

zwölf

November 2021 – Jänner 2022

WUK performing arts

twelve

zwölf

WUK performing arts

performing | WUK
arts

„Meine Arbeit steht für die Zukunft, für die Anmut der Gedanken, für das Recht anders zu sein, für nicht-konforme Geschlechtsidentitäten und für den Stolz, eine Frau zu sein in dieser Welt. Offensichtlich müssen wir in dieser Zukunft Entscheidungen treffen. Und immer mehr müssen wir uns klar werden, wozu wir Ja sagen und wozu wir Nein sagen, wofür wir einstehen – und wissen, wann wir unsere Faust erheben müssen.“

*Anne Imhof in ihrer Dankesrede anlässlich der
Verleihung des Goldenen Löwen, 2017*

Inhalt

Shut up Yosi Wanunu!

Yosi Wanunu — 5

*Künstlerische Positionen in der
experimentellen Zirkuskunst.*

ON THE EDGE #9 — 9

Radical Soft[ie]ness.

Andreas Fleck — 25

My Story.

Anne Johnson — 28

Cultural Scripts.

Yosi Wanunu — 31

Kabinett der Erschöpfung.

Otmar Wagner — 37

Kalender

46

Shut up Yosi Wanunu!

Yosi Wanunu

Yosi Wanunu is not doing well at all. He is in the midst of an existential crisis, crushed by self-doubt and confined to his Viennese home. He is fixated on his own inevitable demise and the eventual end of the universe while he searches for meaning in his life and career. He is also trying to choose between prolonging his theatre career, opening a Middle Eastern sandwich shop, writing a sex guide picture book for children, or retiring to some Pacific Island and live on a diet of pineapples and papayas.

Looking at Yosi's condition we, the editors of the WUK performing arts bestseller booklet, wanted to cancel the interview but he agreed to answer some of our questions. The following

is an interview with a man whose good days are distant objects in the rearview mirror.

WUK performing arts: Did you ever consider writing a factual memoir of Yosi's life? Your life?

Yosi Wanunu: There's nothing, at this point in my artistic life, more boring than the idea of writing down the actual events of my life in some chronological order. I'm not trying to expand my brand. This is not that. This performance is a labour of love that I couldn't bring myself to stop. It started out as a little ping-pong that I've played back and forth with myself, and I ended up working on it 12 hours most days, just grinding me-myself-and-I in a room.

WUK performing arts: The protagonist of this show is named Yoli Balulu and he has lived a life very similar to yours. But who is he?

Yosi Wanunu: Yoli Balulu in this show is really a representative — he's an avatar of anybody in my position. He is a stand-in for the Free Scene artist, the fringe nobody theatre director that thinks that he is somebody. He represents this fake underground performance world with all its excesses and gluttony and self-focus and vanity. Some of it is very actual. You just won't know which is which. But even the fictional qualities of the show reveal a truth.

WUK performing arts: How much does this show represent your own true feelings?

Yosi Wanunu: Every project is a little bit of me recreating myself, tearing the old self down, and exploring something new. I'm Frankenstein and the Monster in one. My whole career I've asked a lot of my audience, and they've allowed me to do these things. I think they expect that of me, in a certain way. They don't expect convention.

WUK performing arts: But do they want you to lie?

Yosi Wanunu: Listen, this guy who is not me, this Yoli Balulu, he also worked out and through elements of his personal biography, which was also, at the same time, personal mythology. In his mythology, he is telling the audience that his family ran away from the Nazis to some Pacific Island. I can't be held responsible for his stories. I'm just telling it the way I've heard it from him.

WUK performing arts: And you are not worried about the politics of it all? You know, fake biography, fake stories, fake identity ...

Yosi Wanunu: Those of us who do theatre are not running for office. We're doing something else. And we're putting stuff out there and hopefully, yes, you're going to feel a lot. Hopefully, you will think a lot. Hopefully, some things will make you really angry and maybe some things will be so disturbing or annoying that they'll stay with you for years, or at least for two days. Hopefully! I mean, theatre is a mirror. If you look in the mirror

and you don't like what you see, then guess what? Don't blame the mirror.

WUK performing arts: It's much easier to blame the mirror.

Yosi Wanunu: As horrifying as the things being depicted are — the way Balulu's actors go at those stereotypes with a kind of vengeance, being themselves the kind of people who are just relentlessly subject to stereotype — you can't miss the joy in the performances, the sheer exhilaration. This is, you know, what theatre does, you just move right through it and you find the raw ecstatic thrill. And this sensation, which would be pornographic, almost, except that the performers are devoted — it's a religious act. Yoli's theatre is like a crazy all-night family gathering, everybody spinning, and spinning and spinning and gradually everything just opens and opens and opens: a super-intense ritual to unwind all of this stuff that people have absently knotted themselves into. Does it make sense?

WUK performing arts: No!

Yosi Wanunu: Sorry, but maybe I'm the wrong person for this interview. Maybe you should talk to Yoli Balulu directly. I'm sure Yoli can give you better answers.

WUK performing arts: We've tried to locate him but no one knows his whereabouts. It seems that Yoli Balulu left town.

Yosi Wanunu: Yeah, what can you do. The story of Yoli Balulu appears to be a cautionary tale, not everyone who journeys into the depths of the self can find the way back. And by the way...

But before Yosi Wanunu was able to finish his train of thoughts a dry land whale burst into his living room and swallowed the poor director. The rest of the interview will take place underwater. Shoddy Wanunu will also be an octopus.

Künstlerische Positionen in der experimentellen Zirkuskunst.

ON THE EDGE #9

ON THE EDGE – das erste Festival für experimentelle Zirkuskunst in Wien findet im November 2021 das erste Mal statt, nachdem es im letzten Jahr aufgrund der Covid-19-Pandemie ausfallen musste. Die Künstler_innen des Festivals wurden nach ihrem Interesse an experimenteller Zirkuskunst befragt und warum sie sich in diesem Feld bewegen, das die Grenzen des traditionellen Zirkus übersteigt, indem es sich in andere Künste hineinbewegt und sich mit ihnen verbindet.

Acrobalance

"Experimental circus" for us is about a creative striving within our practice. A necessary element to keep it alive. It is about investigating and questioning.

We both fell in love with circus as an art form after seeing circus performances in which circus skills were mixed with other art forms. In that sense the mix with other art forms / fields and the interdisciplinary nature of contemporary circus was essential for us even to start practicing circus back in the day.

But our interest has also been focused on different things within circus practice over the years. Probably quite a typical journey, from being obsessed with learning skills and refining technique

Yosi Wanunu ist zusammen mit Kornelia Kilga künstlerischer Kopf der Gruppe toxic dreams. Für ihre letzte Produktion „The Bruno Kreisky Lookalike“, eine Koproduktion mit WUK performing arts, erhielten sie den Nestroy-Preis 2019 für die beste Off-Theater-Produktion. Seit ihrer Gründung 1997 hat die Gruppe mehr als 50 Produktionen realisiert. Mit ihrer neuen Produktion „Yoli Balulu and His Gang of Misfits“ werden sie im November 2021 erneut im Programm von WUK performing arts zu erleben sein, als ein Gastspiel im WERK X Meidling.

to questioning the whole thing, and thence to landing somewhere in between.

For us a paradigm shift happened when we encountered different artistic practices through our studies at the Masters programme at the University of Dance and Circus (DOCH) in Stockholm in 2011. It was kind of the starting point for us to develop our own language and methods. There were artists in the Master's program with different artistic backgrounds (visual art, mime, dance, performance) and it was hugely valuable to exchange experiences on a regular basis with these artists. Also, the fact that we were able to work without any pre-determined result or production in mind had an important impact on the process. We got the chance to dig deep into our practice and to be nerdy. No requirement for "commercial qualities" whatsoever.

This opportunity led us down new paths within our practice and opened up a larger context in which we could operate. In the course of our Masters studies we began to formulate our practice, which gave us a new sense of ownership of the practice. Realising that our knowledge as acrobats / circus artists was not only related to our daily bodily condition (something we had started to feel was hugely stressful to keep constant and progressing, but on which we somehow had to rely to be able to perform) but the practice could also communicate in a different way. And we could even practice it in a new way, by talking it and formulating our selves. This new experience was crucial when we created the performance "Extreme Symbiosis" in 2013.

