

ELUSION
Story einer Schmugglerin

Alice Dittmar

Mein herzlicher Dank gilt

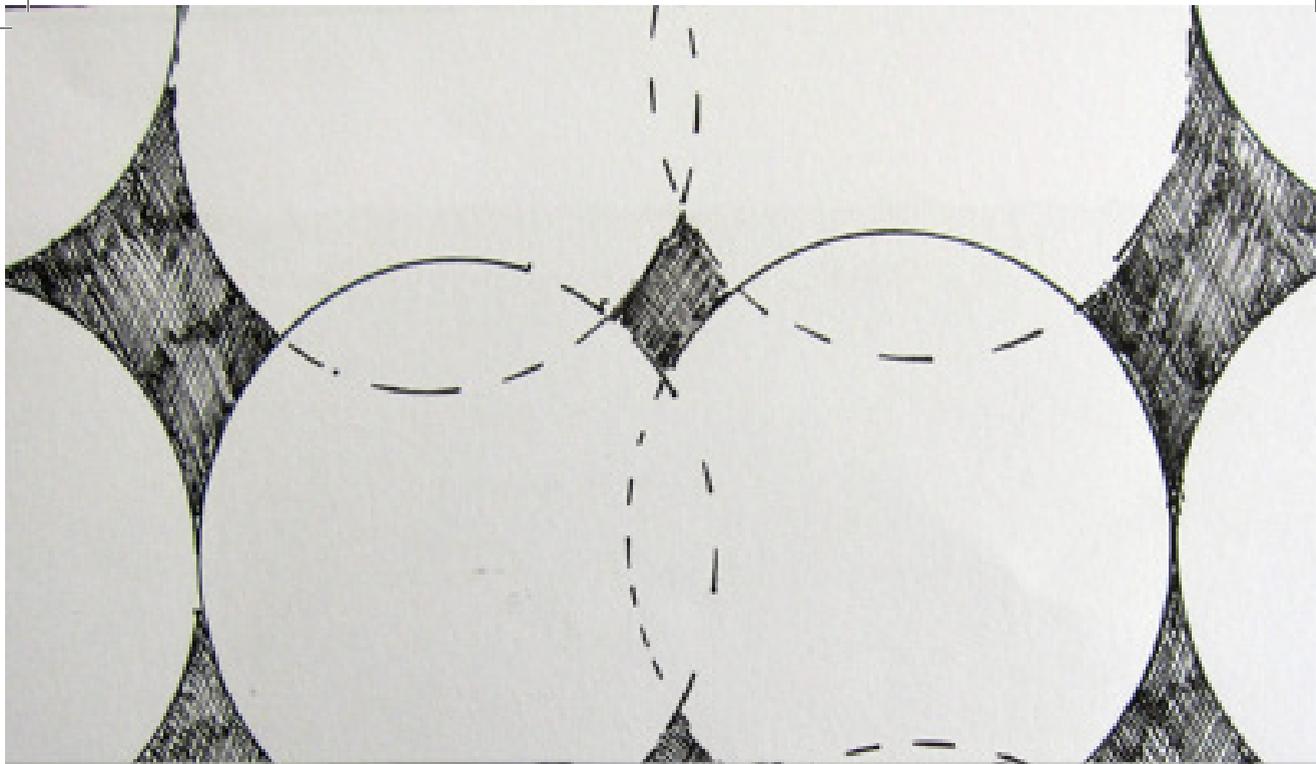
Rodney McDonald, meiner Familie und Ann-Britt Dittmar, Ingeborg Habereder, Mutl und dem Kurpo Sauwald, Kerstin Knotte, Nora Gantert, Michael Hauffen, Stefan Römer und allen mitwirkenden Künstler*innen/Akteur*innen aus

„Viele Punkte ergeben noch keine Linie“:

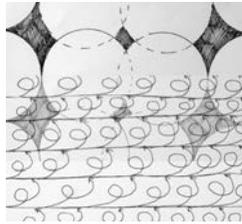
Jochen Becker, Sabine Bitter und Helmut Weber, Echo Ho, Zora Kreuzer, Pia Lanzinger, Monika Mokre, PRINZpod und Barbara Zehnpfennig

Inhalt

1. Story einer Schmugglerin_Ornament & Leere	1
2. Story einer Schmugglerin_Biographie	17
3. Story einer Schmugglerin_Schmuggeln	31
4. Story einer Schmugglerin_Nomadismus & Transkulturalität	45
Nachwort	58



Story einer Schmugglerin _Ornament & Leere



Da stehe ich auf der Marienhängebrücke, dort, wo Oberösterreich und Bayern aneinandergrenzen, und blicke über den Fluss und in den Horizont hinein, wo sich zwei Landzungen von rechts und links ins Bild ragend, überlappen. Der Inbegriff romantisch mythischer Landschaft. Nebel zieht auf und macht Wasser, Land und Himmel indifferent, so dass diese Landschaft im Hier oder im Anderswo spielen/ sein könnte; ebenso, wie das Anderswo an diesem spezifischen Ort, zu mir/ uns gekommen ist. In eben dieser Hülle, wird – in daoistischer Malereitradition – Alles und Nichts inkludiert/symbolisiert. In der Fülle/ Leere werden Anfang und Ende eins.

An der Akademie legte ich eine künstlerisch-theoretische Zulassungsarbeit zum Thema „Das Ornament in seiner Theorie als Basis künstlerischer Tätigkeit und Lebensphilosophie“, also über repetitive Strukturen, ab. Jedoch nervte mich zunehmend die westliche kulturelle Auffassung vom Ornament als Dekoration, und ich suchte in anderen Kulturen nach alternativen Sichtweisen.

„Fülle und Leere“ und „ongoing processes“ sind essentielle Parameter der Ornamenttheorie, sowie asiatischer Philosophie, bildender Kunst und Musik. So fing ich an, nach den Wurzeln asiatischer Kultur zu suchen.

Ich wandte mich der chinesischen Kultur zu.

„In chinesischer Sicht ist die Leere nicht, wie man annehmen könnte, etwas Vages und Inexistentes, sondern ein ausgesprochen dynamisches und aktives Element. Eng verbunden mit der Idee des Lebensatems und dem Prinzip des Wechselspiels von Yin und Yang, bildet die Leere den eigentlichen Schauplatz, an dem sich die Verwandlungen vollziehen; sie ist der Ort, wo die Fülle in die Lage versetzt wird, ihre wahrhaftige Bestimmung zu erreichen. In dem sie Diskontinuität und Umkehrbarkeit in ein vorgegebenes System einführt, erlaubt sie den einzelnen Bestandteilen, starre Entgegensetzungen und einseitige Entwicklungen zu überwinden, und eröffnet dem Menschen zugleich eine Möglichkeit, sich dem Universum ganzheitlich anzunähern.“¹

Bald nach Ankunft in dem Land wurde ich gewahr, dass in Peking die Dinge nicht ganz so laufen, bzw. um dies mit einer zeitlichen Komponente zu verbildlichen „die Uhren anders ticken“, als in Europa: „We live day by day“ schrieb mir der Direktor der Artist Residency noch vor Ausreise aus Deutschland. Die Regeln ändern sich Tag für Tag, gerade um 2008 vor den Olympischen Spielen traf dies verstärkt zu. Vor Ort, in Peking, wurde mir klar, dass dies nicht nur auf die Visaregelungen zutraf, sondern auf das komplette Lebenskonzept. Man lebt den singulären Moment, der gleichzeitig Teil einer Kette von abfolgenden, mehr oder weniger ähnlicher Momente ist. Alles kann sich heute auf morgen ändern. Man bewegt sich in einer Gesellschaft mit monochroner und gleichzeitig polychroner Zeit-/ Organisationsstruktur: *„Im Dasein einzelner Wesen folgt die Zeit einer doppelten Bewegung: einer linearen (im Sinne der ‚wechselnden Wandlung‘) und*

einer zirkulären (zur ‚unveränderlichen Wandlung‘), die man wie folgt darstellen kann:

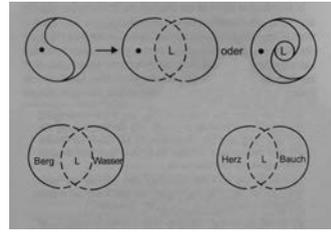
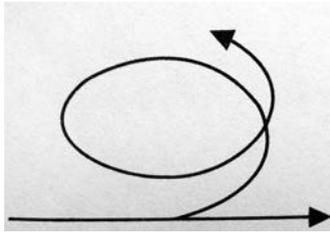


Abb. in Francois Cheng, Fülle und Leere - die Sprache der chinesischen Malerei, S.77 und S. 68f

Auf der Ebene der Geschichte beobachten wir ebenfalls eine Zeit, die sich in Zyklen bewegt. Diese Zyklen (die keinesfalls als unendliche Wiederholung zu verstehen sind) sind durch die Leere getrennt, wobei sie einer spiralförmigen Bewegung folgen, weil auch sie von der ‚unveränderlichen Wandlung‘ angezogen werden.“²

In dieser Geschichte folge ich/ wir dem roten Faden einer langen Erzählung, in der das Motiv des Schmuggels in Varianten und unter veränderten Kontexten wiederholt auftaucht.

Bis heute frage ich mich, ob es eine strukturelle und inhaltliche Entsprechung von chinesischer Philosophie und der des Ornaments (als Abfolge gleicher Motive, die keinesfalls als unendliche Wiederholung zu verstehen sind, sondern immer wieder Originale aneinanderreicht, innerhalb eines Rahmens, in stetiger Wiederholung bzw. unendlicher Abfolge, bis in die Unendlichkeit/ Leere gibt. Beim Lesen entsprechender Bücher zum Verständnis chinesischer Philosophie/ Kosmologie, denke ich ja, das sieht ähnlich aus – also so, wie ich mir das Ornament vorstelle. Das überlappt, aber gibt es eine Entsprechung oder sieht das nur so aus als ob und ist etwas ganz anderes?
Siehe dazu Nora Ganters Text, S.12ff in diesem Buch.

Und ferner frage ich mich: indem ich das Ornament als Struktur, die alle Kulturen durchläuft/ vereint, verfolge, entwerfe ich meine Arbeit von vornherein als transkulturell? Kann ich das so behaupten, in den Raum stellen? Die Struktur des Ornamentalen findet sich jedenfalls in allen Kulturen, in China jedoch, hatte ich immer das Gefühl, wird sie verinnerlicht – und ausgelebt. Natürlich kennen wir in Europa auch das Ornamentale, aber eben als schmuckhafte Form und nicht so sehr als performative. Vielleicht fühlte ich mich in Peking deshalb vom ersten Moment an wohl verstanden, weil ich eine Annäherung an mein eigenes Interesse ahnte. Gefühlt, hatte ich ein neues Zuhause gefunden, in das ich nach 2008 jährlich zurückkehrte.

¹ Francois Cheng, Fülle und Leere - die Sprache der chinesischen Malerei, S. 51f

² ibid, S. 78

Grenzüberschreitung als künstlerische Strategie_ in meiner bildnerischen Praxis

2. Grenzverweigerung in der Zeichentechnik – flächige Zeichnung: In meinen Papierarbeiten – diese Bezeichnung ist passender als Zeichnungen –, denn auch die Zeichnung bewegt sich an der Grenze zur Malerei: kaum finden sich linear zeichnerische Formen, sondern ich gehe mit dem Zeichenstift flächig vor: so wie die Hintereinanderreihung von Punkten eine Linie formt, füllen/ formen viele feine Striche die Fläche und bilden ein Mikroornament auf dem Format. Meine Zeichnung schafft damit keine zwei Seiten, keine Umriss-Innen und Ausen, sondern Volumen: Fülle und/ oder Leere, Dichte und/ oder Atmosphäre.

3. Als inhaltliche Motive interessieren mich, die sich wiederholenden Momente/ Stimmungen in den unterschiedlichen kulturellen Landschaften, durch die ich mich bewege. In der realen Umgebung finden sich Überschneidungen: bestimmte repetitive Muster, wie Wasserspiegelungen oder der Nebel, in dem Land, Wasser und Himmel verschmelzen.

4. Die Materialität des Reispapieres, bspw. seine Transparenz, mit Fasern/ Einschlüssen, gibt die künstlerische Aktion vor, auch wenn das Ergebnis an eine gesehene Landschaft erinnern mag. Dass sich daraus landschaftsähnliche Bilder ergeben, ist schlüssig, da sich Tusche auf Reispapier als Fraktalstruktur abzeichnet, die auch in natürlicher Landschaft zu finden ist. Diese Miniatur-Fraktalstruktur auf Papier, verhält sich so zur Musterung einer Steinfliese, wie sich die Fliesenmusterung zum tropischen Regenwald verhält. Nur die Skalierung verändert sich, nicht aber die Fraktalstruktur selbst.

„In their manifesto the Pond artists wrote: ‘Art is a pond and our human existence is based on the carbon-dioxin [!] formula’ (Chi she xuanyan, Manifesto of the ‘Pond Group’, 1986). This could be understood as life and the world being relational and in constant flux. Nothing is as it appears, nothing is eternal and individual reality is based on each person’s perspective and conditioned through individual experience. In saying this, their understanding of art resonates with the image of a pond in so far as they understood experience of art as diving into life’s molecules and sharing its relational qualities.”³

Landschaft ist für mich:

1. Metapher für repetitive Strukturen, d.h. Ornament und
2. social/ cultural Fabrics/ Beschaffenheit/ Textur.

Daraus ergibt sich ein entsprechender respektvoller Umgang den Dingen gegenüber und die Logik, dass jede kleine Aktion große Konsequenzen haben kann.⁴

³ Dr. Birgit Hopfener, Journal of Visual Art Practice, Volume 11, Numbers 2&3, p.197.

⁴ wissenschaftliche Literatur dazu, siehe: Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier (Hg.), Macht des Materials/ Politik der Materialität, diaphanes, Zürich/ Berlin, 2014.

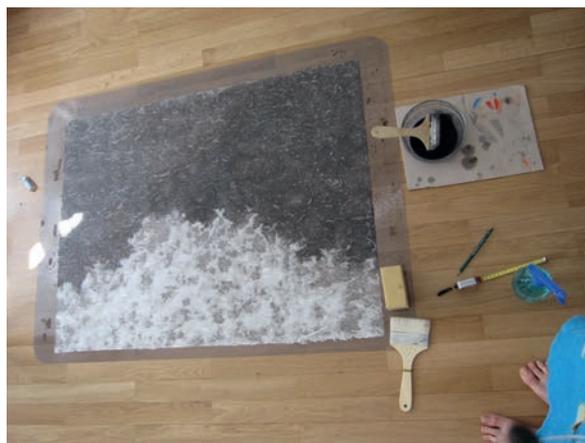
Way to Hanshan, ink, ballpoint pen on Chinese paper(collage), 3x220x98 cm, Beijing 2016.



The table lists a set of fractal or fractal like structures, their scales, function and forcing functions.

