann ist plötzlich alles aus, viele Wunder Sacktuch, gegen-gepuffert. Wenn die Flamme aus der Leinwand schießt: Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst.“¹

Friederike Mayröckers Denk- und Wortkunst (wie sie hier bei aller zitathaften Fragmentierung eines ihrer Texte noch durchzuschimmern vermag) wurde von einem jüngeren, seinerseits als Meister der Sprache ausgewiesenen Autor, nämlich Michael Lentz, einmal folgendermaßen charakterisiert: „[...] ein Delirium exzessiver, überschwänglicher Sensationen, ein Aufgebrachtsein, Zusammendenken des Unzusammenhängenden entfacht Mayröcker, das Neueinkleiden der Dinge mit plötzlichen Wörtern, die Wörter als Ausstellung – und diese Poesie immer als kommunizierende Röhren, die den Leser sprechen machen. Dass die Sprache den Dingen voraneilen will, das zeigt diese Literatur, die eine Poetisierung von Bewusstseinstätigkeiten ist, ein hochsensitives und sensibles Assoziationswunder.“² Lentz gab dieser Hommage an die Schriftstellerin den Untertitel „Die Lebenszeilenfinderin“.

Christiane Spatts bildsprachlich formulierte (Gedanken-)Kunst lässt in ihrem Kern Verwandtschaften zu jener Art des „Beschreibens“ des Ich in der „Welt“ erkennen. Zum Einen kreist der Blick der Künstlerin stets durch Räume, innerhalb deren Gegenwärtigkeit sie in die Vergangenheit führende „Lebenszeilen“ ausfindig macht; indem sie konkret Bild-Zeichen wahrnimmt und herausgreift, über welche sie einst ge- oder erlebte Situationen und Sensationen sich in Erinnerung zu rufen oder zumindest Rekonstruktionsversuche anzustellen vermag. Auch wenn sie sich dazu „realer“ Artefakte bedient wie etwa erhalten gebliebener Tapeten-Ornamente im einstigen Kinderzimmer oder Fotografien aus dem Familienalbum, geschieht dabei auch immer ein „Neueinkleiden der Dinge“ – das bei der Künstlerin statt „plötzlicher Wörter“ überraschende Bild-Zeichen-Kombinationen entfacht. Womit zugleich das „zum Anderen“ (des Einen) angesprochen ist: Die „Vereinigung des Disparaten“ (Mayröcker) bzw. das „Zusammendenken des Unzusammenhängenden“ (Lentz) ist der künstlerischen Methode Christiane Spatts ebenfalls immanent. Zeiten, Räume und auch Emotionen, welche ein nicht-poetisches, wissenschaftslogisches Denken streng auseinanderdifferenzieren würde, verfransen sich in ihrer Arbeit zu einem Kontinuum, das uns ein gedankliches Switchen zwischen einem „Hier und Jetzt“ und „Dort und Einst“ ebenso gestattet wie zwischen „Ich“ und „Wir“, das heißt auch zwischen so Subjektivität/Emotionalität und genannter Objektivität/Rationalität.

Christiane Spatt hat für ihre spezifische Arbeits- und zugleich auch Lebens-„Philosophie“ eine Bezeichnung gefunden, die sie „Patch Work Living“ nennt. Selbst sagt sie dazu: „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.“³

Begonnen hat Christiane Spatts „Patch Work Living“ schon bald nach ihrem Studium bei Oswald Oberhuber an der „Angewandten“ in Wien. Dass ihr damaliger Lehrer eine Kunst propagiert hat, die sich keinem Stil beugen solle bzw. dass man als Künstler immer wieder etwas Neues machen müsse, um nicht in eine biss- und grifflose Routine zu verfallen, könnte eine Rolle gespielt haben, dass sich Christiane Spatt bald von der Malerei ab- und verschiedenen anderen künstlerischen Medien zugewendet hat.