The desire to explore our practice in a new way and to find new ways to perform was perhaps a natural step for two ageing acrobats, who understood from time to time the necessity of eventually finding other ways of expressing oneself.

In "Extreme Symbiosis" we continued to want to let our practice speak for itself through physical expression. But also giving the audience a chance to take part in those insights we might find was as important for the execution of the performance as our

physical bodies. In the search to find a performative format that could showcase various aspects of our practice, we used a variety of methods to capture and collect information about that practice. We wrote diaries and texts and interviewed ourselves, using a daily questionnaire, film recordings and sound recordings. In the performance we also use filmed material accumulated over the years. Filmed from the very beginning of our practice together up until recently.

For us, circus has many layers, and we think it is this complexity that keeps us busy in this field. The sources of exploration are inexhaustible, and it is interesting to see how the art form is moving forward.

Arno Ferrera

Let's say that for me experimental circus is a different approach, but one that converges with performing arts in general. Obviously experimental circus includes a specific body work and training. But this physical engagement is not in the service of entertainment, rather in something that seeks to be universal. For me it has to be at the service of something that goes beyond pure spectacle.

In my opinion, research happens not only during the time of the creation of a show, but is present and shared in each performance with the audience in the most accessible, or at least generous, way.

In our discipline, which we can call a duo of partnering or hand-to-hand, the work is systematically carried out by two people: basically one does not exist without the other. In the "CUIR"-Duo, this is particularly visible since we use two leather harnesses which envelop our bodies, and both of us are responsible for our body weight and for being as present as possible for the partner in front of us.

In my work the body is used in a "non-economical way". In the sense that physical effort is welcome and at the service of

the relationship I develop on stage with my partner.

Through touch, we present a show with an almost non-existent distance between the two performers on stage, an almost continuous contact, where domination and submission exist, but exist ultimately alongside trust, consent and cooperation. The grips are constant, often we even breathe the air coming from the other's lungs. It is, again, an invitation to approach "the other" with generosity.

What I personally find quite compelling in this work is that it invites the audience to reconnect with the physical sense of touch, testing boundaries. The confidence to be able to abandon oneself once more in the arms of others is a subject that was already important to me before the pandemic, but which is now particularly topical.

I believe (and I hope) that in the future the world of performance will be less and less sectorized. That is why I fully defend this fluidity and interdisciplinarity between artistic fields. That is why for me "CUIR" is located in an intermediate space between different disciplines, such as contemporary circus, rough physical theatre, dance and maybe even sculpture.

I believe we can see the arts as potentially a single creature with a thousand heads.

I am really glad to be presenting "CUIR" in the first edition of the festival ON THE EDGE #9 / WUK performing arts on stage with Gilles Polet. Thank you very much for inviting us. It will actually be our Austrian première.

Maja Karolina Franke und Ralph Öllinger

Wir sind auf der Suche nach neuen Perspektiven, neuen Kontexten, neuen Fragestellungen. Experimenteller Zirkus bedeutet für uns, sich nicht ausschließlich auf die althergebrachten Techniken

und Strategien des Mediums Zirkus zu verlassen. Wir wollen mit unserer Arbeit neue Hybride schaffen, mit Elementen aus Tanz, Performance Art und Zirkus.

Die Auswahl dieser verschiedenen Techniken in unserer Toolbox bietet uns eine große Diversität an Aktions- und Reaktionsmöglichkeiten im Schaffensprozess – im Studio, wie auf der Bühne. Dies kreiert einen Rahmen, der eine Vielzahl an Elementen zulässt, uns aber gleichzeitig die Möglichkeit gibt darüber hinauszudenken und den Rahmen an sich in Frage zu stellen.

Wir sehen es als Notwendigkeit, uns mit dem künstlerischen Kontext, in dem wir gesehen werden, auseinanderzusetzen, da uns dieser in einer Wechselwirkung als Künstler_in sowie als Menschen formt.

Wir arbeiten aktiv daran unseren Kontext neu zu gestalten. Konzeptuell wie auch praktisch suchen wir neue Wege, wie wir in Beziehung mit unserem Publikum treten können, wie wir beiderseitiges Vertrauen zwischen Publikum und Künstler_in entwickeln, sichtbar und spürbar machen können.

Toon Van Gramberen

It's an exciting time for circus. Where in other fields I come across artists who are experiencing a feeling of 'everything has been done', in circus it feels as if we have only just come to realise that everything is possible.

And it shows. Circus is evolving at such a fast pace that all around me I hear audiences and fellow circus artists wondering: Is this circus? It's true that circus artists have been busy throwing out many of the preconceptions and easily identifiable traits of the early form of the art. Exit animals, spectacle, tents, music, costumes ... even clothes altogether. Apparently circus can do without all that. Less is more.

But it hasn't just been a random throwing out. Not a mere rebellious act of breaking the rules for the sake of breaking the rules. No, it's the result of an introspection that runs like a thread through contemporary circus.

Inevitably these questions go right to the core of circus practice. Virtuosity. Skill. Because as circus artists we are what we can do. It's what circus till the present day has been based on. The superhuman circus artist does things that lesser humans didn't even know were possible. They (the lesser humans) are amazed. They are entertained. They forget the outside world for a brief moment. But more and more circus artists are no longer satisfied with this limited show-off role. They are declining to be interchangeable bodies with the ability to perform certain stunts.

To let go of this tried and tested approach is a courageous thing to do. And this is where things get existential. Why did I train in this circus technique for all these years? What does it all mean? Why circus? This is where the search starts into the possible meanings we as circus artists can create. This is where questions generate more questions. What do we do with what we can do? What is the purpose of circus? What is our purpose with circus? What can it tell us about the world we live in?

That's where the real shift is taking place in contemporary circus. To approach circus as the creation of a thought process. The opening-up of a potential multitude of exciting directions, which clear the way for circus artists constantly to re-invent circus as it has been experienced in recent years.

Not dissimilar things happened in dance in the early 20th century, when Isadora Duncan set herself up in opposition to ballet, saying she thought it was just 'meaningless acrobatics'. That was a hundred years ago. Time for circus to catch up.

Elena Lydia Kreusch

Da der moderne Zirkus in seiner Entstehungsgeschichte von Beginn an vielfältige künstlerische Disziplinen vereint, scheint es nicht verwunderlich, dass das Interdisziplinäre für viele Zirkuskünstler*innen zum Selbstverständnis geworden ist; in vielen aktuellen Stücken ist das Auseinanderklammern von Zirkusdisziplinen, Tanz, Theater, Performance, etc. gar nicht mehr präzise möglich - und darüber hinaus wohl auch nicht wirklich gewinnbringend.

Was ich beim 'Grenzenüberschreiten' spannend finde, ist nicht so sehr die Suche nach Genre-Mischungen und Formkombinationen um der 'Neuheit' Willen. Vielmehr nutze ich mediale Verschiebungen (oft zwischen Zirkus-Performance und bildender Kunst), um der flüchtigen Essenz des Zirkus nachzuspüren: Wie weit kann man sich von traditionellen Performance-Kontexten entfernen und immer noch eine Zirkusperspektive spürbar machen? Inwieweit kann die Abstraktion einer festen Form bestimmte Aspekte derer erstmals 'konkret' wahrnehmbar werden lassen? Wie verändert sich bspw. die physische Präsenz des Zirkuskörpers, wenn dieser ins Medium Video übertragen wird? Wie übersetzen sich Virtuosität und Risiko im virtuellen Raum? (Wie) Kann sich Zirkus außerhalb dieser Kategorien definieren?