Fractal Element	Scale (m)	Flux Exchange	Periodic Forcing	Time scale of forcing
Ice crystal/snowflake (abiotic)*	10 ⁻¹⁶ m (molecular) 10 ⁻³ to 10 ⁻³ (crystal)	No-flux – molecular – atomic structure	None	Minutes-hours
Mouse lung	10 ⁻⁷ to 10 ⁻³	CO ₂ – O ₂ (gas)	Respiration - gas exchange	Seconds
Fish Gill	10 ⁻³ to 10 ⁻³	CO ₂ – O ₂ (dissolved gas)	Respiration - gas exchange	Seconds
Human Lung	10 ⁻¹	CO ₂ – O ₂ (gas)	Respiration - gas exchange	Seconds
Stromatolite*	10 ¹	Nutrient uptake Gases (?)	Groundwater flow	Days-months
Root System (subterranean)	10 ⁻¹ to 10 ¹	CO ₂ (gas) bacterial polysaccharide metabolism – nutrient uptake	Day-night light flux	Diurnal (daily)
Single Tree-Plant (aerial)	10 ⁻¹ to 10 ¹	Photosynthesis O ₂ – CO ₂ Exchange	Day-night light flux	Diurnal (daily)
Tree canopy	10 ⁻¹ - 10 ³	Photosynthesis O ₂ – CO ₂ Exchange	Day-night light flux	Diurnal (daily)
Estuarine mangrove colony*	10 ⁻¹ - 10 ³	Nutrient uptake	Tidal exchange flux	Diurnal (daily)
Cloud formation* (abiotic)	10 ⁻² - 10 ³	No-flux	None	Hours

*Four examples of what I term upward/external forcing –the others are downward/internal forcing except ice crystal and cloud formation which are abiotic but upward scaling – molecule to crystal – crystal to cloud respectively.





Wesley D. Flowers



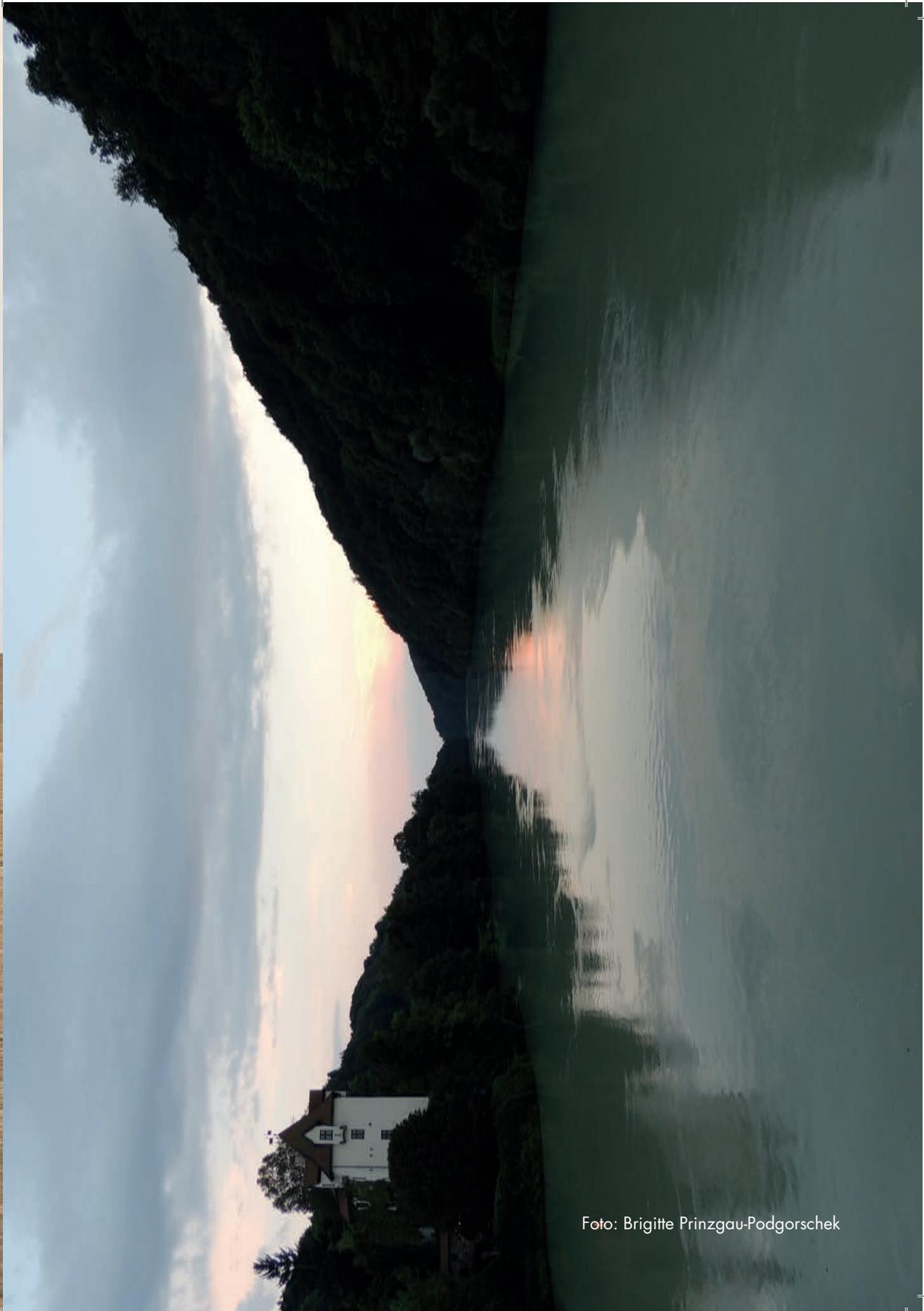
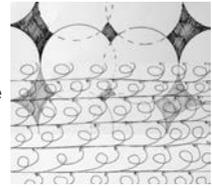


Foto: Brigitte Prinzgau-Podgorschek

Da stehe ich auf der Marienhängebrücke, dort, wo Oberösterreich und Bayern aneinandergrenzen, und blicke über den Fluss und in den Horizont hinein, wo sich zwei Landungen von rechts und links ins Bild ragend, überlappen...

Wdh./ overlap mit Leporello_Ornament & Leere



Ich wandte mich der chinesischen Kultur zu.

„In chinesischer Sicht ist die Leere nicht, wie man annehmen könnte, etwas Vages und Inexistentes, sondern ein ausgesprochen dynamisches und aktives Element. Eng verbunden mit der Idee des Lebensatems und dem Prinzip des Wechselspiels von Yin und Yang, bildet die Leere den eigentlichen Schauplatz, an dem sich die Verwandlungen vollziehen; sie ist der Ort, wo die Fülle in die Lage versetzt wird, ihre wahrhaftige Bestimmung zu erreichen. In dem sie Diskontinuität und Umkehrbarkeit in ein vorgegebenes System einführt, erlaubt sie den einzelnen Bestandteilen, starre Entgegensetzungen und einseitige Entwicklungen zu überwinden, und eröffnet dem Menschen zugleich eine Möglichkeit, sich dem Universum ganzheitlich anzunähern.“

7. In meinem letzten Projekt „Void Lands“, einer Kollaboration mit der Fotografin und Bloggerin Stefanie Thiedig, Beijing, in dem ich ausgewählte Landschaftsfotografien von ihr zum Thema Leere mit mehreren Layern dichter Kugelschreiberstriche übermalte, wodurch sich eine monochrome changierende Spiegelfläche bildete, gelang es, das jeweilige Bild vom abgebildeten Inhalt (leere Landschaft) nahezu zu entleeren, indem ich es mit unendlich vielen kleinen Kugelschreiberstrichen flächig anfüllte. Durch jenes Anfüllen entstand Leere, bzw. eine Leere, die wiederum alles in sich trug: Fülle und Leere wurden identisch/ lösten sich auf und spiegelten den Umraum/ alles/ uns selbst, wieder.

Ohne es ursprünglich zu wollen, oder es vorhergesehen zu haben, passierte in unserer freundschaftlichen Kollaboration jener Kreisschluss, jener logische Umbruch, der die Qualität der Arbeit verändert, die Verschmelzung zwischen Form und Inhalt herstellt und in dem Anfang und Ende eins werden. Diese spezielle Praxis der Reduktion, beim Füllen und dabei Entleeren, ist „Schwärzen“. Auch wenn ich es nicht anders verbalisieren kann, außer dass ich das „Darunter“ (Bildinhalt/ -träger) de facto schwarz mache/ übermale/ schwärze/ verschleierte oder auch wegzensiere.

Ethymologie Schwärzen

Unser Symposium im August 2015 widmet sich dem „Schmuggeln“.
OÖ-Dialekt: Schwärzen, Englisch: Blackening/ Smuggling...

Allgemeine Bedeutung: schwärzen¹

1. schwarz machen, färben; mit einer schwarzen Schicht bedecken
2. (süddeutsch, österreichisch umgangssprachlich) schmuggeln

Ethymologische Bedeutung: schwärzen²

Verb 'schwarz machen', althochdeutsch (9. Jh.), mittelhochdeutsch swerzen. Auch (aus dem Rotweil) 'schmuggeln'

(18. Jh.), eigentlich wohl 'etw. bei Nacht tun' (rotweilsch Schwärze, älter schwerc(e), 14. Jh.); Schwärzer 'Schmuggler' (18. Jh.). Daran anschließend in heutiger Sprache schwarz Adjektiv 'ungesetzlich', vgl. schwarzer Markt, Schwarzmarkt, -handel (seit dem ersten Weltkrieg ?), zunächst 'illegaler Valutahandel' (daher vielleicht auch erst seit der Inflationszeit um 1923 ?), dann 'unerlaubter Handel mit rationierten Lebensmitteln und Waren'. Offenbar aus dem Deutschen mit derselben Bedeutungsentwicklung (amerik.-) engl. black market (um 1930 ?), ital. mercato nero (um 1940), frz. marché noir (um 1949), russ. чёрный рынок (чёрный рынок); vgl. auch Schwarzarbeit, schwarzhören, -fahren, -schlachten. anschwärzen Verb 'verleumden' (17. Jh.).

Umgangssprachliche Bedeutung: schwärzen³

anshmieren bei: anschwärzen, verraten, denunzieren (wienerisch: vernadern).

¹ Quelle: Duden-online, siehe <http://www.duden.de/rechtschreibung/schwaerzen>

² Quelle: (nach Pfeifer) im Digitalen Wörterbuch d. Deutschen Sprache (DWDS)

³ Quelle: Deutsch-Österr. Wörterbuch „ostarrichi“



Text zur Arbeit in „Viele Punkte ergeben noch keine Linie“

von Nora Gantert (Kunsthistorikerin und Sinologin, Berlin/ Nürnberg)

„Willst du, dass die Gedichte in ihren Formulierungen neuartig sind, dann gebe dich nicht zufrieden mit der Leere und der Bewegungslosigkeit. Denn die Bewegungslosigkeit gibt es, weil alles sich bewegt, und die Leere, weil sie die zehntausend Orte aufnimmt.“⁵

Die Grenzen verschwimmen in Alices Leben und Kunst: Ist hier das eigene Leben gleichwertiger Bestandteil des künstlerischen Schaffens, oder Kern, Ur- und Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens? Sowie die Nationalgrenze zwischen Deutschland und Österreich in der Mitte des Inn verläuft, wo genau die rechtskräftige Linie liegt, ist mit dem Auge nicht auszumachen. An diesem Grenzort wuchs Alice auf, die verschwimmende Grenze immer vor Augen.



Als Weitgereiste zurückzukommen und die eigenen, sehr persönlichen Arbeiten zu zeigen, ist schon etwas Besonderes. Kernstück dieser Präsentation sind vier thematische Leporellos (Faltbücher), die das künstlerische Arbeiten mit dem persönlichen Lebensweg verbinden. Ihre eigene Lebensgeschichte bettet sie im privaten „Ortsarchiv“ Wernsteins ein. Die vier Leporellos mit Alices Geschichte und künstlerischer Entwicklung stehen neben Gemälden der Stadt, Wappen, Melderegistern, Fotos, Zeichnungen. Sie sind gleichwertig, verschwistert, invasiv. Teilweise unmerklich schmuggelt Alice dem örtlichen Gedächtnis ihre eigene Geschichte und Interpretation unter. Die Texte sind frei und direkt, man rückt nah an die Künstlerin heran und wird zur konspirativen Partner*in ihrer Schmuggel-Kunst.



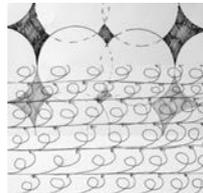
Der zeitgenössische Nomadismus ist ein viel zitiertes gesellschaftliches Phänomen, der gerade in der Kunstwelt das Wandern zwischen Städten, Kontinenten und Zeitzonen meint, wobei der oder die Nomad*in sich immer auch als Teil eines spezifischen Stammes fühlt: der Stamm der Reisenden, der in Bewegungbleibenden und der Kulturschaffenden. Gleichzeitigkeit ist der Schlüssel zum zeitgenössischen Nomadismus. Man kann gleichzeitig Berliner*in sein und in Beijing ein Atelier haben, man kann gleichzeitig hier und dort vernetzt sein. Die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Stämmen ist gewollt und

fördert die Pluralität der eigenen Person. Alice Dittmar hat diese Lebensform schon früh für sich adaptiert. Ihr Leben passiert in Wernstein, Berlin, Perth und Beijing, dort wo auch ihre Kunst entsteht. An den Kanten und Brüchen eines Nomadenlebens.

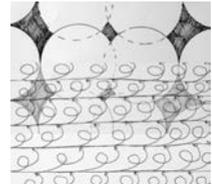
Transkulturalität wird nicht als bloßer Begriff benutzt, sondern gelebt. Themen wie Ornamentik und Landschaftsmalerei bleiben für Alice, egal wo sie arbeitet maßgeblich und taugen zum Kompass in ihrer Welt. Durch ihre Aufenthalte in China sind Ideen und Materialien in ihre Kunstpraxis übergegangen. Für Alice war der Initiationsmoment sich mit China zu beschäftigen, das Ornament als alte Kulturpraxis und ihre Bedeutung in verschiedenen Kulturen. Ornamentik kommt in der alten chinesischen Kunst an Gegenständen des täglichen Gebrauchs wie Porzellanen, Bronzen, und natürlich Kleidung und Textilien im Allgemeinen vor, auch an der profanen wie sakralen Architektur werden Ornamente zum Schmuck eingesetzt. Oft entwickeln sich Ornamentformen aus bestimmten Symbolen, die vereinfacht und in unendlicher Wiederholung zu Schmuck und Zierrat werden. In der buddhistischen Malerei in besonderem Maße. Der rituelle Gestus der Wiederholung ist ein integraler Bestandteil der religiösen Praxis. So ist das Kopieren der heiligen Sutren eine der ehrenvollsten Praktiken der Verehrung, als meditative Praxis der Wiederholung.



Die Formensprache der chinesischen klassischen Ornamentik setzt sich aus verschiedenen Themengebieten zusammen: glückverheißende Schriftzeichen und abstrakte, abgeänderte Varianten davon, Pflanzen und Tiere, Wellen und Wolken werden ornamental und abstrahiert verwendet. In der Gelehrtenmalerei werden zwar die gleichen Motive verwendet (z.B. das Reh oder der Granatapfel) jedoch nicht als schmückendes Beiwerk, sondern als solitär in Erscheinung tretendes Sujet. Eine Landschaftsmalerei beispielsweise trüge keine dekorative Schmuckborte mit Perlenmuster oder Ruyi-Zepter-Borte. Der Porzellanteller mit Granatapfel im Spiegel hingegen mit Sicherheit. Es ließe sich sagen, dass der Akt der Wiederholung durchaus eine maßgebliche Rolle in der chinesischen Malerei spielt, eher aber als innere Haltung als in der faktischen Umsetzung in Ornamentik. Bei Alice wird hingegen manchmal eine Landschaftsmalerei oder ein Foto durch Wiederholung selbst zum Ornament und verbindet so zwei eigentlich getrennte Theorien.