Begonnen hat ihre Beschäftigung mit der Frage nach der (kulturellen) Identität um 1998 mit ihrem noch in Malerei ausgeführten Zyklus *Collection*. Diese Serie kleinformatiger und formal-malerisch auf geometrische Muster reduzierten Bilder ging bereits auf „Vorlagen“ zurück, die sie in der Wohnung ihrer Mutter (in Innsbruck) wiederentdeckt hat: Ornamente von Vorhängen, Teppichen, Fliesen oder Holzvertäfelungen. Wenig später griff sie direkt zu solchen potenziellen Erinnerungsträgern, indem sie die Dinge (wie z.B. Stoff- und Quetschtiere aus ihrer Kindheit) zu dreidimensionalen Bildern arrangierte, um sie forthin entweder weiterhin objekthaft an der Wand oder im Raum zu positionieren oder aber auch fotografisch abzubilden und die solcherart gewonnenen Bilder als Material zur „Vereinigung des (zunächst noch) Disparaten“ einzusetzen. Um 2004 kamen erstmals auch ältere Fotografien, die nicht von ihr gefertigt, sondern ebenfalls gefunden worden sind, zum Einsatz: Ihre Wandarbeit *Entry System* besteht aus 240 Schlüsseln samt Anhängern, hinter deren Klarsichtfolie anstelle der dort üblicherweise lesbaren Türnummern miniaturhafte Ausschnitte aus Erinnerungsfotos zu sehen sind. Jeder Schlüssel öffnet also gleichsam einen Blick zurück in die eigene Kindheit. Seit etwa 2005 arbeitet Christiane Spatt parallel zu ihren anderen, die Phantasie der Betrachter zusehends anregenden Arrangements, Applikationen, Montagen und Collagen an einer Serie von Selbstportraits, die sie *Secret Lives* nennt. Die Künstlerin schlüpft dort in verschiedenste Rollen, von Märchenfiguren à la Rotkäppchen oder Rapunzel über das brave Mädchen im Dirndlkleidchen bis hin zur Werwölfin und vampiresken Femme fatale.

In ihrer Ausstellung *The Story of ...* sehen wir uns schließlich einer ganzen Fülle solcher *Secret Lives* der Künstlerin gegenübergestellt – vor kostbar wirkenden Stoffen und aus goldenen Bilderrahmen blickt sie uns mal als *Fürstin Olga* oder *Fräulein Viola*, als *Lady Rose*, *Hl. Bianca*, als *Luna* oder *La belle Irene* entgegen, versehen oft mit verschiedenen Attributen wie bemalten Knochen, Votivgaben oder Tierohren, mit velasquezkem Spitzbart oder Vampirzähnen bewehrt oder rückendeckend übersät mit Hunderten Farb-Tatoos.

„Mein Interesse gilt dem Sammeln von Kuriositäten – wie und was wurde in welchem Kontext gezeigt?“, schreibt die Künstlerin zu ihrer hinter dieser „Zurschaustellung des Sonderbaren“ stehenden Intention. Auch wenn sie uns keine geschichtswissenschaftlich „korrekte“ Antwort auf ihre Frage liefert, sondern im Gegenteil ihre gesammelten (und vor allem auch selbst gefertigten) Kuriositäten fröhlich zerlegt und re-kombiniert, erinnert ihre Installation an eine durchaus historische Methode der „Kontextualisierung“, nämlich an die vor allem in der Spätrenaissance beliebte Kunst- und Wunderkammer. Gleich über Christiane Spatts Geburtsstadt Innsbruck, nämlich im Schloss Ambras, befand sich (und befindet sich heute teilweise wieder) die vielleicht berühmteste Sammlung dieser Art. Diese von Erzherzog Ferdinand II. begründete Kunst- und Wunderkammer enthielt sowohl wertvollste Gold- und Silberarbeiten als auch scheinbar wertlose Kuriosa. So befanden sich hier das berühmte Salzfass Benvenuto Cellinis (die „Saliera“), ein Geschenk Königs Karl IX. von Frankreich, und die angebliche Federkrone Montezumas, aber auch Abnormitäten und präparierte Tiere sowie Bilder von Riesen und Zwergen. Der französische Edelmann und Philosoph Michel de Montaigne hätte die Kunstkammer von Schloss Ambras gerne besucht, beschäftigten ihn doch schon länger die Fragen nach der „Vernunft der Natur“. Um 1580 hatte er geschrieben: „Was wider die Gewohnheit geschieht, nennen wir wider die Natur. Doch es gibt nichts, überhaupt nichts, was nicht gemäß der Natur geschähe. Lasst uns anhand ihrer universalen Vernunft die abwegige Verblüffung abschütteln, die uns bei ungewohnten Erscheinungen jedes Mal überkommt!“⁴