Mein besonderes Interesse liegt in der Betrachtung des Zirkuskörpers und seiner komplexen Geschichte im Bezug auf Objektivierung, Sexualisierung und Exotisierung über die Jahrhunderte hinweg (Sei es im Rahmen von Side Shows, Straßenshows und Paraden, in der Manege oder auf der Bühne). Ebenso interessiert mich, wie sich der Zirkuskörper zum Zirkusobjekt verhält und wie sich diese Hierarchiebeziehungen historisch weiterentwickelt haben bzw. inwieweit diese austauschbar sind. Auch beim Erforschen der Funktionsweisen zirkusspezifischer Subjekt-Objekt-Beziehungen erlebe ich das Experimentieren mit verschiedenen Medien als sehr fruchtbar: Was sind die physischen Grenzen des Zirkuskörpers, was die des -objekts? (Wie) Können Choreographien in installativen und maschinellen Prozessen wiedergefunden werden? Wie kann der Zirkus-Körper selbst zum (instal-

lativen) Objekt werden? Wie können sich Bedeutungskontexte verschieben? Wie beeinflussen Betrachtungskonventionen bestimmter Medien die Wahrnehmung von Subjekten und Objekten bzw. die Reaktionen des Publikums auf eben diese?

Für mich liegt das Spezifische des Zirkus nicht so sehr im präzisen Vokabular der Disziplinen, sondern ist wesentlich schwerer greifbar. Die Essenz liegt für mich in einem bestimmten Blickwinkel auf die Dinge, in einer speziellen Herangehensweise, in der Art und Weise, wie Räume, Situationen und Objekte gedacht werden, welche Verwendungspotenziale ihnen zugesprochen werden und wie mit ihnen in Interaktion getreten wird. Und dennoch kann ich diese nicht konkret in Worte fassen. Ich strebe nach Momenten, in denen man den Zirkus 'spürt', obwohl er im Gezeigten nicht direkt offensichtlich ist. Diese Momente sind ebenso flüchtig wie kostbar. Und oft scheitere ich an ihnen. Doch genau das fasziniert mich an experimentellen Arbeitsansätzen: Sich auf unbegangene Pfade zu begeben, künstlerische Risiken einzugehen, sich im Prozess zu verlieren, ohne sich durch ein spezifisches Resultat zu begrenzen, lesbare Spuren des Prozesses im Resultat zu erlauben, bestehende Formen zu dekonstruieren und in neue Kontexte zu setzen, mediale Übersetzungen zu wagen und mit dem zu spielen, was in diesen verloren geht, und so vieles mehr ...

Immer wenn wir die Grenzen eines Genres übertreten, zwingen wir uns einerseits, die eigene Disziplin grundlegend in Frage zu stellen und haben gleichzeitig die Möglichkeit, alternative Perspektiven auf andere etabliertere Genres zu ermöglichen und so neue Potenziale im breiten Kunstfeld loszutreten.

Anne Kugener

Mir geht es in meiner Kunst vor allem darum, Neues zu entdecken, zu erforschen, zu suchen. Mich interessiert es in meiner künstlerischen Arbeit weniger, Kunststücke zu wiederholen, die bereits viele Generationen an Zirkuskünstler*innen bis zur Per-

fektion gemeistert und damit viele Menschen zum Staunen gebracht haben. Auch wenn ich das Können, den Ehrgeiz und die Geduld dieser Künstler*innen beeindruckend finde, so denke ich doch, dass meine Stärken im experimentellen Zirkus stärker zur Geltung kommen. Ich liebe es, Neues zu erforschen, mich mit Materialien, Räumen und Stimmungen auseinanderzusetzen. Dabei komme ich mir selbst sehr nahe. Es ist ein instinktiver Prozess, in dem alles Platz hat, jede Emotion, jede Idee, jeder Gedanke. Das reizt mich. Grenzen verschwinden, Kategorien werden unwichtig. Es geht nicht mehr darum, einer gewissen Kunstform zu entsprechen oder nicht zu entsprechen. Es geht vielmehr darum, sich mit den eigenen Ideen auseinanderzusetzen, Fragen zu stellen und den Mut zu finden, ihnen nachzugehen. Was mich antreibt ist der Reiz, mich offen zu zeigen, mich verletzlich zu machen, indem ich innere Prozesse auf abstrakte Art und Weise mit anderen teile. Dafür eignet sich der experimentelle Zirkus als Ausdrucksform besonders gut. Er ist meiner Ansicht nach nicht in erster Linie eine reine Unterhaltungsshow, sondern lebt auch davon, dass die Zuschauer*innen mit einer undefinierten, offenen Erwartungshaltung in ein Stück kommen. Damit hat er möglicherweise mehr Frei- und Spielraum, kann traditionelle Grenzen überschreiten. Dennoch bin ich mir bei diesen Kategorisierungen und Einteilungen immer auch etwas unsicher. Zirkus hat nämlich immer schon ausgemacht, dass er alles darf. Ich würde mir wünschen, dass diese Kategorien an Bedeutung verlieren würden und wir sie irgendwann nicht mehr bräuchten. Dass Zirkus einfach Zirkus ist, eine gelebte Utopie: eine Welt, in der alles möglich ist.

Arne Mannott

Immer wieder reflektieren,

Neues wagen, umdenken, radikales in Frage stellen, der Kreativität freien Lauf lassen, verknüpfen, vermischen, breiter denken, feiner denken, artistische Leistungen neu bewerten, dekonstruieren, künstlerisch positionieren, Ästhetiken etablieren, politisch denken, Ästhetiken brechen, alte Requisiten wiederverwerten,

rekontextualisieren, neue Materialien zulassen, die Virtuosität unvirtuos aussehen lassen, das Kaschieren brechen, experimentieren, mit den Klischees spielen, offen sein, Altes nicht pauschal verteufeln, den Trick debattieren, die Tradition unter die Lupe nehmen, den Trick umfunktionieren, das authentische Inszenieren feiern, Zirkus im Sinne eines sehr weiten Theater- und Kunstbegriffs denken, den Austausch und Diskurs stärken, Performativität ausloten, Gegensätze aushalten, recherchieren, Experimente anstoßen, scheitern, Neues entdecken, verwerfen, Räume öffnen, nicht gefällig sein, die Technik in den Hintergrund treten lassen, neue Perspektiven lancieren, Menschen abholen, Perspektiven diskutieren, weniger mehr sein lassen, offen bleiben, den Tanz und die Körperlichkeit einverleiben, der Kommerzialität entgentreten, gemeinsam denken, demütig tasten, Schwerkraft und Höhe immer wieder neu hinterfragen, mutig kreieren, Installationen lieben, Doppeldeutigkeiten integrieren, Zirkuskunst modernisieren, tradiertes Wissen neu verhandeln,

die Zirkustechniken zelebrieren.

Andrea Salustri

For a few years I worked as a juggler and as a street artist. During this time, something about the nature of my practice became more and more conflicting for me. What was applauded in my performances, and what I was presenting, had much more to do with myself and my abilities than with my work. I gradually became aware of a number of assumptions that can frequently be encountered in traditional and modern circus. These assumptions concern the relationship between the circus performer and the audience, the relationship between the performer and the circus props, and finally how focus is negotiated within a circus performance. A specific kind of performativity, in different variations, is the outcome of these assumptions: the heroism of circus, and the centrality of the circus performer on his/her performance. As I became aware of such things I decided to move away from them, and out of this separation many questions arose. Is it possible to

develop a practice such as juggling, which is based on the display of certain skills, in an anti-heroic way? How to focus on the fascination for object manipulation, while getting away from the dynamics of risk and success? What other kinds of performativity can be explored in contemporary circus? I decided to investigate how similar questions find answers in other artistic fields, and in this way I landed upon dance. Through dance I developed new relations with my juggling practice. I started manipulating common objects, not yet codified as juggling props, and therefore free from the expectations and the historical context of circus. The core of the work shifted from the results of research into movement to the research itself, using improvisation and my non-familiarity in working with those objects as compositional strategies. Rather than applying existing juggling techniques to new objects, I was now trying to find and develop a specific technique depending on the uniqueness of each object that I encountered, attempting to understand its language, to enter and engage in a dialogue with it. Suddenly a shift appeared possible; when I followed these strategies of manipulation, the circus land I was travelling opened up new horizons, taking me a step away from the centrality of the circus performer and into a new territory, at the border between circus and dance. Taking this one step further, in my current work, "MATERIA", I'm trying to push the focus to the third element of the trichotomy manipulator-manipulation-object. By loosening direct control, and creating a controlled environment, I try to set the conditions for objects to become not only the centre of manipulation but also the agents of manipulation. Moving in this direction, the performer slowly fades into the role of a facilitator and is no longer the character who makes things happen, but rather the one that allows things to happen. What I find valuable about this approach, compared with those of traditional and modern circus, is that the resulting works represent a far less self-reflexive practice and performativity, able to interest and surprise not just the audience, but also myself as a creator.