Die Praxis des Malens durch Kopieren, also durch wiederholen der Vorbilder zu erlernen, gehört zum Grundstock der künstlerischen Ausbildung in China – bis heute. In den Sechs Gesetzen der Malerei von Xie He (aktiv ca. 500-535) ist das sechste: *Durch „Wiederholung/kopieren der Meister sich ihnen nähern“*⁶. Es wird dadurch eine Verinnerlichung angestrebt, eine Befähigung das Sujet willenlos – leer – aufs Papier zu bringen. Der Maler als „Nicht-Handeln“. Aus der inneren Haltung des daoistischen „Wuwei“ heraus die Malerei erschaffen, so dass der Atem frei zirkulieren kann – die Leere gibt dem Bild sein Leben. Francois Billeter begreift das „Wuwei“⁷ als unbewusstes oder besser als nicht-zielgerichtetes Handeln, wie es Sportler*innen, Handwerker*innen oder Musiker*innen ergeht, die eine Handlung zur Perfektion gebracht haben. Der bewusste Gedanke über das Tun unterbricht den Fluss der Handlung.



Wo sich beide Konzepte überschneiden, ist, so denke ich, die meditative Funktion von chinesischer Landschaftsmalerei und der Abfolge im Ornament. Eine Bewegung so lange zu wiederholen bis man sich ganz verliert, ist eine performative Qualität, die sowohl die chinesische Landschaftsmalerei als auch die Ornamentik auszeichnet.

In der chinesischen Landschaftsmalerei gilt das Prinzip von Fülle und Leere als höchstes Gut. Wenn der Atem zirkuliert und die Landschaft durchdringt, dann ist die Malerei durch die „leeren“ Flächen begehbar und das Gelände öffnet sich dem Betrachter als erlebbar und lebendig. Die Dynamik des Bildes entsteht durch die Rhythmisierung von gefüllten und „leer“ gelassenen Flächen. Guo Xi (vor 1020 – ca. 1090) beschreibt die Qualitäten der Landschaftsmalerei unter anderem wie folgt: *„It is [a] generally accepted opinion that in landscapes there are those through which you may travel, those in which you may sightsee, those through which you may wander, and those in which you may live.“*⁸ Die höchste Form der Landschaftsmalerei ist also die, in der die/ der Betrachter*in „leben“ kann. Die Ausgewogenheit zwischen den unbearbeiteten und den gestalteten Flächen ist das Erstrebte, wobei die ungestalteten das Pendant bieten, durch die erst das Gestaltete gehalten wird. Wenn Alice in ihrer Landschaftsmalerei die natürlichen, noch unbearbeiteten Papiere von einem chinesischen Papierhersteller zusammenfügen lässt und im Anschluss die Klebestellen sichtbar lässt, so ist das eine Hommage an das chine-

sische Malereiprinzip der Leere: die Leerstelle, die Fehlstelle wird gleichwertig mit der Bearbeiteten behandelt. Über ihre Beziehung zu ihren eigenen Arbeiten sagt sie: „*I love beautiful, fragile things, because they are able to move me. I try to breath my soul into them; (...). In return their breath makes me deeply feel alive. In an optimum case, the viewer is able to feel this, too.*“⁹ Das hätte so oder so ähnlich auch ein chinesischer Maler des 11. Jahrhunderts gesagt haben können.

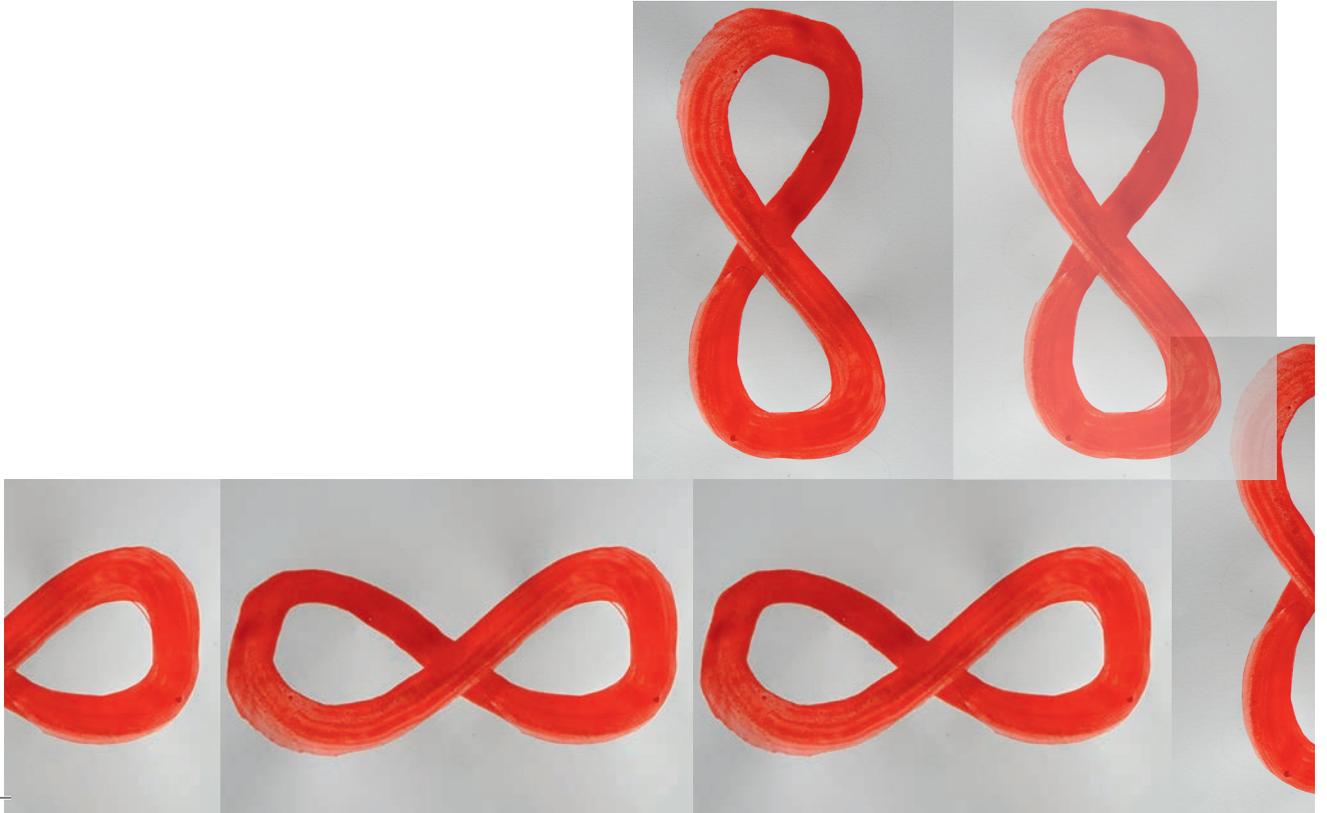
⁵ Aufschrift auf einem Selbstporträt des Zeng Mi (geb. 1935), aus: Der Himmel in der Pinselspitze – Chinesische Malerei des 20. Jahrhunderts, Museum für Asiatische Kunst Köln, 2005, S. 78.

⁶ Susan Bush und Hsio-yen Shih, Early Chinese Texts on Painting, Hong Kong University Press, 2012, S. 39-40.

⁷ Francois Billeter, Das Wirken in den Dingen, Matthes und Seitz, Berlin, 2015, S. 43.

⁸ Susan Bush und Hsio-yen Shih, Early Chinese texts on Painting, Hong Kong University Press, 2012, S. 151.

⁹ Alice Dittmar, Alice-D in Wonderland, Alice Dittmar Eigenverlag, 2010, ohne Seitenzahlen.



Story einer Schmugglerin _Biographie



Pränatal und frühe Kindheit

Bereits meiner Entstehung ging ein Akt des Schmuggelns voraus: Meine Eltern hatten sich kennengelernt, als mein Vater 1969 (damals noch Student der Psychologie) in einer passauer Modeboutique sein Zubrot als Ticketverkäufer für die Eisrevue „Holiday on Eis“ verdiente. Zufällig war er zugegen, als meine Mutter (süße 17 Jahr) mit ihrer Mutter einen lilafarbenen Mantel kaufte. Um ihren Kunden einen Gefallen zu tun und ihnen Mehrwertsteuer und Ausfuhrproblematik zu ersparen, bat die Geschäftsführerin meinen Vater, das Kleidungsstück die 12 Kilometer über die Grenze nach Österreich ins Hause Leithner zu schmuggeln. Mutti soll dann auch noch lilafarbene Stiefel und ein Kleid gekauft haben, welche ebenfalls heimlich über die Grenze bis zur Haustür transferiert wurden. So haben sich meine Eltern kennengelernt beim Schmuggeln von Ware über die deutsch-österreichische Grenze vor Schengen II. Neun Jahre später entstand ich als Folge dieses ersten illegalen Akts des Schmuggelns und es wurde in Wernstein/ Inn geheiratet. Ich wurde am 22. Juli 1978 in Ried im Innkreis in Oberösterreich geboren. Als Alice-Julia Volke Dittmar, Tochter von Franz Ludwig Dittmar (deutscher Staatsbürger) und Elisabeth Auguste Leithner (österreichische Staatsbürgerin) verbrachte ich die ersten drei Jahre meines Lebens, die angeblich im Leben eines Menschen prägend sein sollen, in Wernstein am Inn, einem kleinen Ort in Oberösterreich, in dem der Fluss Inn die natürliche Grenze zu Bayern/ Deutschland bildet. Eben jene geographische Landschaft, in der das Schwärzen (oberösterreichischer Dialekt für Schmuggeln) historische Tradition hat, legte den Grundstein für meine Berufung als Schmugglerin im Leben und Schaffen.

Kindheit

Die ersten drei prägenden Lebensjahre, wuchs ich also in Oberösterreich im Hause meiner Großeltern in Wernstein am Inn auf, bis meine Mutter in einem Anfall von Unabhängigkeit darauf bestand, es sei nun aber höchste Zeit, in eine eigene Wohnung nach Passau umzuziehen, wo mein Vater mittlerweile als Psychologe bei der Caritas angestellt war und gutes Geld verdiente. Ich besuchte den Kindergarten und die Grundschule in Passau und das Maristengymnasium in Fürstzell, wurde also grundweg deutsch sozialisiert und verbrachte lediglich am Wochenende meine Freizeit in Wernstein bei den Großeltern und im Reitstall. Dieses Pendeln vollzog sich, bis ich ca. 18 Jahre alt war und kurz vor dem Abitur.

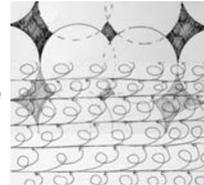
Studium

Nach mehreren Praktika zog ich ein Jahr nach meinem Abitur 1999 nach München, um im Wintersemester mein Studium der bildenden Kunst und Kunst-erziehung fürs Gymnasium an der Akademie der Bildenen Künste München zu beginnen. Nach wie vor mutmaße ich, dass ich den Studienplatz nur so schnell erhalten habe, weil mein damaliger Professor Fridhelm Klein ein Fan Alfred Kubins ist und einige Jahre zuvor diesbezüglich zeichnerische Rechercharbeit

in meinem Heimatort Wernstein/ Inn durchgeführt hatte. Natürlich hatte ich ihm meine Herkunft bei den Vorstellungsgesprächen offensiv untergeschmuggelt.

An der Akademie legte ich eine künstlerisch-theoretische Zulassungsarbeit zum Thema „Das Ornament in seiner Theorie als Basis künstlerischer Tätigkeit und Lebensphilosophie“, also über repetitive Strukturen, ab...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Ornament & Leere



Ich fasste den Entschluss, nach China reisen zu wollen, was mir bis nach Abschluss meines Studiums, zunächst aus gesundheitlichen, dann aus zeitlichen Gründen, verwehrt blieb.

Peking/ China, eine initiale Reise_Teil 1

Dann 2008 nach zweijähriger selbständiger Tätigkeit als akademische Malerin – ich hatte in die freie Klasse „Malerei und Design von Kunst- und Kulträumen“ bei Prof. Nikolaus Lang gewechselt –, bewarb ich mich für eine artist residency in Peking: bei Red Gate Gallery Beijing, ein Tip meines ehemaligen Studienkollegen Ma Wen aus Xiamen. Damit fing mein Leben als Schmugglerin erst richtig an, also jemandem, der sich im Dazwischen, in einer Grauzone zur Illegalität bewegt, der stets hin- und herpendelt und sich in jeder Lebenslage durchzuschuggeln versucht.

Peking/ China, eine initiale Reise_Teil 2

Alles begann noch vor Einreise in China mit meinem Visumsantrag als „Touristin“: man gebe niemals an, dass man in ein Land fährt, um dort arbeiten zu wollen. Man verschweige ganz, dass man Künstlerin ist, also ein tendenziell subversives Subjekt, das in Wahrheit immer und überall arbeitet und nie nur Tourist bleibt. Man lüge auch sonst grundsätzlich immer bei seinen Bewerbungen, bzw. sage nur die Halbwahrheit und beschönige diese in erforderlichem Stile. Ich schreibe z. B. immer ich sei Zeichnerin und kreuze bei Ausbildung/ Beruf Lehrerin an. Das funktioniert in China besonders gut, wo der Beruf des laoshi (Lehrers) zu den angesehensten überhaupt gehört.