Die Betrachtung und das Studium von Christiane Spatts Wunderkammer könnte uns zwar weniger Erkenntnisse über die Natur und ihre Vernunft eintragen, vermag aber durchaus zu Erkenntnissen zur Vernunft der Kunst beitragen. Indem Christiane Spatt sich in diesem Studiolo in nahezu jedem „Sammlungsstück“ selbst repräsentiert, bekundet sie nicht allein ihre Autorenschaft daran und ihre Lust an Rollen- und Zeit-Spielen, sie verweist damit nicht zuletzt auch auf den hier schon genannten Anteil des Subjekts an der Wahrnehmung, Wiedergabe und Kommunikation von „Wirklichkeiten“. Die Sprache der Kunst vermag diesen Anteil mitzudenken und zu artikulieren, was der Sprache der Wissenschaftslogik indessen bis heute nicht gelingt.

Das von Christiane Spatt betriebene Rollenspiel sowie ihr hier womöglich auch attestierbare „Hang zur Selbstdarstellung“ hat übrigens lange Traditionen in der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte. Vielleicht hat die Künstlerin, indem sie sich u.a. auch als *Hl. Bianca* darstellt (eine Heilige dieses Namens taucht meines Wissens in der Geschichte nicht auf), sogar an Bianca Maria Visconti (1425–1468), Herzogin von Mailand und Stammutter des mailändischen Herrscherhauses der Sforza, gedacht. Diese nämlich beauftragte (aus primär wohl propagandistischen Gründen) die besten Maler ihrer Zeit, um über 500 (noch heute erhaltene) Porträts von ihr, ihrem Gemahl und ihren acht Kindern zumeist in biblischen Szenen zu erstellen. So begegnen wir ihr als Heilige Luzia (der damals

zweitbeliebtesten mailändischen Heiligen) ebenso wie als Heilige Maria mit ihrem ersten Sohn, Galeazzo Maria, als Jesuskind, und später als Maria von Engeln umgeben, die die Gesichter ihrer Kinder tragen.

Eher aber darf angenommen werden, dass sich Christiane Spatt in ihren Selbst-Metamorphosen weniger auf historische Fakten und Personen bezieht als auf ihre eigene Phantasie samt der sie speisenden Erinnerungen, (erinnerten) Sehnsüchte und Träume. Wodurch sie solche eben auch bei den BetrachterInnen ihrer Arbeiten evoziert, Assoziationen frei zulässt und zu einer Sprache findet, die auf ihre (bildkünstlerische Art und Weise) eben durchaus auch „eine Poetisierung von Bewusstseinstätigkeiten ist“. Es sei hier daher nochmals Michael Lentz zitiert, auch, um ihn hier in seiner Sprache noch ein wenig weiterreden zu lassen: „Das unausgesetzte Benennen, Wortmachen, das Wörtlichmachen von Sinneseindrücken; das Gedicht als Fotografie; hindurchströmende Landschaften, Musik und Kunst; momentan Gehörtes, unwillkürlich aus dem Gedächtnis Abgerufenes, Aufgebrochenes, Ineinandergesetztes; Zitiertes, Traumnähte, Nervenfiguren; [...] Verschnitte, Litaneien, Oden, Romanzen, Gespräche ...“⁵

1 Friederike Mayröcker, *also, wem die Flamme aus der Leinwand schießt*. Zu Arbeiten von Andreas Campostellato, 1986. Zur Ausstellung *Österreichische Vegetationen*, Max Planck Institut Berlin 1986, hier zitiert nach: www.basis-wien.at/avdt/pdf/255/00062719.pdf

2 Michael Lentz, „Friederike Mayröcker. Die Lebenszeilenfinderin“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 12. 2004, Nr. 297, S. 33.

3 Christiane Spatt, „Patch Work Living“, in: www.kunstnetztirol.at/knt/Kuenstler/christiane_spatt/Mappe/11174

4 Michel de Montaigne, *Essais* (1580), Frankfurt a. Main: Eichborn 1998, S. 353.

5 Michael Lentz über Friederike Mayröcker, s. Anm. 2.