Julian Vogel

Das Projekt hat seinen Ursprung in den darstellenden Künsten, genauer: im zeitgenössischen Zirkus. Dort sind meine künstlerischen Wurzeln. Das Diabolo, das Objekt, das mich inspiriert, ist eine traditionelle Zirkusdisziplin, und mit diesem Projekt formuliere ich den Zweck von Objekt und Technik neu. Dafür bediene ich mich verschiedener Kunstformen und ihrer Techniken. Das Projekt sucht nach neuen Wegen zwischen den darstellenden und bildenden Künsten und wirbt für ein offenes, gegenseitig befruchtendes Miteinander aller Genres.

Alles beginnt mit der Form des Diabolos: Zwei Schalen, die über eine Achse miteinander verbunden sind. Die Schalen, in der Regel aus Gummi, ersetze ich durch wiederverwendete oder selbstgemachte Keramik- und Porzellanschüsseln. So entstehen „Diabolo“ mit verschiedenen Formen, Gewichten, Farben, Geräuschen und Geschichten. Und mit Keramik kommt auch die Zerbrechlichkeit ins Spiel.

Die ersten Ideen zu „CHINA SERIES“ – damals noch völlig offen, wohin die Gedanken führen würden – entstanden 2018. Das Ersetzen der Diaboloschalen durch Keramik und Porzellan führte zu vielen verschiedenen Arbeitsansätzen. Ohne dabei schon an ein konkretes Projekt oder ein Produkt zu denken, entwickelte ich intuitiv Material, welches zum Nächsten führte, was wiederum was Neues erzeugte und so weiter. Daraus kristallisierte sich nach einiger Zeit das Konzept. In anderen Worten: Die entwickelten Objekte führten zu Möglichkeiten, was mich dazu führte, mit unterschiedlichen Formaten und Anordnungen zu experimentieren. Und erst dadurch begann ich zu verstehen, was die einzelnen Variationen erzählen und wie sie zueinander in Verbindung stehen.

Eine Serie von Variationen mit unterschiedlichen Formaten zu gestalten folgt zwei Ansätzen:
Erstens recherchiere ich über das Objekt an sich. Durch Keramik und Porzellan entstehen „neue“ Objekte, die als Diabolo gese-

hen werden können, jedoch eine andere Form oder einen anderen Zweck haben. Dabei stelle ich mir die Frage: Was ist die bedeutendste Qualität eines Objekts? Und weiter: Welches Präsentationsformat bringt diese Qualität am besten zur Geltung? Die Möglichkeiten sind ein grenzenloses Universum: So könnte es eine Performance sein, eine Skulptur, ein Film, ein Buch, eine interaktive Performance, ein Telefongespräch oder eine Wanderung. Zweitens will ich mit „CHINA SERIES“ verschiedene Formen vorschlagen, wie man ein Zirkusprojekt anschauen kann. Mit verschiedenen, teilweise ungewöhnlichen Formaten hinterfrage ich Platzierung, Perspektive und Prozesse der Zuschauenden. Dies schließt Künstler:innen, Zuschauende und Veranstaltende mit ein.

Diese zielfreie Recherche hat mir die Möglichkeit und die Zeit gegeben, die Objekte und die Materialität auf vielfache Weise zu untersuchen. Die Diversität dieses Materials hat dazu geführt, eine Serie von Variationen zu entwerfen. Diese einzelnen Teile standen anfangs für sich und es war noch nicht die Absicht, ein größeres Projekt daraus zu gestalten. Erst mit der Zeit wurden mir Zusammenhänge klar und die Idee, ein großes Projekt zu formulieren, welches mit verschiedenen Variationen und Formaten spielt, nahm Gestalt an. Dieser etwas ungewöhnliche Prozess hat mir geholfen, das ganze Potential von „CHINA SERIES“ zu ergründen.

Kathrin Wagner

Die Frage nach der experimentellen Zirkuskunst finde ich unglaublich spannend, vor allem, weil ich meine Arbeit nicht als experimentell wahrnehme, sondern als eine logische Konsequenz dessen, wie meine Erfahrungen und mein Wissen aus anderen Bereichen auf meine Kunst Einfluss nehmen. Während die meisten meiner Freund*innen zur Zirkusschule sind, war ich an der Uni, habe jede freie Minute mit meiner Jonglage verbracht, aber mich gleichzeitig für Sprachen und Kulturwissenschaften begeistert. Diese Faszination lässt sich wahrscheinlich schon daran erkennen, dass ich nach der Definition von experimentell gesucht

habe, bevor ich anfang, diesen Beitrag zu schreiben¹. Später wiederum habe ich die Sprachbegeisterung im Bereich des Schreibens und Performens eigener Texte wiedergefunden und bin so zum sogenannten Spoken Word gelangt.

Nach all den Jahren habe ich nun das Gefühl, meiner Liebe zum zeitgenössischen Zirkus und meine Leidenschaft für Sprache gemeinsamen Raum zum Wachsen hin zu etwas Neuem zu geben, anstatt diese zwei Felder, die scheinbar nichts miteinander zu tun zu haben scheinen, zu trennen. Mein Studium dient als Hintergrundwissen und Inspiration, um durch eine künstlerische Linse auf das Thema Identität zu blicken, sie teils zu verstehen aber auch Fragen zu stellen.

Seit ich aufgehört habe in eine bestimmte Schublade passen zu wollen und stattdessen alles, was mich fasziniert und ausmacht mit einbringe, bin ich sowohl authentischer als auch freier.

Grenzen sprengen heißt in meinem Fall, Raum nehmen, Mut zum Anderssein, was wiederum Teil der eigenen Identität ist. Das Thema wird also nicht nur im Stück an sich Thema, die interdisziplinäre Herangehensweise erlaubt es mir, mir selbst treu zu sein und hundert Prozent hinter dem zu stehen, was ich kreierte.

¹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/experimentell>: „(versuchsweise) mit besonderen, neuartigen, ungewöhnlichen, fremd wirkenden künstlerischen Mitteln frei gestaltet, komponiert“

Mit **ON THE EDGE** werden nationale und internationale Positionen aus diesem besonderen Feld der interdisziplinären Zirkusunst sichtbar gemacht. Das Festival soll für die nächsten Jahre eine feste Größe innerhalb der verschiedenen Wiener Kunstfestivals werden. Kuratiert wurde das Festival von **Elena Kreuzsch** und **Arne Mannott**, Verein KreativKultur, mit denen bereits 2019 das erste Mal ein Zirkusschwerpunkt im Programm von WUK performing arts erfolgreich realisiert werden konnte.

Radical Soft[ie]ness.

Andreas Fleck

Tun wir mal so, als ob wir Männlichkeit gar nicht als toxischen, dirty dealenden Egotrip performen müssen. Zugegeben, es ist ein gewisses Vergnügen, sie derart auszustellen und in ihrer facettenreichen Lächerlichkeit zu beleuchten, diese Männlichkeit. Aber lasst uns für einen Augenblick so tun, als ob wir an die Erzählungen und Mythen von der Stärke, die wir angeblich täglich beweisen müssen, von den Tugenden des Mannes, von den ungeweinten Tränen, einfach nicht mehr glauben. Denn all diese Mythen bringen uns nichts mehr, sie bringen uns nicht mehr weiter. Und dann tun wir nicht nur so, sondern wischen tatsächlich diese verstaubten Märchen von Mut und Tapfer-

keit, von Größe und Standhaftigkeit mit vehementester Sanftheit einfach beiseite. Um Platz für neue Erzählungen zu schaffen. Für zarte, kleine Geschichten, in denen wir anderen unsere Hilfe anbieten – ohne eine Gegenleistung zu erwarten. In denen wir um Hilfe bitten und offenlegen, warum wir sie brauchen. In denen es vielleicht auch gar keine Hilfe braucht, sondern nur eine Geste des Vertrauens, der Fürsorge und andere Formen des Miteinanderseins. Vorurteilsfrei und in radikaler Zärtlichkeit.