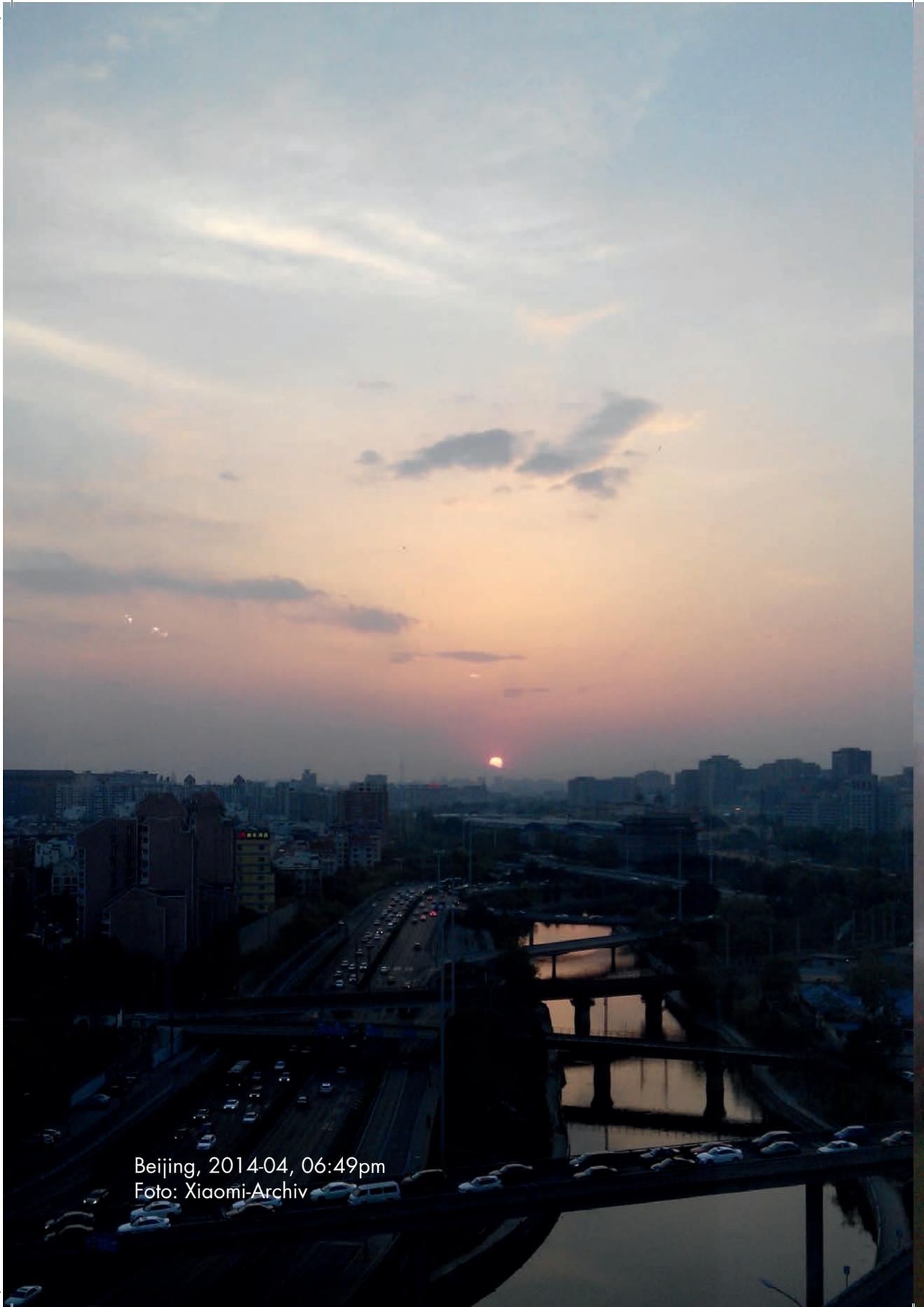
In einer weiteren Grauzone bewege ich mich sofort ab Einreise in der Volksrepublik China/ Peking: dann tickt die Uhr für mich, denn die lokalen Pekinger Behörden verlangen von mir, mich innerhalb 24 Stunden auf der nächsten Polizeidienststelle zu melden. Als echter Tourist erledigt das alles das Hotel für einen, da ich aber in den Folgejahren nach 2008 meist ohne artist residency selbst Privatunterkünfte für meinen Aufenthalt organisieren musste, hat mein jeweiliger Vermieter die Pflicht, mich samt Mietvertrag bei der nächsten Polizeistation anzumelden. Leider sind Mietverträge in Peking grundsätzlich erst nach Abschluss von mindestens sechs Monaten oder einem Jahr legal. Kurzzeitmiete für Ausländer ist nicht erlaubt oder wird zumindest nicht gerne gesehen. Nach wie vor sind Chinesen suspekt, die laowei (Ausländern) Unterkunft gewähren. Deshalb weigern sich die meisten Chinesen an uns zu vermieten. Trotzdem haben sich, über die letzten acht Jahre hinweg, immer wieder Freunde oder nette Landlords mit einer guten Connection zu den lokalen Behörden, bereit erklärt, kurzzeitig an mich unterzuvermieten. Besten Dank an alle Schleuser, dass ihr mich in diesem Zwischenraum habt leben/ untertauchen/ verschwinden lassen.

Das Finden einer günstigen Bleibe, wurde über die Jahre nach 2008 immer schwieriger. Die Mietpreise stiegen exponential nach Olympia und die Immobilienpreise schritten flux voran und machten/ machen mit staatlicher Genehmigung große Teile der alten City platt. „They rip/ ped Beijing’s soul out“ – wie viele zu sagen pflegen. In diesem Environment unter stetiger Surveillance war ich z. B. „gezwungen“, in einem Kaff namens Dong Ba, im hintersten Osten von Peking im Jahr 2014, einen Mietvertrag zu unterzeichnen, dessen Inhalt ich Mangels Sprachverständnis, nicht lesen konnte, der aber unbedingte Voraussetzung für meine polizeiliche Meldung war. Immer wieder rutschte ich in solche Zwischensituationen, in denen ich mich sicherheitshalber einfach „blöd“ stellte, aber weiß aus leidlicher Erfahrung, dass die ersten zwei Wochen meiner Pekingaufenthalte immer ein Challenge bleiben werden, in denen durchaus auch mal die Polizei in der Wohnung/ im Atelier stehen kann: passiert in Dong Ba (2014) ebenso wie in Heiqiao (2016). Man muss verstehen, dass es behördliche Vorschriften gibt, die man, ohne sie zu hinterfragen, zu befolgen hat und dass die Behörden genau wissen, dass man sich in dieser halblegalen Zone aufhält/ bewegt, dies aber geflissentlich ignorieren, weil sie zu jedem Neujahr von entsprechenden Landlords ein hübsches Honorar zugesteckt bekommen, mit dem das vormals Unmögliche möglich wird. Sicher gibt es aber auch solche, die einfach nur helfen wollen und den ganzen „Ausländer-machen-Ärger-Quatsch“ aus Prinzip nicht mitmachen wollen.

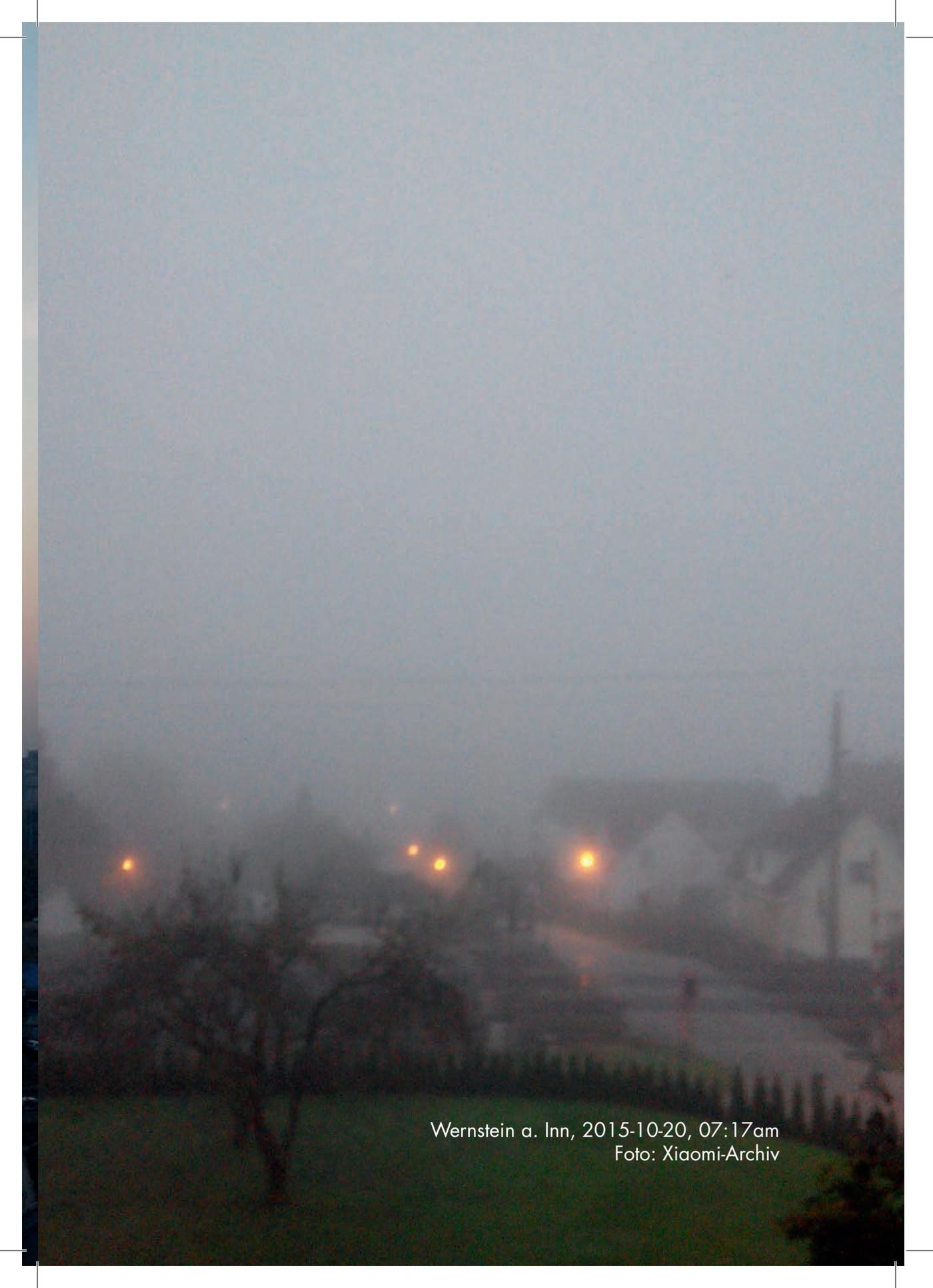
In dieser Geschichte folge ich/ wir dem roten Faden einer langen Erzählung, in der das Motiv des Schmuggelns in Varianten und unter veränderten Kontexten wiederholt auftaucht.

Die Struktur des Ornamentalen findet sich jedenfalls in allen Kulturen, in China jedoch, hatte ich immer das Gefühl, wird sie verinnerlicht und ausgelebt. Natürlich kennen wir in Europa auch das Ornamentale, aber eben als schmuckhafte Form und nicht so sehr als performative. Vielleicht fühlte ich mich in Peking deshalb vom ersten Moment an verstanden, weil ich eine Annäherung an mein eigenes Interesse ahnte. Gefühlt hatte ich ein neues Zuhause gefunden, in das ich nach 2008 jährlich zurückkehrte.

In diesem Verstandesein, kam für mich dann ganz automatisch eines zum anderen: Ich hatte Glück und das Goethe Institut Peking förderte meine Arbeit „My daily Beijing diary“. Ich war eingeladen, noch im November 2008, zu einem Vortrag zurückzukehren, weshalb ich meine Wohnung in München nicht halten konnte. Es wäre mir unmöglich gewesen, meine Miete zu erwirtschaften und den Katalog fertig zu bekommen. In Konsequenz kündigte ich nach Rückkehr im Juli sofort meinen alten Wohnsitz und meldete mich bei meinen Eltern in Passau wieder an, bzw. meldete ich mich zudem in Wernstein am Inn, AT, im damals leerstehenden Hause meiner Großeltern an. Welcome back at home, wo ich nie wieder hin wollte, wohin ich durch die Distanz aber notwendigerweise zurückkatapultiert worden war. Außerdem hatte ich, ebenfalls in Peking, 2008, meinen jetzigen Mann kennengelernt, der meinen Horizont gleich um eine weitere Kultur erweiterte. Er ist nämlich Australier, weshalb ich in den folgenden sechs Jahren ein nomadisches Leben zwischen drei Kontinenten Europa (Passau/ Wernstein am Inn und Untermieten in Wien/ Berlin) <-> China (Peking) und <-> Australien (Perth) begann.



Beijing, 2014-04, 06:49pm
Foto: Xiaomi-Archiv



Wernstein a. Inn, 2015-10-20, 07:17am
Foto: Xiaomi-Archiv



Berlin-Weißensee, 2015-08-02, 07:04pm
Foto: Xiaomi-Archiv

Berlin und die Sesshaftigkeit

Spätestens 2013 eigentlich bereits Anfang 2012, wurde ich schließlich des stetigen Nomadentums müde und von Zukunftsängsten geplagt, weshalb ich beschloss, mir nach Testwohnens in Wien und Berlin, mit meiner Schwester zusammen eine Wohnung in Berlin zu suchen. Die Wohnortwahl fiel dann doch aufgrund meiner deutschen Sozialisierung, aber auch aus versicherungstechnischen Gründen auf Berlin und nicht auf Österreich. In Berlin fühlte ich mich immer wohl/ frei: der kreative Hub, die Stadt der Singles und der Polyamorie – all possible.

Glücklicherweise kann ich mich einigermaßen mit dem sozialpolitischen System der Bundesrepublik (v. a. seit 2015) identifizieren – ein Grund, weshalb ich, trotz Erhalts eines australischen Permanent Residency Partnervisas im Jahre 2013 nie langfristig nach Australien übersiedeln wollte: Migrationspolitik, postkolonialistisches, eurozentrisches und rassistisch-frauenfeindliches Denken waren mir mit wachsender Erfahrung im Umgang mit unterschiedlichen Kulturen zunehmend zuwider/ inakzeptabel geworden und parallel war meine Überzeugung für die Möglichkeit eines friedvollen Zusammenlebens und Miteinanders bestärkt worden. Ferner mangelt es mir, vermutlich auch aufgrund dieser Erfahrungen an der Angst vor dem anderen, die hierzulande, wie international aktuell so viel heraufbeschworen wird und leider Gehör findet. Über die Jahre ist eine plurale Identität entstanden, die mir einerseits Anpassung, andererseits die Kommunikation mit anderen erleichtert.

Mit dem Umzug nach Berlin änderte sich zunächst nicht viel. Ich reiste zwei Wochen nach dem Umzug im April 2014 zur Ausstellungsvorbereitung nach Peking ab. Anfang Juni flog ich von dort aus nach Perth weiter, so dass ich erst wieder im Herbst in der deutschen Hauptstadt landete. Verwirrender Weise erlitt ich dann jedoch einen Kulturschock revers – ich verstand urplötzlich, dass ich nicht mehr Teil „dieser Szene“ war und fühlte mich unglaublich lost. Ich hatte sechs Jahre lang nebenhergelebt und war vom kleinen Wernstein/ Inn, AT, aus gerade einmal sporadisch zu Ausstellungen und Vorträgen gereist. Ich hatte kein Netzwerk und würde mir dieses erst langsam nachhaltig aufbauen müssen, so wie ich es in anderen Teilen der Welt, z. B. Peking und mit Ausländerbonus, über die Jahre hinweg getan hatte. Das Fremdsein in Berlin ist dagegen kein Bonus und trotz transkultureller Erahrung blieb ich hier ja markttechnisch nur Deutsche.

Zum Glück verliebte ich mich auch noch in einen Berliner Künstler, mit dem ich viel Gemeinsames teilte, so schien mir. Sein präziser Geist und seine eiskristallene Schönheit faszinieren mich bis heute. Wir begannen eine Beziehung, die leider scheiterte (vermutlich, weil keiner von uns eine Dreierbeziehung in Betracht zog). Was ich nämlich offensichtlich nicht, wie mit meinem Mann, mit ihm teilte, waren meine Verbindungen und Erinnerungen an das gemeinsame Dazwischen/ die Mitte: an China, das

zu meiner zweiten Heimat geworden war oder an Australien, dessen Landschaft mich unweigerlich prägte und dessen Aufenthaltsgenehmigung ich mir – trotz stetigen Widerwillens gegen die Politik des Landes – legal ersmuggelt¹⁰ hatte. Ich fing an, dieses andere, von dem ich dachte, ich könne mich ohne weiteres leicht von ihm trennen, zu vermissen und war zu tiefst traurig. Plötzlich war meine ganze Welt in Frage gestellt, die ich mir in den vergangenen Jahren aufgebaut hatte – mein transkulturelles Projekt/ Konzept und damit gleichzeitig ich selbst –, denn wohin hatte es mich geführt, außer ins Bodenlose zwischen drei Kontinenten...

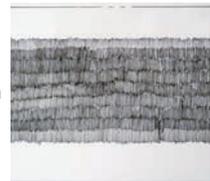
Mein Dasein in Deutschland hatte ich seit Jahren geschönt. Nun, im Jahre 2016/ 17, hat es wohl so etwas wie einen Stand der Legalität erlangt, bei dem ich mehr als 50% meiner Zeit pro Jahr hier verbringe. Jahrelang war dem aber keineswegs so. Zwar konnte ich immer einen festen Wohnsitz angeben, reiste aber viel und konnte nicht wirklich ruhig schlafen, da ich stets um meinen Versicherungsanspruch bei der Künstler-sozialkasse fürchtete, der mir nur bei permanentem Wohnsitz in der Bundesrepublik zusteht. Auch aus finanziellen Gründen ist dieser Versicherungsanspruch in Wahrheit eine Sache der Perspektive, denn mein Einkommen bzw. Gewinn aus künstlerischer Tätigkeit, reichte kaum, um den geforderten Mindestgewinn pro Jahr zu generieren. Eine fachkundige Steuergehilfin rechnete jedes Jahr so ab, dass ich diesen erforderlichen Mindestgewinn erzielte, obwohl ich aufgrund der stetigen Reiseausgaben darunter landete. Die Steuer gibt für Auslandsaufenthalte bestimmte Reisepauschalsummen pro Land für Unterkunft, Verzehr etc. an, welche bei mir viel niedriger lagen als bei normalen Reisenden. Deshalb berechneten wir nur Teile, d.h. das System, das auf die Mehrheit der Menschen in früheren Zeiten gemünzt war, rechnet nicht mit zeitgenössisch mobilen Fällen wie mir und ist darauf nicht ausgerichtet. Das betrifft auch meine jahrelange Fernbeziehung.

¹⁰ Selbst meine Oz-Permanent Residency (2012/ 13) war eine Art Fake. Erfolgreich natürlich! Wie ich gelernt hatte, bedarf sogar das Ausfüllen von Visumsdokumenten eines gehörigen Maßes an Schmutzgelei: Wir mussten witness statements über den Bestand unserer Beziehung formulieren und diese Schriften entsprechenden „Zeugen unserer Beziehung“ (d. h. guten Freunden) zur Unterschrift vorlegen, damit diese (mit unseren eigenen Worten) dem Amt bestätigten, dass wir eine echte Partnerschaft über die Grenzen hinweg führten. Nicht, dass diese Statements nicht unserer alltäglichen Realität entsprächen oder gelogen wären, doch formulieren mussten wir sie trotzdem selbst. Man kann solche Aufgaben keinem guten Freund zumuten. Man biegt die Aussage eben ein wenig in die Richtung hin, in die es die Behörden verlangen, und anscheinend waren wir erfolgreich damit, denn Ende 2012 erhielt ich mein Partnervisum, das mir freie Ein- und Ausreise in Australien bis 2018 erlaubt.

So entwickelte sich unser Ausstellungsprojekt:
Im Herbst 2014 blickten ich und meine Großcousine Ingeborg Haberer (Kuratorin in Wien und im Schieleartzentrum in Cesky Krumlov) aus dem Wohnzimmerfenster ihres Hauses in Wernstein/ Inn auf den vorbeifließenden Fluss auf die gegenüberliegende bayerische Seite und überlegten, zu welchem Thema wir gerne eine Gruppe von Künstler*innen an diesen Grenzort einladen möchten, um hier thematisch zu arbeiten. Ich war gerade nach Berlin umgezogen, wieder angekommen, hatte mich taumelnd verliebt, schwebte rosenrot in Anbahnung einer heimlichen Affaire und hatte kürzlich, im Rahmen meiner eigenen Researcharbeit, den beeindruckenden Text von Irit Rogoff „Smuggling – An Embodied Criticality“ gelesen, der wesentliche Aspekte meiner künstlerischen Praxis berührt.

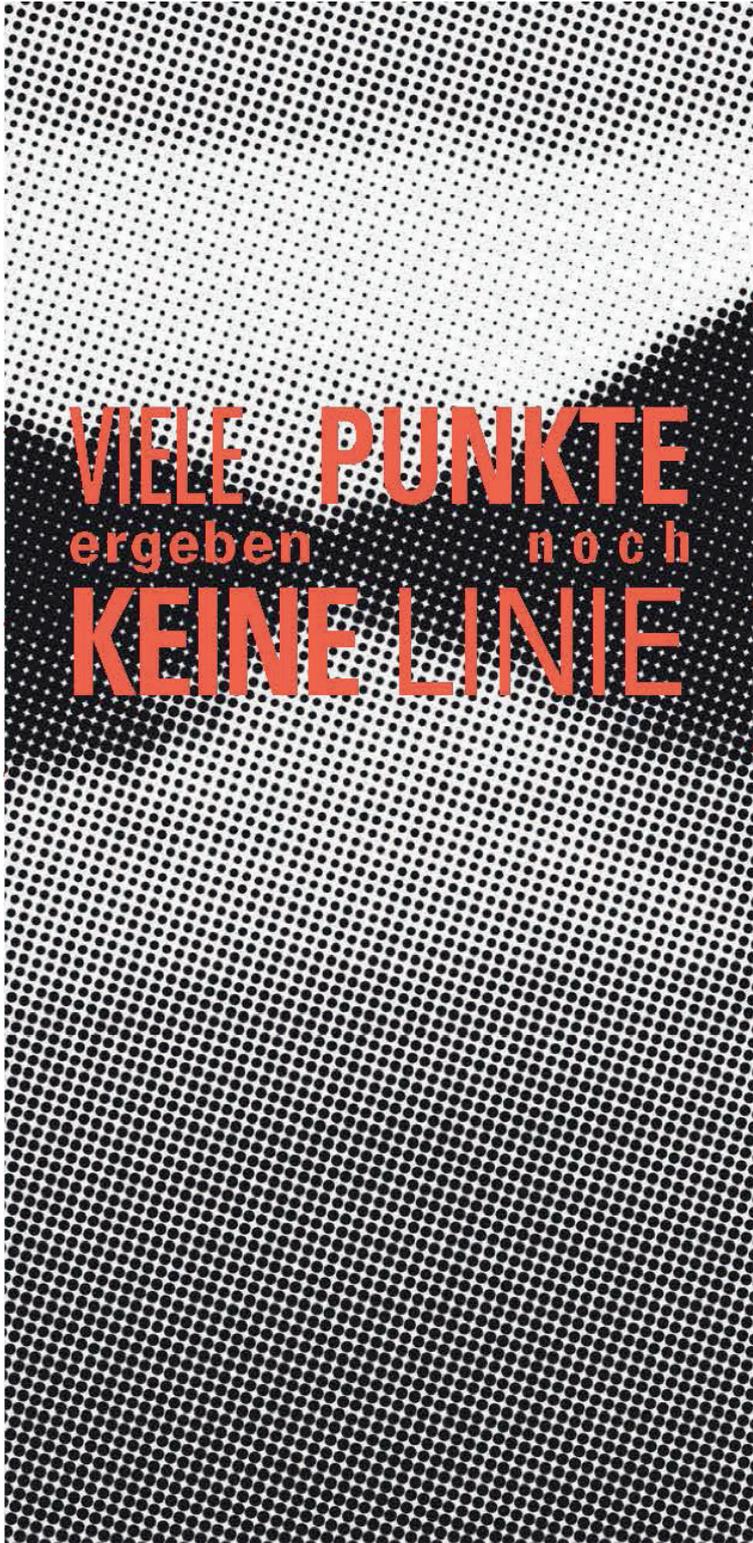
So kam ich auf dem Hintergrund jenes Textes in Kombination mit dem landschaftlichen und historischen Hintergrund des Ortes Wernstein und unserer aktuellen Position in Inges Wohnzimmer – über den grünen Inn, die Grenze hinweg blickend –, auf den Gedanken, ein Symposium zum Thema Schmuggeln – also ein Symposium, nach meinem Interesse –, anzuregen und zu entwickeln. In den darauffolgenden zwei Jahren nahm die Story ihren Lauf und die Idee Form an: „Viele Punkte ergeben noch keine Linie“.

Wdh./ overlap siehe Kapitel_Schmuggeln

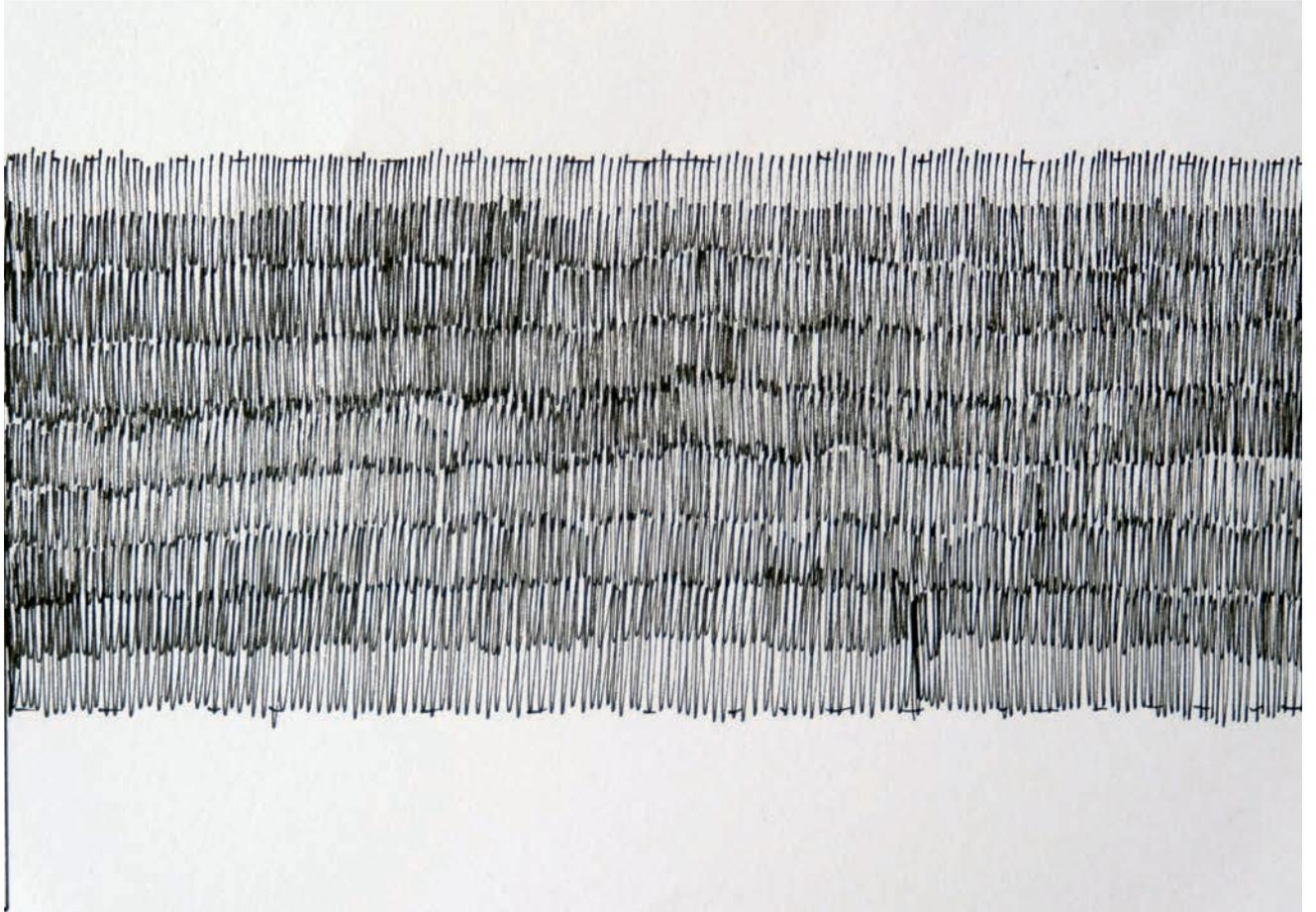


Wir einigten uns auf ein zweitägiges Ausstellungsprogramm in den Grenzorten Wernstein & Neuburg/ Inn, 22.-23.7.2017, während dessen die einzelnen Projektideen (allesamt Werke im semi-öffentlichen Raum, Performances, Musik) präsentiert werden sollen.

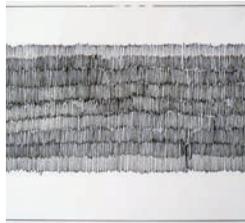
Im Anschluss an dieses Programm haben wir am 24.7.2017 eine deutsch-österreichisch-australische Hochzeit inszeniert, deren Akteure mein Partner Rodney McDonald und ich hoffentlich für den Rest unseres Lebens sein werden. Der Hochzeitsakt fand neben dem Ausstellungsprogramm statt; ganz im transkulturellen Sinne die Differenz/ formale Andersartigkeit der Events respektierend, aber trotzdem das bereitere Feld, Wernstein und Neuburg/ Inn, nützend. Mit wem wir dieses Theater sonst noch teilen werden, bleibt bis zum Schluss offen...



VIELE PUNKTE
ergeben noch
KEINE LINIE



Story einer Schmugglerin _Schmuggeln



Damit fing mein Leben als Schmugglerin erst richtig an, also jemandem, der sich im Dazwischen, in einer Grauzone zur Illegalität bewegt, der stets hin- und herpendelt und sich in jeder Lebenslage durchzuschmuggeln versucht. Als künstlerische Praxis bewusst wurde mir das erst viel später durch den Text von Irit Rogoff „Smuggling – an embodied criticality“, der mir ca. 2012 von einer Kunsthistorikerin empfohlen wurde.

Rogoff definiert Smuggling in ihrem Text folgendermaßen:

„Smuggling operates as a principle of movement, of fluidity and of dissemination that disregards boundaries. Within this movement the identity of the objects themselves are [!] obscured, they are not visible, identifiable. They function very much like concepts and ideas that inhabit space in a quasi legitimate way. Ideas that are not really at home within a given structure of knowledge and thrive in the movement between things and do not settle into a legitimating frame or environment. The line of smuggling does not work to retrace the old lines of existing divisions – but glides along them. A performative disruption that does not produce itself as conflict. [...] But what has really interested me in this evocation of a smuggling practice is how it does not breach a line, does not turn into a ‘border’ in the classic sense, but traces a parallel economy, going over its lines again and again and in the process making them an inhabitation, expanding the line of division into an inhabited spatiality that someone else might also occupy, slip along until the opportune moments [!] comes along to slip over. As an exhibition practice this form of smuggling which traces and retraces the lines of its supposed boundaries of exclusion, allows the curatorial to become a cross-disciplinary field without any relation to a master discipline (art exhibitions enriched by contextual and other materials), to put entities in a relation of movement to one another.“¹¹

Peking/ China, eine initiale Reise Teil 2

Alles begann noch vor Einreise in China mit meinem Visumsantrag als „Touristin“: man gebe niemals an, dass man in ein Land fährt, um dort arbeiten zu wollen...