Mit unserem Fearelli 2022 möchten wir den Weg vom „als ob“ ins „Tun“ vorbereiten und dafür neue Geschichten erzählen – aus der uns eigenen

Perspektive, denn das ist die, aus der wir sprechen können. In diesen Erzählungen schenken wir dem Softie besondere Aufmerksamkeit, weil wir uns auf positive Weise mit diesem Männerbild verbunden fühlen. Wir schätzen und stärken was stereotyp an ihm als „unmännlich“ verspottet wird. Gleichzeitig fragen wir uns: Was ist das denn überhaupt, Männlichkeit, und glauben: auch das, was wir daraus machen – als Gesellschaft, individuell, aber auch in unseren Freund_innenschaften und Beziehungen. In unserem jeweils eigenen Tun.

Radikale Zärtlichkeit, auf die wir uns dabei berufen, ist ein provokanter Gegenentwurf zu all den männlichen Konzepten, die den großen Erzählungen zugrunde liegen und gerade darin besonders inspirierend. Sie zielt aufs Tun, auch wenn es schmerzhaft ist oder verwundbar macht. Wir möchten uns diesem Begriff sachte nähern, ohne ihn übergriffig zu vereinnahmen. Denn er kann uns dabei helfen, neue erzählerische Perspektiven zu finden, in denen wir gemeinsam über Verletzlichkeit, Ehrlichkeit und Fürsorge nachdenken und

sprechen. Über männliche Softness in all ihren Facetten. Es ist an der Zeit, andere Wege zu finden, als unsere Finger mit Humor in gesellschaftliche Wunden zu legen, um selbstironisch darin herumzustochern. Das macht zwar Spaß, erzählt die alten Geschichten aber einfach nur weiter. 2022 versuchen wir uns also nicht mehr auf den Arm, sondern vielleicht eher gegenseitig in den Arm zu nehmen. Denn manchmal genügt schon ein kleiner Perspektivenwechsel, um Anstöße zu liefern für neue Erzählungen.

Die **Fearleaders Vienna** sind jedes Jahr im Dezember zu Gast im Programm von WUK performing arts. Seit 2013 ist die offizielle, rein männliche Fearleader-Gruppe von Vienna Roller Derby bekannt für ihre spektakulären Halbzeitshows, Partyperformances, Auftritte bei Kunstveranstaltungen, und insbesondere für ihren Jahreskalender. Der „Fearelli“ greift jedes Jahr ein anderes Thema auf und ist ein Muss für jeden Haushalt, der etwas auf sich hält.

My Story.

Anne Johnson

In 2017, I attended the first PCCC* show. Most of my knowledge of stand-up comedy had been of big-name professionals, though I'd seen some less professional shows touring around Europe – bigger comedians trying out their new material on smaller Central European audiences, or expats who had come to Prague and decided comedy was more viable than teaching English. Mostly cis white straight men. My friend was going to be in the PCCC* show, her first time performing, and so I thought: okay, these are amateurs, but maybe it will be fun anyway. It was flawed; people exceeded their time limits, most of the comedians were visibly shaking with nerves, and some of the performances were apparently a little less PC than might have been wished. Still, there was a different energy to it. I was entranced.

In 2018, partly inspired by PCCC*, I decided to host my own open mics in my town of Brno. “Don't be racist, sexist, or unfunny” were my rules, plus a 10-minute limit. The idea that I could set limits on the comedians – not just time limits, but actual limits on content – in an effort to make the experience better for everybody might never have occurred to me if I hadn't seen it work for PCCC*. If I hadn't seen a host try to earn an audience's trust, and an audience leaning in to that trust, I might not have believed it. In 2019 when PCCC* had open mic auditions, I caught the train down to Vienna to try out. At that point, I'd performed in open

mics with other groups in five other cities, and they often left me feeling lonely – the only woman, the only queer person, the only person over 30, etc. I had a complicated relationship with Vienna to begin with, so I didn't have much hope of this going well. I thought the PCCC* open mic would be my last one if it made me feel as sad as others. But of course it didn't. PCCC* offers not just a feeling of connection for the audience, but also for the performers.

When I was invited to perform with PCCC* on the WUK performing arts stage, it was quite exciting. Having my piece read in advance, getting feedback, and communicating about the show really built up the anticipation. Clearly it was a different kind of show. And at the venue itself, everyone I met was so kind, so open, and so very funny. Even though I was slightly terrified, I also felt supported and welcomed in a way that surpassed my hopes. It was diverse, brave, and inclusive.

Performing with PCCC* (three times now!) at WUK has changed how I approach performance. It has raised my expectations for what comedy can be. And it has improved my relationship with Vienna.

Anne Johnson ist regelmäßig Performerin bei „PCCC*- Vienna's First Queer Comedy Club“. Der Host des Events, Denice Bourbon, ist aller drei Monate mit ihren Gäst_innen im Programm von WUK performing arts im großen Saal des WUK zu Gast, mit einem Publikum, das wohl als das Beste der Welt bezeichnet werden kann.

Cultural Scripts.

Yosi Wanunu

“The Dead Class” is an anti-musical about anti-heroes. It is built around a rogue’s gallery of infamous young men who killed their classmates, their peers, their teachers, and any bystander that stood in their way. But I don’t use their names or their stories. I’m interested in the phenomena not in their private biographies.

So, what compelled me to write a musical about the phenomenon of school shootings? I’m not a morbid person. I don’t like this kind of pornography. Crime, mass murders, suicide, school shootings are not subjects I normally deal with. But something in the story of the mass shooting in Aurora, Colorado, grabbed my attention. James Holmes shot and killed innocent movie theatre viewers during a screening of the latest Batman film. It made me think about theatre and death. I wondered, can a shooting happen during a school production of a musical or a school play? Somehow the Aurora incident was the primary drive behind the thought that in these dark subjects there is something peculiar to tell about the spirit of our time.

School shootings are a modern phenomenon. School shootings mostly involve young white men. And, not surprisingly, given the ready availability of firearms in the United States, the phenomenon is overwhelmingly American. Although, like everything American it is spreading all over the globe.

There were scattered instances of gunmen or bombers attacking schools in the years before Eric Harris and Dylan Klebold launched their infamous attack on Columbine High, in Littleton, Colorado, but they were lower profile when it came to the media interest.

Harris and Klebold opened the door in ways that people who study school shootings are still trying to understand.

Eric Harris was a classic psychopath. He was charming and manipulative. He was a habitual lawbreaker: he stole, vandalized, bought guns illegally, set off homemade bombs, and at one point hacked into his school's computer system. He wrote: "Ich bin Gott" in his school planner. His journals were filled with fantasies about rape and mutilation: "I want to tear a throat out with my own teeth like a pop can. I want to gut someone with my hand, to tear a head off and rip out the heart and lungs from the neck, to stab someone in the gut, shove it up to their heart."

A school shooter, it appears, could be someone who had been brutally abused by the world or someone who imagined that the world brutally abused him, or someone who wanted to brutally abuse the world himself.

On 7 November 2007, in Finland, Pekka-Eric Auvinen entered Jokela High School with a semi-automatic weapon and killed eight people before shooting himself in the head. The lifestyle had become the death-style, allowing Auvinen's own alienation to grow ennobled, in his poor mind, with the 'achievements' of other so-called beta boys around the world, especially in his beloved America. "Hate, I am so full of it and I love it," he wrote in his manifesto (a direct quote from the Columbine killers' journals). "This is my war: a one-man war against humanity, governments, and the weak-minded masses of the world!" On the internet, Auvinen called himself NaturalSelector89, Natural Selector, Sturmgeist89, and Sturmgeist. His heroes were the young men who look at life through the telescopic lens of a rifle, and that was the model for him, much as John Wayne was once a model for boys who thought cowboys put decency back into the world.