Wdh./ overlap mit Leporello_Biographie



¹¹ Irit Rogoff, „Smuggling – An Embodied Criticality“, siehe: http://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf, S. 4

¹² ibid, S. 5

¹³ ibid, S. 1

¹⁴ ibid, S. 1f

Als Schmugglerin gilt es zu verstehen, dass das System einen zwingt, die Wahrheit zu verschleiern, gleichzeitig aber sehr wohl damit rechnet, was seine Teilnehmer praktizieren, um es zu umgehen. Man ist unweigerlich Teil des Systems, egal wie man sich zu ihm positioniert – selbst als Einsiedler wird man teilhaben, nämlich Aussteiger aus ihm sein. Schmuggeln wir nicht alle? Sprich, Schmuggeln ist im Grunde tolerierte Alltagspraxis in unseren Gesellschaften, nicht nur in China.

„...in the same way that smuggled contraband undermines inherited systems of value, it also demands an engagement with the law; to asking [!] how is contraband implicated in systems of law, can these be put to flight, in fact in a broader sense it demands that we ask whether law is, by definition, bound to contrabanding?“¹²

Schmuggeln_das Projekt: Viele Punkte ergeben noch keine Linie

Ich denke, diese Überlegungen Irit Rogoffs zum Schmuggeln als künstlerische und kuratorische Praxis, waren initial für unser Ausstellungsprojekt „Viele Punkte ergeben noch keine Linie“, in der die Geschichte von mir als Schmugglerin, den Sie als Betrachter gerade lesen, eine der präsentierten künstlerischen Arbeiten darstellt.

*Weshalb zeichne ich hier meine eigene Geschichte als Textarbeit auf und stelle sie Ihnen im Rahmen der Ausstellung zur Verfügung? Weil ich als stille Akteur*in/ Proband*in fungiere; teils gewollt, teils ungewollt, bin ich fluider Teil dieser Gemeinde geworden (aber es ist nicht exakt auszumachen, welche Rolle ich habe) und weil die Erzählung meiner eigenen Erfahrung die nahe-
liegendste/ unmittelbarste ist, die mir zur Verbildlichung zur Verfügung steht. Außerdem erlaubt sie mir, ein spielerisches Oszillieren zwischen dem Lokalen und dem Anderswo, dem Jetzt, der Erinnerung und vielleicht einer Zukunftsutopie. Weil Text, Zeit und Raum zusammenbringt.*

Jene Überlegungen Rogoffs waren initial für die Findung unseres kuratorischen Konzeptes, sind aber ebenso fundamentaler Teil meines eigenen künstlerischen, und privaten Seins. Jene Fluidität betrifft mich selbst und meine Doppelfunktion als Kuratorin des Gesamtprojektes, als die ich trotzdem gleichzeitig immer als Künstlerin agiere. Weshalb ich Schmuggeln im Rogoffschen Sinne durchaus als unseren Modus operandi begreifen möchte.

„The term ‘smuggling’ here extends far beyond a series of adventurous gambits. It reflects the search for a practice that goes beyond conjunctives such as those that bring together ‘art and politics’ or ‘theory and practice’ or ‘analysis and action’. In such a practice we aspire to experience the relations between the two as a form of embodiment which cannot be separated into their independent components. The notion of an ‘embodied criticality’ has much to do with my understanding of our shift away from critique and towards criticality, a shift*

that I would argue is essential for the actualisation of contemporary cultural practices."¹³

*'embodied criticality': „Within this shift [„away from critique and towards criticality“, siehe Satz oben] we have had to be aware not only of the extreme limitations of putting work in 'context', or of the false isolation brought about by fields of disciplines, but we have also had to take on board the following; [...] the fact that in a reflective shift, from the analytical to the performative function of observation and of participation, we can agree that meaning is not excavated for, but rather, that it takes place in the present. [...]

It seems to me that within the space of a relatively short period we have been able to move from criticism to critique, and what I am calling at present criticality. That is that we have moved from criticism which is a form of finding fault and of exercising judgement according to a consensus of values, to critique which is examining the underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic, to criticality which is operating from an uncertain ground of actual embeddedness [!]. By this I mean, that criticality while building on critique wants nevertheless to inhabit culture in relation other than one of critical analysis; other than one of illuminating flaws, locating elisions, allocating blames. [...] What interests me in 'criticality' [...] is that it brings together that being studied and those doing the studying, in an indelible unity. Within what I am calling 'criticality' it is not possible to stand outside of the problematic and objectify it as a disinterested mode of learning. Criticality is then a recognition that we may be fully armed with theoretical knowledge, we may be capable of the most sophisticated modes of analysis but we nevertheless are also living out the very conditions we are trying to analyse and come to terms with. Therefore, criticality is a state of duality in which one is at one and the same time, both empowered and disempowered, knowing and unknowing [...]. Philosophically we might say that it is a form of ontology that is being advocated, a 'living things out' which has a hugely transformative power as opposed to pronouncing on them. In the duration of this activity, in the actual inhabitation, a shift might occur that we generate through the modalities of that occupation rather than through a judgement upon it. That is what I am trying to intimate by 'embodied criticality'."¹⁴

Schmuggeln/ Grenzüberschreitung als künstlerische Strategie_in meiner bildnerischen Praxis

1. Abgesehen von der konzeptuellen Verankerung im Ornamentalen, dem das Kulturenübergreifende immanent ist, führe ich seit 2008 meine zeichnerische Praxis auf Chinesischem Reispapier aus, das ich als Cultural Carrier definiere...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Nomadismus & Transkulturalität



Es gibt noch einige andere dieser Mikro-Grenzüberschreitungen im Materialumgang und bildnerischer Technik in meiner Praxis...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Nomadismus & Transkulturalität



5. Im Assimilieren von traditionellen handelsüblichen Materialien, lernte ich, mich dem anderen vorsichtig, nonverbal anzunähern: beim Nachahmen und im Hören auf die Materialität, fing ich an, besser zu verstehen, was teilen heißt, oder wie sich Zweidimensionalität plötzlich in Dreidimensionalität verwandeln kann: Ich ahmte die typischen kleinen Goldeinschlüsse im chinesischen Reispapier nach...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Nomadismus & Transkulturalität



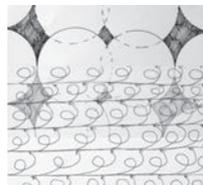
6. In neueren Arbeiten ging ich etwas subtiler vor, so dass der Unterschied zwischen Imitation und Original nicht auffiel...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Nomadismus & Transkulturalität



7. In meinem letzten Projekt „Void Lands“, einer Kollaboration mit der Fotografin und Bloggerin Stefanie Thiedig, Beijing...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Ornament & Leere



Becoming temporary

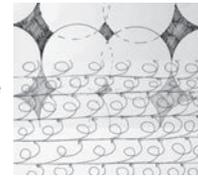
8. Zensur spielt auch in anderen Arbeiten eine Rolle, in denen ich z. B. die privaten SMS-Konversationen zwischen Rod, meinem Partner, und mir archiviert hatte und die zu privaten Mitteilungen per Hand, mit dem Kugelschreiber für den Betrachter geschwärzt hatte. Selbige Praxis kommt 2016/ 17 bei „becoming temporary/ becoming permanent“ zum Einsatz: einem Buchobjekt, das die Dokumente für meine Visumsbewerbung als australischer Temporary und später Permanent Resident in Buchform zusammenfasst. Das australische „Department of Immigration & Border Protection“ fordert jede Bewerberin dazu auf, die Unterlagen vor Zusendung einmal durchzukopieren. Jener Aufforderung kam ich nach. Ob die Präsentation/ Veröffentlichung als Kunstobjekt legal ist, weiß ich nicht.

Becoming permanent

Ethymologie Schwärzen

Unser Symposium im August 2015 widmet sich dem „Schmuggeln“.
ÖÖ-Dialekt: Schwärzen, Englisch: Blackening/ Smuggling...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Ornament & Leere



Schmuggeln_von Werken

Das Gleiche gilt für die vor Ort produzierten Werke, die Dank des flexiblen dünnen Materials leicht rollbar blieben. So fliege ich samt meines mobilen künstlerischen Konzepts von Europa, nach China, nach Australien und zurück mit meinem „Papier“. Die chinesischen Flughafenbediensteten blicken mich immer wohlwollend an, wenn ich als Ausländer chinesisches Papier nach Hause transportiere. In jedem Fall bewege ich mich bei den Marktwerten mit Sicherheit in einer Grauzone. Jeder Einreisende füllt in China einen Arrivalschein aus, der die Einfuhr über einen bestimmten Wert verbietet und im Lande übertrete ich die nächste Grenze der Legalität, denn ich reise ja nach wie vor als Tourist ins Land und arbeite als solcher mit chinesischen Galerien, die wiederum auf dem Umweg via HongKong ihre Einnahmen auf mein deutsches Konto transferieren, wo ich das Ganze als Einnahme angebe. Diese Logistik ist eigentlich für mich wirtschaftlich nicht tragbar.

Trotzdem habe ich mich bisher acht Jahre mit diesem künstlerischen Projekt befasst: schmuggelte mich jahrelang von residency zu residency und bewohnte vom Nobelatelier bis zur Villa alles, was für mich umsonst oder gerade noch leistbar war.

Mein Dasein in Deutschland hatte ich seit Jahren geschönt...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Biographie



Auch aus finanziellen Gründen ist dieser Versicherungsanspruch eine Sache der Perspektive...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Biographie





*Ich hoffe, in diesen narrativen Beispielen verbildlicht zu haben, unter welchen Blickwinkeln Schmuggeln von uns Akteur*innen beleuchtet wurde und auf welchem weitem Feld das Thema seit August 2015 von uns angelegt war. Im gegenseitigen Austausch und Prozess, sowie im Hinblick auf die permanente Veränderung des Kontextes Wernstein/ Inn haben wir es adjustiert, so dass die entstandenen Werke sich vor diesem Hintergrund erschliessen ließen. Damit können wir in der Jetztzeit andocken:*

So entwickelte sich unser Ausstellungsprojekt: Im Herbst 2014 blickten ich und meine Großcousine Ingeborg Habereeder (Kuratorin in Wien und im Schieleartzentrum in Cesky Krumlov) aus dem Wohnzimmerfenster ihres Hauses in Wernstein/ Inn auf den vorbeifließenden Fluss, auf die gegenüberliegende bayerische Seite und überlegten, zu welchem Thema wir gerne eine Gruppe von Künstler*Innen in diesen Grenzort einladen möchten, um hier thematisch zu arbeiten.

Ich war gerade nach Berlin umgezogen/ wieder angekommen, hatte mich taumelnd verliebt, schwebte rosenrot in Anbahnung einer heimlichen Affaire, und hatte kürzlich im Rahmen meiner eigenen Recherchearbeit den beeindruckenden Text von Irit Rogoff „Smuggling – An Embodied Criticality“ gelesen, der wesentliche Aspekte meiner künstlerischen Praxis berührt. So kam ich auf dem Hintergrund des Textes in Kombination mit dem landschaftlichen und historischen Hintergrund des Ortes Wernstein und unserer aktuellen Position in Inges Wohnzimmer – über den grünen Inn/ die Grenze blickend – auf den Gedanken, ein Symposium zum Thema „Schmuggeln“ anzuregen und zu entwickeln. In den darauffolgenden zwei Jahren nahm die Story ihren Lauf und die Idee nahm Form an.

Ein knappes Jahr später, im August 2015, waren acht Künstler*innen und Kollektive in Wernstein versammelt und dachten bei gutem Essen (Zitat einer Teilnehmerin: „Der Bauch wird mit jedem Tag größer, das Gehirn kleiner.“) darüber nach, was denn alles unter Schmuggeln zu subsumieren sei: „human trafficking“ war dabei lediglich ein Aspekt unter vielen, der von uns diskutiert wurde. Bereits zu diesem Zeitpunkt berieten wir tagelang darüber, ob Schmuggeln ein geeignetes Arbeitsthema für uns sei. Neben unserer Lust am Subversiven gefiel uns v. a. der narrative Aspekt beim Schmuggeln und die Tatsache, dass jeder entweder seine eigene Erfahrung dazu erzählen konnte oder zumindest jemanden kannte, der seine Erfahrung dazu zum Besten geben konnte. Wobei diese Geschichten jeweils wie das Thema selbst zwischen Wahrheit, Fiktion und Mythos changieren würden.

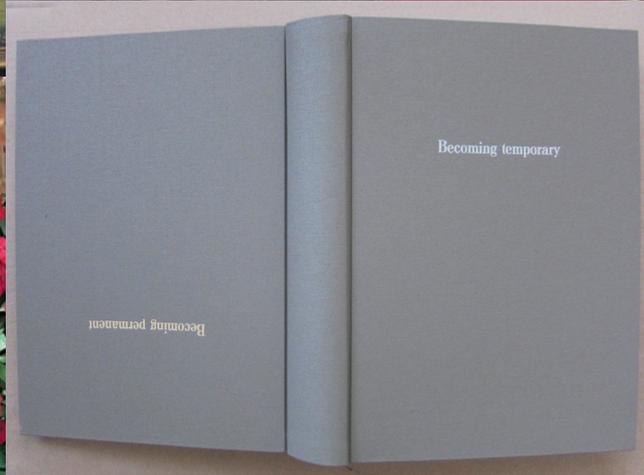
Ferner reizte uns die hohe Aktualität des Themas „Schmuggeln“. Wie aktuell wir bereits im August 2015 gewesen waren, wurde uns erst ca. ein Monat später klar, als im September nach jenem ersten Symposium die sogenannte „Flüchtlingskrise“ begann, mit der sich die offene Grenzsituation, von der wir bei „Schmuggeln I“ ausgegangen waren, radikal veränderte. Die EU-Grenzen, vormals geöffnet, waren wieder vorhanden. Als Initiatorinnen hielten wir es auf dem Hintergrund der aktuellen Ereignisse für unangebracht „Schmuggeln“ als Titel weiterzuführen. So hatten wir uns noch im Winter/ Frühjahr 2016 darauf verständigt, den Titel „Schmuggeln“ hin zum Fokus auf das Bestehende, die Grenze(orte), „Wernstein & Neuburg/ Inn – Grenzorte“, die die Voraussetzung zum Schmuggeln bilden, zu verändern.

Wir hatten also Wernstein (AT) & Neuburg (DE) an der Grenzlinie Inn zu unserem Feld auserkoren, zu unserem Modell, das wir aus den unterschiedlichsten Perspektiven, aus denen wir selbst kamen oder auf die wir uns von 2014 bis 17 im Prozess miteinander einigten, beleben durften.

Viele Punkte ergeben noch keine Linie

Das Treffen der Künstler*innengruppe im August 2016 fand also bereits unter verändertem Titel „Wernstein & Neuburg/ Inn – Grenzorte“ statt, der in 2017 auch der Untertitel der zugehörigen Ausstellung bleiben wird. In 2016 und weiteren Treffen Anfang 2017 hatte man die Meetings v. a. zur Besprechung der einzelnen Projektideen der Teilnehmer*innen genutzt, die während des vergangenen Jahres konzipiert worden waren, sowie der Stärkung eines Gesamtgruppenkonzeptes als umfassender Klammer: Wir einigten uns auf ein zweitägiges Ausstellungsprogramm in den Grenzorten Wernstein & Neuburg/ Inn, 22.-23.7.2017, während dessen die einzelnen Projektideen (allesamt Werke im semi-öffentlichen Raum, Performances, Musik) präsentiert werden sollen.

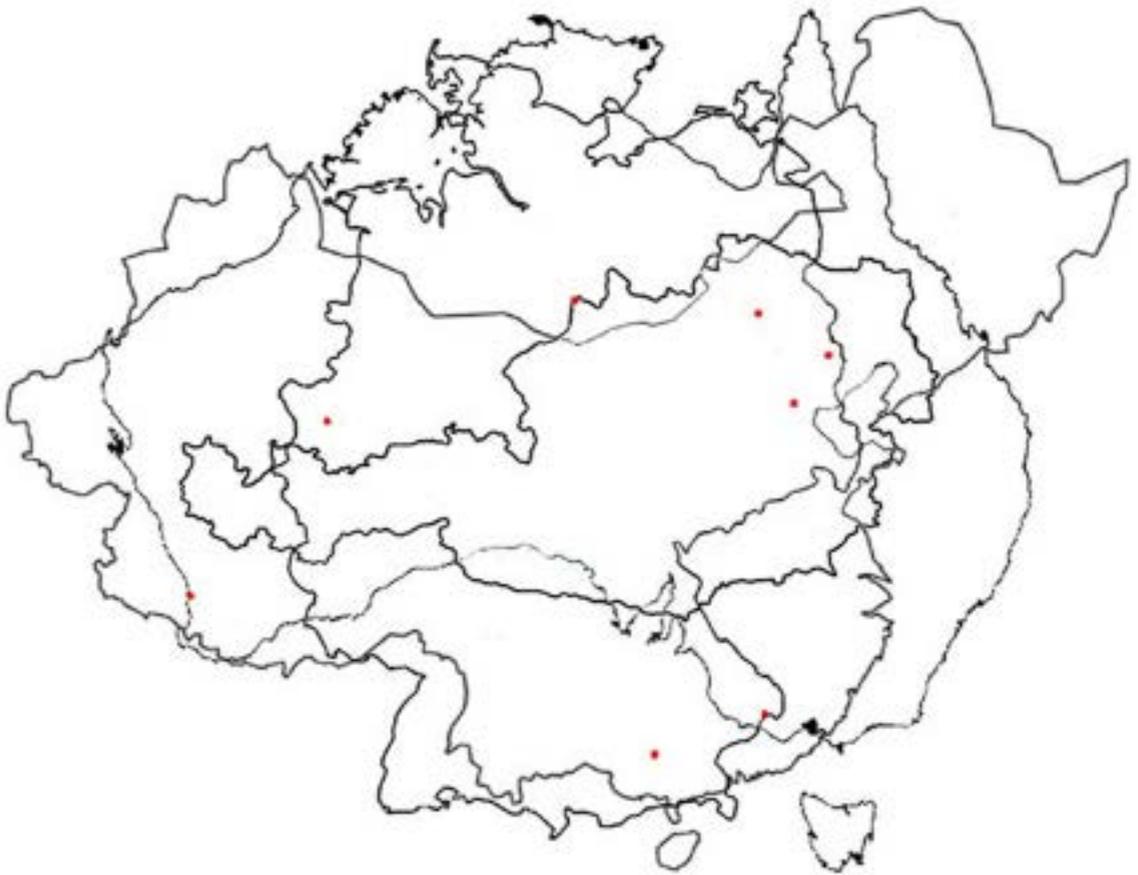
Im Anschluss an dieses Programm haben wir am 24.7.2017 eine deutsch-österreichisch-australische Hochzeit inszeniert, deren Akteure mein Partner Rodney McDonald und ich hoffentlich für den Rest unseres Lebens sein werden. Der Hochzeitsakt fand neben dem Ausstellungsprogramm statt; ganz im transkulturellen Sinne die Differenz/ formale Andersartigkeit der Events respektierend, aber trotzdem das bereitete Feld, Wernstein und Neuburg/ Inn, nützend. Mit wem wir dieses Theater sonst noch teilen werden, bleibt bis zum Schluss offen...



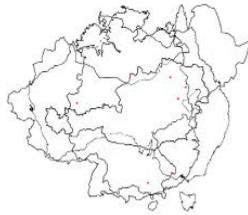




Archive Part 2, installation, Ortsarchiv Wernstein 2017



Story einer Schmugglerin _Nomadismus & Transkulturalität



Außerdem hatte ich, ebenfalls in Peking, 2008 meinen jetzigen Mann kennengelernt, der meinen Horizont gleich um eine weitere Kultur erweiterte...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Biographie

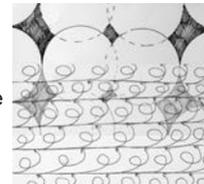


Mein Nomadentum 2009 bis 2016

Nomadismus ist (m)ein Konzept – der australische Poet, Kunstkritiker und Kurator John Mateer formulierte: "Nomadism is a concept due to opportunity and necessity." (vgl. ders., "In Confidence: Reorientations in Recent Art", PICA, Perth 2013). Mein Pendeln zwischen den Kulturen wurde zu einem eigenen Projekt, das ich ausleben konnte, weil ich zum einen die Möglichkeit dazu hatte und zum anderen, weil ich irgendwo mittlerweile auch musste: meiner künstlerischen Strategie im Dazwischen folgend, auf deren Hintergrund ich nach wie vor meine eher klassische bildnerische Tätigkeit ausübte. Nach einigen Jahren des im Dazwischenlebens wurde mir klar, dass dies der eigentliche Inhalt meiner Arbeit ist und ich diese dahingehend konzeptualisieren muss. Meine Kunst war untrennbar mit dem Konzept des Sichbewegens und des stetigen sich regelmäßig wiederholenden Perspektivwechsels verwoben und verfeinerte sich über die Jahre, aufgrund meiner zunehmend gezielt theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema der **Transkulturalität**.

Und ferner frage ich mich: indem ich das Ornament als Struktur, die alle Kulturen durchläuft/ vereint, verfolge, entwerfe ich meine Arbeit von vornherein als transkulturell? Kann ich das so behaupten/ in den Raum stellen?

Die Struktur des Ornamentalen findet sich jedenfalls in allen Kulturen, in China jedoch, hatte ich immer das Gefühl, wird sie verinnerlicht – und ausgelebt...

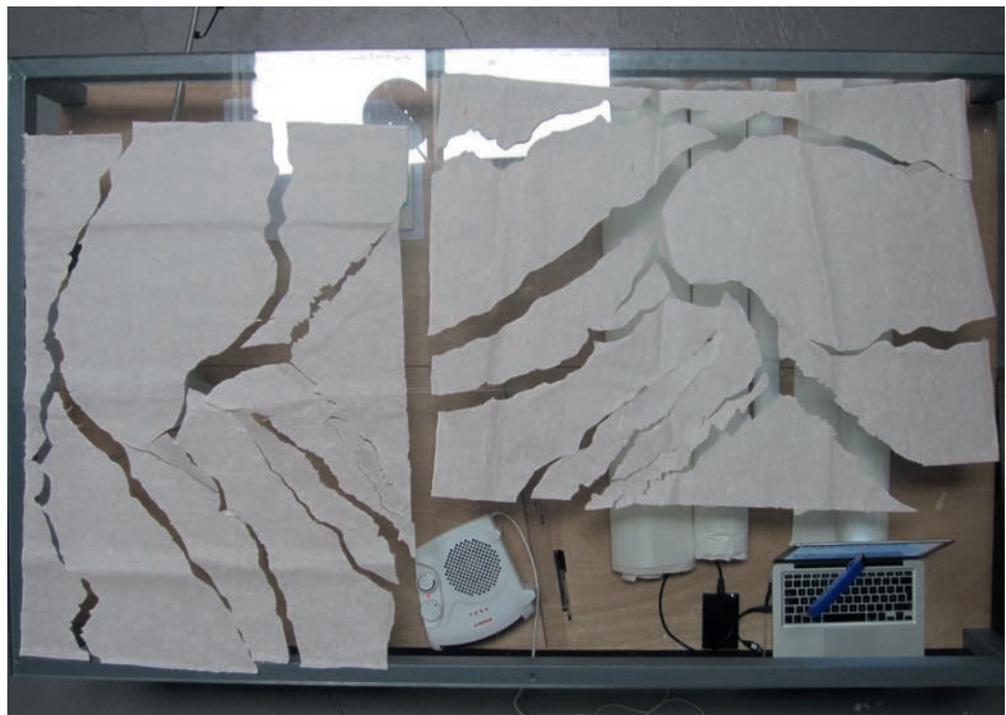


Wdh./ overlap, Kapitel_Biographie und Kapitel_Ornament & Leere

Transkulturelle Kunst meint, laut Wolfgang Welsch in „Was ist eigentlich Transkulturalität?“ Kunst, die von mehreren kulturellen Elementen durchdrungen ist und dabei gleichzeitig die singulären Identitäten respektiert; die also keine Dichotomien aufmacht, die Grenzen überwindet, beide Seiten durchdringt und dazu alternativen Methoden folgt, wie denen des Schmuggels nach Irit Rogoff.

Schmuggeln/ Grenzüberschreitung als künstlerische Strategie_in meiner bildnerischen Praxis:

1. Abgesehen von der konzeptuellen Verankerung im Ornamentalen, dem das Kulturenübergreifende immanent ist, führe ich seit 2008 meine zeichnerische Praxis auf Chinesischem Reispapier aus, das ich als Cultural Carrier definiere. Dieser Träger bringt ganz grundlegend die andere Kultur mit ins Spiel. Ebenso mische ich traditionelle Techniken (z.B. die Handwerkskunst eines chinesischen Papiermachers, der mehrere Formate nahtlos aneinanderfügen kann), mit meiner autodidaktischen Kollagetechnik. Mein Anliegen ist es, die 3 mm-Überlappung (Grenzlinie und gleichzeitig Vereinigung zweier Formate) des chinesischen Papiermachers, in all seiner Schönheit stehen/ unberührt zu lassen, dort z. B. keine Farblasur oder Zeichnung aufzutragen, die Tusche rechtzeitig vor dieser Grenze zu stoppen/ zum Trocknen zu bringen und trotzdem eine Verbindung mit meiner Technik des Zeichnens zu versuchen. Mein Prinzip ist es, das andere stehen/ sein zu lassen, und das Eigene gleichwertig nebenanzustellen. Ich mag die Dichotomie zwischen mir und dem anderen nicht wirklich, aber sie existiert, bzw. inkludiert diese Differenz ja gleichzeitig immer auch das Gemeinsame.



Way to Hanshan__unfinished butterfly, rice paper 2x65x98 cm
(left half collaged by a Beijing paper craftsman, right half collaged by me) Beijing 2016



Material: rice paper 4x200x98 cm (joined together by a Beijing paper craftsman applying a traditional technique, roll of around 800 cm)



Es gibt noch einige andere dieser Mikro-Grenzüberschreitungen im Materialumgang und bildnerischer Technik in meiner Praxis. Zwar sind es allesamt legale Praktiken, doch passiert in ihrer Anwendung/ im Tun eine Art mystische Wechselwirkung/ Kippmoment in der die Qualität der Dinge vertauscht wird und die Rollen- und Herkunftszuweisungen nicht mehr eindeutig sind, wie beim clandestinen Schmuggeln: Subjekt vermischt sich mit Objekt; Innen vermischt sich mit Außen...

Zudem folge ich bei der Bearbeitung dem Verlauf der Trockenränder von Tusche und Wasser. Ich lasse mich vom Zusammenspiel der Materialien und ihrer Logik leiten. Das bewirkt oft eine Verschiebung von Subjekt- und Objektzuweisung. Das Material lehrt mich, wodurch ich zum Objekt werde. Dieses Hören auf oder in Kommunikation treten mit, ist Teil einer gleichberechtigten, transkulturellen und auch feministischen Praxis.

5. Im Assimilieren von traditionellen handelsüblichen Materialien, lernte ich, mich dem anderen vorsichtig, nonverbal anzunähern: beim Nachahmen und im Hören auf die Materialität, fing ich an, besser zu verstehen, was Teilen heißt oder wie sich Zweidimensionalität plötzlich in Dreidimensionalität verwandeln kann: Ich ahmte die typischen kleinen Goldeinschlüsse im chinesischen Reispapier nach, indem ich echtes Blattgold auf Reispapier applizierte. Die logische Konsequenz aus jener Bearbeitung war, dass ich nach dem Auftragen der Blattgoldemulsion auch die klebrige Rückseite des Papiers bearbeiten musste. In diesem mimetischen Prozess der Annäherung gebe ich etwas vor, das nicht ist. In dieser legalen Grenzüberschreitung passiert ein spürbarer, wenn auch leiser und heimlicher Umbruch, eine Veränderung in der Qualität der Sache ist zu beobachten: Aus dem Papierformat war ein Objekt entstanden.







6. In neueren Arbeiten ging ich etwas subtiler vor, so dass der Unterschied zwischen Imitation und Original nicht auffiel – außer ich weise explizit darauf hin. Ich ahmte die kräftig gelbe Farbigkeit des käuflich erworbenen Reispapieres mit dem Auftrag von gelben Tuschelasuren auf weißem Reispapier nach und kombinierte beide Papierarten in einem Format.

So zeigte ich beide Elemente nebeneinander, und/ oder ließ sie gar überlappen. Eine neue Landschaft entsteht durch jede Überlappung und Kollage. Im Aneinanderfügen unterschiedlicher Teile im Sinne der kunsthistorischen Definition der Kollage, entsteht neuartiger space und meaning oder aber durch Weglassen/ Leere.

Im Anschluss an dieses Programm haben wir am 24.7.2017 eine deutsch-österreichisch-australische Hochzeit inszeniert, deren Akteure mein Partner Rodney McDonald und ich hoffentlich für den Rest unseres Lebens sein werden. Der Hochzeitsakt fand neben dem Ausstellungsprogramm statt; ganz im transkulturellen Sinne die Differenz/ formale Andersartigkeit der Events respektierend, aber trotzdem das bereite Feld, Wernstein und Neuburg/ Inn, nützend.

Mit wem wir dieses Theater sonst noch teilen werden, bleibt bis zum Schluss offen...