The sociologist Ralph Larkin argues that Harris and Klebold laid down the "cultural script" for the next generation of shooters. They had a website. They made home movies starring themselves as hitmen. They wrote lengthy manifestos. They recorded their "basement tapes". Their motivations were spelled out with grandiose specificity. Harris said he wanted to "kick-start a revolution". Larkin looked at the twelve major school shootings in the United States in the eight years after Columbine, and he found that in eight of those subsequent cases the shooters made explicit reference to Harris and Klebold. Of the eleven school shootings outside the United States between 1999 and 2007, Larkin says six were plainly versions of Columbine; of the eleven cases of thwarted shootings in the same period, Larkin says all were Columbine-inspired.

The sociologist Nathalie E. Paton has analyzed the online videos created by post-Columbine shooters and found a recurring set of stylized images: a moment where the killer points his gun at the camera, then at his own temple, and then spreads his arms wide with a gun in each hand; the closeup; the wave goodbye at the end. "School shooters explicitly name or represent each other", she writes. She mentions one who "refers to Seung-Hui Cho, a school shooter, as a brother-in-arms"; another who "points out that his cultural tastes are like those of 'Eric and Dylan'"; a third who "uses images from the Columbine shooting surveillance camera and devotes several videos to the Columbine killers." And she notes, "This aspect underlines the fact that the boys actively take part in associating themselves to a group." And this group of disaffected young men seems to be growing and growing.

These young men are at the end of their rope and have nowhere else to go. They seem to be asking, "I've tried everything, every other avenue, and nothing's worked, so what choice do I have?" And here lies the answer they've been looking for — killing their class or peers would show the world how far they're willing to go, how deep their discontent lies.

But “The Dead Class” knows that strong desire itself doesn't necessarily lead to violence. There has to be another ingredient: desperation. The longer the killers are denied their wishes, the longer their anger can fester before it becomes hate. Hate that is directed at everything and everyone.

As I wrote in the beginning of this text. “The Dead Class” is an anti-musical musical.

Yosi Wanunu ist zusammen mit **Kornelia Kilga** künstlerischer Kopf der Gruppe **toxic dreams**. Für ihre Produktion „The Bruno Kreisky Lookalike“, eine Koproduktion mit WUK performing arts, erhielten sie den Nestroy-Preis 2019 für die beste Off-Theater-Produktion. Seit ihrer Gründung 1997 hat die Gruppe mehr als 50 Produktionen realisiert. In ihrer neuen Produktion, “The Dead Class”, einem von ihnen selbst so bezeichneten Anti-Musical Musical, das im Januar 2022 im Programm von WUK performing arts zu erleben sein wird, nehmen sie sich der Manifeste jugendlicher männlicher Attentäter an.

Kabinett der Erschöpfung.

von Otmar Wagner

MEER

Wir wollten das Meer sehen.

Deshalb beschlossen wir im August 2020 – nachdem sich die Lage bzgl. Corona-Pandemie im Sommer entspannt hatte – im Anschluss an einen Besuch meiner Schwiegermutter in Mailand für 4 Tage nach Triest zu fahren. Gleich nach der Ankunft sprang ich mit meinem Sohn ins Meer, beim Schnorcheln entdeckten wir eine wunderschöne riesige Muschelschale. Wir trockneten sie, und nahmen sie mit nach Hause.

KABINETT

... ist der vom ‚Kuriositätenkabinett‘ übriggebliebene Wortteil. Steht in enger Verbindung zur Wunderkammer. Bezeichnet einen abgeschlossenen Beratungs- und Arbeitsraum, das Nebenzimmer. Das Kabinett ist Kunstkammer und ‚Flügel‘, Fluchtraum und Ort relevanter politischer, aber auch künstlerischer Entscheidungen.

ERSCHÖPFUNG

Ständig schöpfe ich aus dem Fundus meiner ‚Wunderkammer‘, schöpfe meine Kisten, meine Gedanken, meine Erfahrungen, meine Widerstände, meine Plädoyers, meine Meinungen, meine Zweifel aus, nicht nur von einem Projektantrag zum anderen, sondern auch im Projekt selbst oder im Gelegenheitsjob,

vor allem aber im Alltag. Also zu jeder Zeit, an jedem Ort. Ich bin Schöpfer, Aus-Schöpfender, Er-Schöpfer zugleich, säkulare Dreifaltigkeit.

Mein ästhetisches Verständnis von einer ‚Kunst des Performativen‘ misst sich auch daran, wie das Verhältnis von ‚Schöpfung‘ und ‚Erschöpfung‘ zueinander ins Spiel gesetzt, also thematisiert, vielleicht sogar exorziert oder exekutiert wird.



SCHÖPFUNG

Gott erweckt Adam. Klasse Leistung, total super! (Michelangelo, Deckenfresko Sixtinsche Kapelle, Detail)

Foto: Otmar Wagner, 2019

ERSCHÖPFUNG

Das auf sich selbst zurückgeworfene männliche Leistungssubjekt erweckt sich Tag für Tag neu. Total mühsam!

Foto: Irene Coticchio, 2019

ENVIRONMENT/AUSSTELLUNG

Im Gegensatz zu meinen letzten Projekten geht es mir diesmal nicht um thematische Setzungen als Ausgangspunkt für die künstlerische Arbeit. Die künstlerisch-ästhetische Herangehensweise dieser Arbeit orientiert sich zuallererst nicht an THEMEN, sondern am Kosmos des damit einhergehenden, angesammelten, archivierten, und deshalb mir, dem ‚Bricoleur‘, zur Verfügung stehenden MATERIALS.

Ich werde ein Kabinett, eine Landschaft, eine Insel aus all dem Zeug, dem „unnützen Plunder“ (*Georg Christoph Lichtenberg über die Wunderkammer*) entwerfen, also aus all den Materialien, die sich in meiner alltäglichen künstlerischen Praxis angelagert haben, die mich umgeben, sich in Erinnerung rufen, mich herausfordern, und auf die ich immer wieder zurückgreife/zurückgegriffen habe, um mein oft unmöglich erscheinendes Weiter-Arbeiten zu ermöglichen.

Dieses Environment der Dinge, der Apparaturen und Objekte bildet nicht lediglich die Staffage für die darin stattfindende

Performance, vielmehr begreife ich die performativen Tätigkeiten/Aktionen, die ich in und mit dem Material generieren werde, als Teil dieses Kosmos, dieser veräußerten ‚Wunderkammer‘ meines künstlerischen Denkens.

Im Zentrum des (Ausstellungs-)Raumes steht ein Regalsystem, in das das performative Potential eingelagert ist: ca. 80 weiß gestrichene Bananenkisten, zahlreiche Kleinkisten mit Kleinkram, Alukoffer mit technischem Spezialequipment, also Kameras, Videomischpulte, Effektgeräte, Pyro-Material, Midi-Taster/-Schalter/-Piezos, ergänzt durch Kisten mit Schallplattenspielern, einer Boom-Box, einer Menge kurioser Kartographien, einer kopfkompatiblen Discokugel, Spezialhalterungen, Akkuschrauber, Bohrhämmer, Lötkolben, Schrumpfschläuche.

Kleinmodelle, kinetische Apparaturen, Schauobjekte werden Teil der Ausstellung sein, eine Fitnesslounge wird es geben, einen Miniatur-Themenpark, mind maps.

PERFORMANCE

Die performativen Aktionen/Interventionen werde ich als Teil des Gesamt-Environments auf der Basis all des "mir zur Verfügung stehenden" Materials erarbeiten/herausdestillieren. Die Arbeitsweise soll weniger von konzeptionellen Setzungen, sondern von intuitiven Handlungs- und Entscheidungsprozessen geprägt werden. Das Verfahren, auf das ich hier anspiele, gleicht eher dem des ‚Bricoleurs‘, als dem des ‚Ingenieurs‘. Meiner Auffassung nach unterscheidet das im theoretischen Idealfall auch die ‚Kunst‘ von der ‚Kulturindustrie‘.