Wdh./ overlap mit Kapitel_Biographie



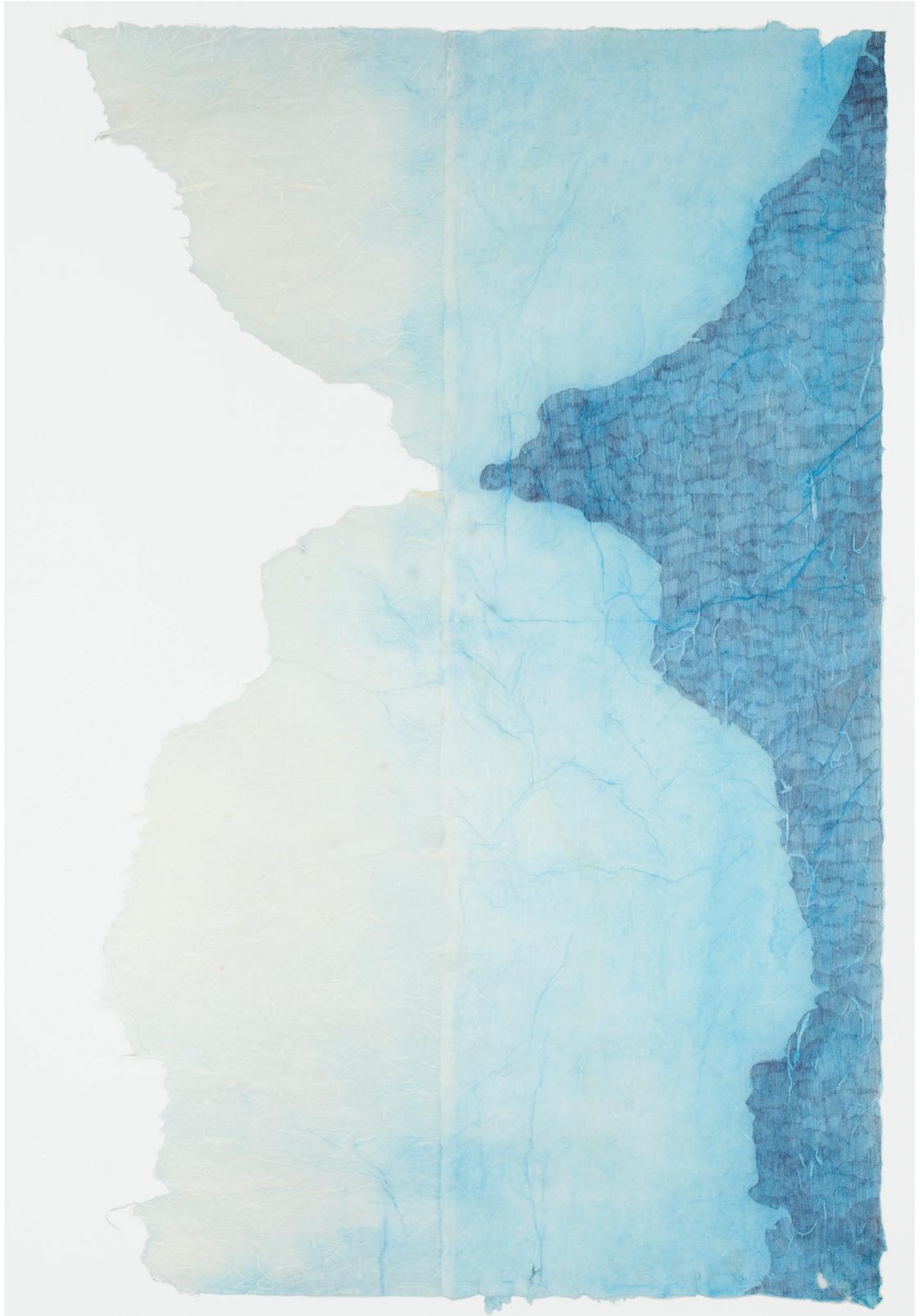
mirror_oriental ink, ballpoint pen on Chinese paper(collage)
800x98 cm, exhibition view: "New Traditions",
Palais am Festungsgraben Berlin 2016.

orange dragon, ink, ballpoint pen, goldleaf on Chinese paper
115x80 cm, Beijing 2011.

(Abb. r) YPG, ink, ballpoint pen on Chinese paper(collage) 105x80 cm,
Berlin 2015/ 16.

empty∞harmony, ink, ballpoint pen on Chinese paper 105x80 cm,
Berlin/ Perth 2013.





Nachwort

von Michael Hauffen (Künstler und Kunstkritiker, Berlin)

Während die Wirtschaft den Prozess der Globalisierung vorantreibt, bleiben die politischen Strukturen durch Nationalstaaten bestimmt, die sich durch Grenzen definieren. Während die Technologie virtuelle Räume und digitale Kommunikation mit Lichtgeschwindigkeit und in Echtzeit bereitstellt, bleiben die Nationalstaaten durch Grenzverläufe definiert, die auf geografische Räume bezogen sind. Und während die Kulturen sich mehr und mehr vermischen, kreuzen oder Grenzen überschreiten, ziehen sich Nationalstaaten mehr und mehr auf idealtypische Landestraktionen zurück, die die Trennung zwischen Innen und Außen in das Diktat einer Norm übersetzen. Die Spannungen und die Reibungen, die sich aus diesen redundanten Widersprüchen ergeben, bewirken eine Dialektik von Deterritorialisierungen und Reterritorialisierungen, sie erzeugen produktive Unsicherheiten, und schärfen die Aufmerksamkeit auf das, was nach Schutz verlangt. Allerdings drohen die Anpassungs-, Korrektur- und Ausgleichspotentiale zunehmend zu versagen, Krisen spitzen sich zu und verengen Zeithorizonte; die Drohung eines Zerfalls tragfähiger gesellschaftlicher Strukturen bestimmt die zeitgenössische Erfahrung.

Alice Dittmar (A.D.) kennt die Schattenseiten nationaler Grenzen, weil sie in einer Grenzregion aufgewachsen ist. Heute erlebt sie diese Dynamik mit ihren Chancen und Risiken vorzugsweise aus der Perspektive der Künstlerin. In der Kunst der Avantgarde werden Unsicherheiten, Dynamiken und Reibungen geschätzt. Transgression scheint sogar eine Bedingung von Kreativität zu sein. Gleichzeitig besteht aber auch das Bedürfnis nach einer imaginären Ordnung, die das Unerträgliche erträglich macht, die den Anti-Realismus der Gefühle bedient, und das Selbst spätestens an dem Punkt stabilisiert, der vor dem Absturz liegt. Es geht also in der Kunst immer auch um tragfähige Konstrukte, um Identität und um Dauer. Beide Aspekte lassen sich in A.D.s Arbeiten finden.

Praktische Mimesis

Transgressive Subjektivität bildet sich in nomadischer Welterfahrung. Künstlerreisen haben in diesem Sinne eine lange Tradition, wobei die Skala vom bequemen Sightseeing bis zu abenteuerlichen Fahrten ins Ungewisse reicht. Schon in einem frühen Stadium ihrer Selbst(er)findung hat A.D. einen Stipendiums-aufenthalt in China genutzt, um die fremde Kultur nicht nur zu bestaunen, oder sich dort etwa im Sinn der Adaption exotischer Motive konsumistisch zu bedienen, sondern um sie zu bewohnen.

Xiang Mei

Ihre Intervention in Chongqing demonstriert den experimentell interventionistischen Weg einer Kommunikation mit dem Fremden, den sie gewählt hat, vielleicht am besten: Angeregt durch bekannte historische Poster (aus dem Shanghai der 1930er Jahre), auf denen je zwei Frauen in andeutungsweise erotischer Beziehung zu sehen sind, hat sie große Plakate angefertigt, darauf die Thematik dieser Figuren in verschiedenen Varianten aufgegriffen und zeichnerisch/malerisch interpretiert, um diese Plakate dann an einem kleinen Marktplatz an einer Betonwand anzubringen – eine nonverbale Form der Kontaktaufnahme mit einer Gemeinde, mit der sie sich als Subjekt präsentierte und ihre Sympathie für gewisse kulturelle Besonderheiten demonstrierte.

Tuschemalerei

In der Folge hat sie sich nicht nur dem Medium Zeichnung intensiver zugewendet, sondern sich auch in einer Art autodidaktischer Lehre auf die Tuschemalerei eingelassen, wozu neben handwerklicher Praxis natürlich auch die intensive Betrachtung der Vorbilder gehört. Sie stieß auf die große Bedeutung des chinesischen Reispapiers, das in vielfältiger Qualität in manuellen Verfahren auch heute noch hergestellt wird, wobei es darum geht, bestimmte Strukturen zu erzeugen, die bestimmte ästhetische Wirkungen hervorrufen. Da wird beispielsweise durch die Mischung von härteren und weicheren Fasern in verschiedener Länge und in verschiedenen Lagerungen und Verteilungen deren ästhetische Wirkung gesteuert, ohne letztlich determiniert werden zu können. Das kreative Potential, das dem Zufall in diesem Prozess zuerkannt wird, kann dann im abschließenden Selektionsvorgang erschlossen werden. Der Erwerb geeigneter Papierstücke, bei Händler*innen oder direkt bei Hersteller*innen ist unter diesem Aspekt der erste entscheidende Schritt der künstlerischen Arbeit mit dem Medium, und er geht mit einer mehr oder weniger non-verbale Kommunikation mit Leuten einher, die bezüglich der ästhetischen Qualitäten bereits intuitive Vorentscheidungen getroffen haben, und die zudem über ihre diesbezüglichen Präferenzen den Austausch suchen, was vielleicht beides bereits eine Form ästhetisch-kommunikativer Produktivität ist. Man könnte das auch als eine Art von Grundton definieren, der die Kunst im kulturellen Leben verankert, jenseits abstrakter Codes.

(Eine Parallele hierzu fällt mir ein: Die chinesische Sprache ist dafür bekannt, dass nicht nur Laute, sondern auch die Tonhöhen, in denen sie artikuliert werden, den Sinn bestimmen. Und das bedeutet, dass schon kleine Kinder, die noch keine Laute ihrem Sinn nach verstehen können, dennoch die Artikulation der Sprach-Melodie auffassen und reproduzieren können; die Kommunikation über sprachliche Rudimente fängt daher bei Chines*innen früher an. Julia Kristeva: Die Chinesin)

Symmetrie

In einem folgenden Schritt entstehen auf solchen Papieren nun Tuschemalereien. Über Motive, die aus unregelmäßig-unruhigen Mikrostrukturen heraus dem sinnlichen Empfinden erotischer Lust nachzuspüren scheinen, entstehen Bildaufteilungen, die dem Nebeneinander der Geschlechter (parallel zu dem in China allpräsenten Motiv von Yin und Yang) entsprechen, was sich dann zu abstrakten Landschaften (im weitesten Sinn) weiterentwickelt, in denen symmetrische Ordnungen eine Art von architektonischem Prinzip bilden. Am Schluss dieser Entwicklung stehen Formationen von repetitiv gespiegelten Bildausschnitten oder Texturen, die dann etwa in einer Wandtapete zum regelmäßigen wandfüllenden Muster werden. Aus den ursprünglichen Motiven entsteht eine ornamentale Struktur, die zwar noch Bildelemente erkennen lässt, diese aber einer gänzlich verschiedenen visuellen Logik überantwortet, in der Zeiterfahrung und Raumerfahrung aufgehoben, einer flachen und redundanten Abstraktheit gewichen sind. In diesem an Techno erinnernden Wahrnehmungsmodus hängt die Möglichkeit, ganz in die Bildwelt einzutauchen, von der Regie bildnerischer Parameter: Dimensionierung, Anordnung und Konstellation einzelner Panels ab. Die Installation „Archive Part 1“ (2017) markiert auf dieser Linie einen Punkt höchster Selbstreferentialität, insofern hier die Eigengesetzlichkeit repetitiver Symmetrie dominiert und eine visuelle Matrix erzeugt, die einen Innenraum erzeugt und die Anwesenden umgibt. Durch ausklappbare Panels, die beweglich an der Wand angebracht sind, und die man von beiden Seiten betrachten kann, wird diese Qualität auch interaktiv erlebbar. Während hier ein in sich bereits symmetrisches Motiv das Grundelement bildet, demonstriert die ähnlich aufgebaute Installation „Beijing Sky“ (2018), dass auch ein Foto vom Pekinger Smoghimmel geeignet ist, um diese Wirkung – wenngleich mit anderen Konnotationen – zu entfalten.

Intervention

Demgegenüber zeichnet sich ein anderer Strang durch die Zuspitzung der oben schon beschriebenen Praxis der Intervention in öffentliche Kontexte aus. In „Archive Part 2“ hat A.D. in einem historischen Archiv des gleichen Ortes Wernstein/ Inn, verschiedene Arbeiten aus verschiedenen Phasen ihres Werks auf eine Weise zwischen die dort bereits vorhandenen Exponate platziert, die man minimal-invasiv nennen kann, da sie den dortigen Rahmen nicht verändern, sondern sich nur quasi parasitär mit ansiedeln. Hier zählt sie Überraschung, der subtile Bruch mit der vorgegebenen Thematik. Gegen den lokalen Bezug des Heimatmuseums werden die verarbeiteten Reiseerfahrungen – Belege eines Fremdwerdens – gesetzt und formieren einen subversiven Kontrast, der das Lokale nicht nur negiert, sondern auch öffnet, oder sogar sprengt. Der aktuell massiv spürbare Prozess der Globalisierung wird als Gegenpart der vertrauten Heimat eingeschleust, eingeschmuggelt, und korrigiert so die reaktive Fokussierung auf die heimatliche Identität.

Spannung

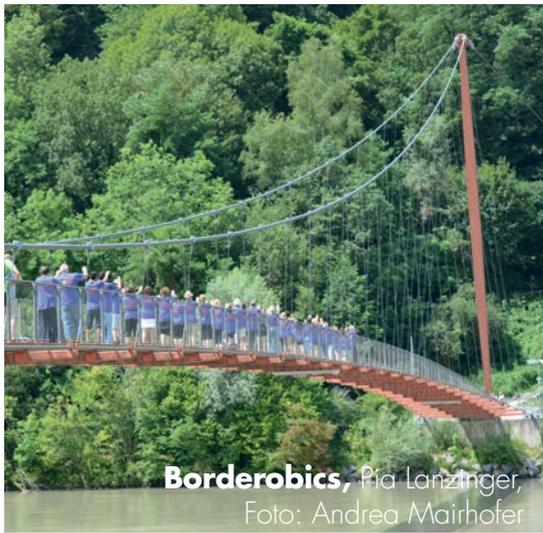
Die beiden zuletzt genannten Arbeiten hat A.D. zeitgleich in dem von ihr mit kuratierten kleinen Festival „Viele Punkte ergeben noch keine Linie“ präsentiert. Sie hatte dazu eine Reihe von Künstler*innen und Theoretiker*innen in ihre heimatliche Grenzregion eingeladen und damit einen Fächer künstlerischer Praxis entfaltet, mit dem sie sich als Künstlerin identifiziert. In diesem Feld agierte sie selbst auf mehreren Linien, die sich verzweigen und kreuzen. Einige wurden hier angesprochen, alle zeichnen sich durch ein Verhältnis von Oberfläche und Tiefe aus, das neugierig macht und Fragen provoziert. Sie schmuggeln Irritationen in die Falten unserer Wirklichkeit ein, was vor allem auch deshalb einen wertvollen Beitrag darstellt, da letztere unsere volle Aufmerksamkeit erfordert.

Ausstellungsansichten Viele Punkte ergeben noch keine Linie





Performativer Vortrag über die einzelnen Kunstprojekte,
Michael Hauffen, Foto: Kerem Halman



Borderobics, Pia Lanzinger,
Foto: Andrea Mairhofer



Archive 2, Alice Dittmar,
Foto: Alice Dittmar



Border Lights, Zora Kreuzer, Foto: Zora Kreuzer