Das heißt nicht, dass der ‚Bricoleur‘ (die deutsche Übersetzung ‚Bastler‘ trifft leider nicht den Kern) im Gegensatz zum ‚Ingenieur‘ alles dem Zufall überlasse oder gar planungsunfähig wäre, sondern, dass die Art der Planung und der Konzeption anhand all dessen, was sich ‚weil man es immer noch mal brauchen kann‘, im Denken, im Körper und im Atelier angelagert hat, vollkommen anders verläuft. All die mir ‚zur Verfügung stehenden‘ inhaltlichen Themen und ästhetischen Mittel, die sich genauso angesammelt haben wie das physische Material, werde ich einsetzen, wie ich sie gebrauchen kann/wie sie mir sinnvoll

erscheinen – also all das, was sowieso und immer wieder von mir verhandelt wird. Dazu gehören die Operationen am Körper Europa, der soziale Körper des Nationalismus und Rechtsradikalismus, das Altern, Raum zum Leben versus Lebensraum, Identitätskonstruktionen, die Zwillinge Kapitalismus und Depression, die Suche nach dem richtigen Leben im falschen, die essayistische Ausschweifung, Territorien, die gesungen werden müssen, dilettantische Lieder, delirische Tagebucheinträge, Body Art.

ZITATE

"Wunderkammern sind aus der Bezugnahme des Menschen zum Raum und zu den Dingen hervorgegangen. Als Sammlungsorte für die unterschiedlichsten Dinge sind sie eigentlich nicht Vorläufer von Museen, sondern verkleinerte Abbilder des gesamten Makrokosmos und damit begehbare Modelle einer dreidimensionalen Vorstellungswelt." (*Gabriele Beßler: Raumfindung Wunderkammer. Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert. In: Wunderkammern. werk, bauen + wohnen, Nr. 12 (2012), S. 12.*)

"Die historische Wunderkammer verhält sich zu meiner Wunderkammer wie die Skulptur zur ‚living sculpture‘, Herrschaft über die Dinge wird zur Teil-Habe an den Dingen, die Raum-Installation wird zur Raum-Fluktuation." (*Otmar Wagner, 2019*)

"Aufgrund der den Kunst- und Wunderkammern eigentümlichen Vergesellschaftung von Naturform, Kunstwerk und Technik, die zumindest visuell die Naturgeschichte in das Menschenwerk münden lässt, war diese Sammlungsform nicht einer Trennung der verschiedenen Bereiche verpflichtet, sondern sie baute auf die Fähigkeit des Betrachters zur assoziativen Zusammenschau verschiedenartiger Gegenstände." (*Stephan Malaka: ‚Die Aktualisierung der Alchemie im Werk von Joseph Beuys – Der Beuys-Block als Manifestation eines okkultistisch geprägten Weltbildes‘, unveröffentlichte Dissertation, Braunschweig, 2008, S. 113*)

"Das Arrangement der Genera dient nicht zur Trennung der verschiedenen Bereiche, sondern es baut visuelle Brücken, um der Spielfähigkeit der Natur das Assoziationsvermögen der Augen zur Seite zu stellen. (...) Die Sammlung wird zum gigantischen Gefäß einer Natur, die den Menschen und sein Werk nicht als

Sonderfall, sondern als Bestandteil eines großen Ganzen begreift." (*Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Berlin 1993, S.71/S.73*)

WUNDE(R)KAMMER

Heute faszinieren Wunderkammern als vorwissenschaftliche und abstruse Relikte einer vergangenen Epoche: Zusammenstellungen teilweise exotischer und skurriler Objekte, der Sammel Leidenschaft adliger Entdecker geschuldet, oft ohne thematische Fokussierungen, Sammelsurien, Kabinette des Heterogenen und Sensationellen, Kabinette des Amüsemments.

Wurden in der klassischen Wunderkammer die Kuriositäten und Exotismen der Welt eingesammelt, kolonialistischer Habitus der Herrschaft, stelle ich in meiner Wunderkammer mich selbst, Ausgeburt des Postkolonialismus, und die mich umgebenden Dinge, die ich als Ab-Fälle und gleichermaßen Versprechen angelagert habe, zur Schau.

Die historischen Wunderkammern sind Zeugnis totaler kolonialistischer Ausbeutung der Welt.

Sie sind ein Panoptikum der herrschaftlichen Ermächtigung der Welt, und gipfeln im monströsen Horror der Ausstellung menschlicher Körper, wie dem von Angelo Soliman oder Sawtche alias Saartjie Baartman, ausgestopft oder in Einzelteile zerlegt zur Schau gestellt, zynische Konturierung grausamster Herrschaft.

Meine künstlerische Wunderkammer ist Zeugnis totaler künstlerischer Selbstaubeutung als Basis und Produkt kapitalistischer Ausbeutung der Welt.

Eine zur Schau gestellte künstlerische Konturierung von Ohnmacht, meiner Macht und Machtlosigkeit als Profiteur und Präkärer, als zugleich Täter und Opfer des Systems.

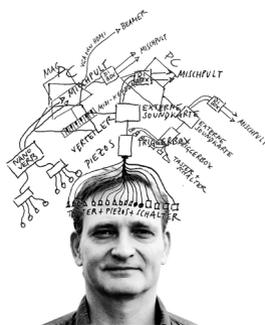
Der Ideologie der ‚wegweisenden‘ Kunst, also einer Kunst der ‚Avantgarden‘, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts nichts anderes ist, als die zur Schau gestellte Diktion des zunehmend sich kriegerisch gebärdenden kapitalistischen Zukunftsversprechens ("... heute, wenn wir heute überlegen, was eigentlich die Individuen mit der Gesellschaft verbindet, kommen wir meines Erachtens auf das Konzept der Karriere. Wir machen Karrieren, gute oder schlechte, aufwärts oder abwärts, stagnierende, rasche, schneller als

andere, und Karrieren sind immer so, dass das, was wir erreicht haben, bewertet wird in Bezug auf das, was wir damit anfangen können...". (Niklas Luhmann in einem Vortrag über gesellschaftliche Normen)), setze ich eine Ideologie der Kunst als ‚Reflexionsraum‘ entgegen, als Kunst ohne Versprechen, als performative Gegenwart, die sich ‚im Hier und Jetzt‘ aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gestaltet.

FORM UND INHALT

Während sich ganze Apparate der Bewusstseinsbildung (z.B. Harald Welzers ‚Futur Zwei!‘, das Hamburger Institut für Sozialforschung, zahlreiche ‚Alternative Investor Institutes‘, Protestplattformen wie #aufstehn.at) als Alternativen inszenieren, geben Heerscharen von Key Account-, Supply-Chain-, Business-Development-, und Content-Managern, sowie System-Administratoren den sozialen Sound der wettbewerbsorientierten Rennstrecke vor – und damit der offensichtlich unausweichlichen gesellschaftlichen Daseins-Form ihren Inhalt.

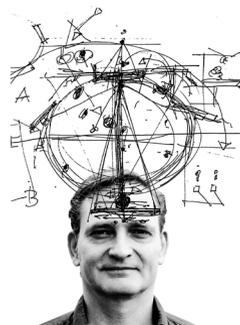
"Die Form kann nur Form ihres Inhalts sein", schrieb vor langer Zeit Bertolt Brecht, sehr wohl davon überzeugt, als Künstler beanspruchen zu können, so etwas wie ein Ingenieur, ein Konstrukteur gesellschaftlicher Lebensgestaltung zu sein. Damals vor dem Hintergrund des aus heutiger Sicht trügerischen An-



Mein Midi-gesteuertes Soundsystem wächst mir über den Kopf und erzeugt weißes Rauschen.



Mein Alltag, mein Alter und meine Antragsprosa wachsen mir über den Kopf. Und alles andere auch.



Mein DASEIN wächst mir über den Kopf und erzeugt einen Heiligenschein
(Projektskizze ‚FLIRREN‘, 1990).

scheins einer Arbeiterklasse, die sich kaum 2 Dekaden später in traumwandlerischen Utopien mit der imaginierten Intellektuellen-Klasse verbinden sollte, und inzwischen zum hämisch-verbrämten Trauma der 68er umformuliert wurde.

"Die Form ist mir über den Kopf gewachsen", sage ich, und damit meine ich, um bei Brecht zu bleiben, dass mir die Herrschaft über den Inhalt entglitten und mein privates ‚Content-Management‘ kollabiert ist – und ich deshalb, Gottfried Benn zitierend, melancholisch vor mich hin flüstere: "Durch so viele Formen geschritten,/durch Ich und Wir und Du,/doch alles blieb erlitten,/durch die ewige Frage: wozu?"

RARES & BARES

Vielleicht ist das KABINETT DER ERSCHÖPFUNG so etwas wie das kulturelle Gegenkonzept zu ‚Bares für Rares‘. Diese Sendung, so unglaublich beliebt bei 10-12-jährigen Kindern und Senior_innen (wer anders sollte Auskünfte geben über mögliche Zukünfte?) setzt auf respektvoll-zärtlichen Umgang mit den Dingen/Objekten, um deren Würde in Wert umzusetzen. Der Wert kann sich in diesem System nur als Geldwert etablieren. Der Geldwert wird zum Maß der Dinge. Der Wert des Dings misst sich also unterm Strich trotz vordergründiger immaterieller Wertschätzung weniger an der Faszination für oder der Liebe zu dem Ding, sondern an ihrem Geldwert. Der Geldwert/die Barauszahlung der Händler ist der dramaturgische Plot, die Klimax der Sendung.

In meiner Wunderkammer wird der Wert der Dinge/Objekte nicht verhandelt. Sie sind, wie sie sind. Im Kontext laden sie sich bedeutungsvoll auf, oder verschwinden, je nach Lesart der Betrachter_innen. Die Dinge/Objekte leben oder sterben durch die Betrachtung, sie sind ganz rudimentär der Aufmerksamkeit der Betrachter_innen ausgesetzt. Einen Tauschwert gibt es in diesem Kontext nicht, und damit auch kein ‚daraus Kapital schlagen‘. Das Kapital der zweckfreien Betrachtung ist nicht mess- und (ver-)wertbar, ebenso wenig, wie das sich daraus unter Umständen ergebende (Betrachtungs-)Erlebnis.

EDLE STECKMUSCHEL

Da lag nun dieses leibhaftige Objekt, diese Riesenmuschelschale bei uns zuhause, und ich begann zu recherchieren. Ich fand heraus, dass es sich dabei um die sogenannte ‚Edle Steckmuschel‘ (Pinna nobilis) handelt, und dass es seit 1994 verboten ist, diese, auch wenn sie tot ist, aus dem Meer zu holen. Als ein österreichischer Urlauber im August 2018 neun ‚Edle Steckmuscheln‘ als Souvenir mit nach Hause nehmen wollte, wurde er an der kroatischen Grenze festgenommen, bekam eine Strafanzeige und eine hohe Geldstrafe. Mir wurde also klar, dass wir nicht nur unbezogen und verantwortungslos, sondern auch strafbar gehandelt hatten.

Die Edle Steckmuschel, so erfuhr ich, wurde in vielen Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barock ausgestellt, und ihr Faserbart, mit dem sich die Muschel im Meeresboden verankert, war äußerst kostbar – die daraus hergestellte ‚Muschelseide‘ wurde zu Textilobjekten (z.B. Ellbogenstulpen oder Handschuhen) verarbeitet. Auch diese aus Naturalien hergestellten Artefakte fanden Eingang in die Wunderkammern. Heute gibt es vermutlich nur noch eine letzte Muschelseidenspinnerei, betrieben von Chiara Vigo auf Sardinien.

Bei meinen Recherchen stieß ich auch auf einen sehr schönen Essay von Berit Glanz, publiziert im Kursbuch 202, Juni 2020; mit dem Titel ‚Wo ist die Steckmuschel?‘.

GÄSTE

Zum gegenwärtigen Stand der Dinge wird Berit Glanz ihren Essay ‚Wo ist die Steckmuschel?‘ lesen, und Lars Moritz wird sich in einer Lecture-Performance unserem Leben mit und unter Dingen widmen. Dabei geht es u.a. um die Frage, ob Sardinienbüchsen wirklich sehen können. Weitere Gäste sind in Planung.

NACHTRAG

Das Projekt wurde aufgrund der Corona-Pandemie um ein Jahr auf Jänner 2022 verschoben. Zwischen Konzeptentwicklung und Realisierung (die aufgrund der Pandemie-Entwicklung nach wie vor ungewiss ist), liegen mittlerweile zweieinhalb Jahre. Mit all den in dieser Zeit erfolgten Um- und Neuplanungen hat sich die Arbeit am Projekt inzwischen selbst zu einem ‚PROZESS DER ERSCHÖPFUNG‘ entwickelt – eine lustige Pointe.

Der Performancekünstler **Otmar Wagner** ist seit 2017 mit seinen Arbeiten kontinuierlich zu Gast im Programm von WUK performing arts. Die von ihm kreierten Formate sind so divers wie sein kreatives Schaffen und seine künstlerischen Mittel, die von Essayperformances über Konzertperformances bis hin zu performativen Installationen reichen. Mit seiner neuesten Arbeit wird der Künstler zum ersten Mal in der Kunsthalle Exnergasse zu erleben sein.

NOVEMBER 2021 – JÄNNER 2022

toxic dreams
Yoli Balulu and His Gang of Misfits

Uraufführung

03., 04., 07., 08. und 09. November 2021 – 19:30 Uhr – WERK X Meidling

05. und 06. November 2021 – 18:00 Uhr – WERK X Meidling

ON THE EDGE #9
festival für experimentelle zirkuskunst

Julian Vogel
CHINA SERIES #11

Installation

05. und 06. November 2021 – ab 19:00 Uhr – WUK Foyer

Anne Kugener/Julian Vogel
circus:researched

Kurzstückabend

05. und 06. November 2021 – 19:30 Uhr – WUK Saal

**Maja Karolina Franke und
Ralph Öllinger / Katrin Wagner**
circus re:searched

Kurzstückabend

05. und 06. November 2021 – 21:00 Uhr – WUK Saal

NOVEMBER 2021 – JANUARY 2022

Filmabend
Toon Van Gramberen:
Carrying fathers

Alexandre Fray / Un loup pour l'homme:
Projet Grand Mère

07. November 2021 – 19:30 Uhr – WUK Foyer

Toon Van Gramberen
Carrying my father

Foto- und Videoausstellung
ab 07. November 2021 – WUK Foyer

Alexandre Fray / Un loup pour l'homme
Projet Grand Mère

Foto- und Videoausstellung
ab 07. November 2021 – WUK Foyer

Kreusch_Salustri
***In the maze of your perception,
I resonate ...***

Rauminstallation

09. und 10. November 2021 – 17:00 Uhr bis 22:00 Uhr – WUK Saal

11 Jahre KreativKultur
Brunch, Kurzfilme, Konzert

11. November 2021 – 11:00 Uhr bis 23:00 Uhr – WUK Foyer

Arne Mannott
circus

Videoinstallation

12. und 13. November 2021 – ab 19:00 Uhr – WUK Foyer

Acrobalance
Extreme Symbiosis

Lecture Performance

12. und 13. November 2021 – 19:30 Uhr – WUK Saal

Arno Ferrera, Gilles Polet |
Un loup pour l'homme
CUIR

Performance

12. und 13. November 2021 – 21:00 Uhr – WUK Saal

Fearleaders
Fearelli 2022 -
Kalender-Release-Party

11. Dezember 2021 – ab 21:00 Uhr – WUK Saal und Foyer

PCCC* #17
Vienna's First
Queer Comedy Club

13. Dezember 2021 – 19:30 Uhr – WUK Saal

toxic dreams
The Dead Class

Uraufführung

09. bis 16. Januar 2022 – 19:30 Uhr – WUK Saal

Otmar Wagner
Kehraus oder
Kabinett der Erschöpfung

Uraufführung

18. bis 22. Januar 2022 – 19:30 Uhr – WUK Kunsthalle Exnergasse