

twelve

November 2021 – January 2022

WUK performing arts

zwölf

twelve

WUK performing arts

performing | WUK
arts

***“My work stands for the grace of thoughts, for liberty,
for the right to be different, for gender nonconformity,
and the pride of being a woman in this world ...
to know what to stand up for, and when to raise our fists.”***

Anne Imhof in her acceptance speech for Golden Lion Prize, 2017

Inhalt

Halt's Maul, Yosi Wanunu!

Yosi Wanunu — 5

***Artistic approaches to
experimental theatre art.***

ON THE EDGE #9 — 11

Radical Soft[ie]ness.

Andreas Fleck — 27

Meine Geschichte.

Anne Johnson — 30

Kulturelle Skripts.

Yosi Wanunu — 33

***The Cabinet of
Exhaustive Exhaustion.***

Otmar Wagner — 39

Halt's Maul, Yosi Wanunu!

Yosi Wanunu

Yosi Wanunu geht es gar nicht gut. Er steckt mitten in einer existentiellen Krise, niedergedrückt von Selbstzweifeln, kann seine Wiener Wohnung nicht verlassen. Er ist völlig auf den eigenen unvermeidlichen Untergang und das drohende Ende des Universums fixiert, und sucht gleichzeitig nach Bedeutung in seinem Leben und seiner Karriere. Außerdem versucht er zu entscheiden, ob er seine Theaterkarriere weiterverfolgen, einen Sandwich-Laden à la Naher Osten aufmachen, einen Bilderbuch-Sexleitfaden für Kinder verfassen oder sich auf eine pazifische Insel zurückziehen soll, um sich von Ananas und Papaya zu ernähren. Angesichts Yosis Zustand wollten wir, die Herausgeber_

innen der WUK performing arts Bestseller-Broschüre, das Interview eigentlich absagen, aber er hat sich bereiterklärt, ein paar unserer Fragen zu beantworten. Im Folgenden also ein Interview mit einem Mann, dessen beste Tage nur noch entfernte Objekte im Rückspiegel sind.

WUK performing arts: Hast du je darüber nachgedacht, einen Tatsachenbericht über Yosis Leben zu verfassen? Dein Leben?

Yosi Wanunu: Ich kann mir nichts Langweiligeres vorstellen, an diesem Punkt meines künstlerischen Schaffens, als die faktischen Ereignisse meines Lebens in chronologischer Reihenfolge aufzuschreiben.

Ich habe nicht vor, meine Marke weiter auszubauen. Darum geht es nicht. Diese Performance ist ein Liebesdienst, von dem ich mich einfach nicht abhalten konnte. Es fing als kleines Ping-Pong-Match mit mir selbst an, und am Ende habe ich dann an den meisten Tagen 12 Stunden daran gearbeitet, mich mutterseelenalleine in meinem Zimmer zerrieben.

WUK performing arts: Der Protagonist dieser Show heißt Yoli Balulu, und sein Leben scheint deinem stark zu ähneln. Aber wer ist er?

Yosi Wanunu: Yoli Balulu in der Show ist einfach ein Stellvertreter – er könnte ein Avatar von jedem sein, der in einer ähnlichen Position ist wie ich. Er ist ein Double für den Freie-Szene-Künstler, für den Niemand von einem Fringe-Regisseur, der glaubt, er wäre jemand. Er steht für diese Fake-Untergrund-Performance-Welt mit all ihren Exzessen, ihrer Unersättlichkeit, ihrer Selbst-Zentriertheit, ihrer Eitelkeit. Einiges davon entspricht den Tatsachen. Aber man wird nie wissen, was genau. Aber selbst die fiktio-

nen Aspekte der Show enthüllen ein Stück Wahrheit.

WUK performing arts: Wie sehr spiegelt diese Show deine wahren Gefühle wider?

Yosi Wanunu: Bei jedem Projekt geht es mir ein bisschen darum, mich neu zu erfinden, das alte Ich herunterzureißen und etwas Neues auszuprobieren. Ich bin Frankenstein und das Monster in einem. Ich habe dem Publikum während meiner gesamten Karriere viel abverlangt, und es hat mich diese Sachen machen lassen. Ich glaube, in gewisser Weise erwartet es das von mir. Es erwartet nichts Konventionelles.

WUK performing arts: Aber will das Publikum, dass du lügst?

Yosi Wanunu: Also, dieser Typ, der nicht ich bin, Yoli Balulu, hat sich auch durch Elemente seiner persönlichen Biografie gearbeitet, sich an ihnen abgearbeitet, und so entstand auch eine persönliche Mythologie. In dieser Mythologie erzählt er dem Publikum, dass seine Familie vor den Nazis auf eine pazifische Insel geflüchtet ist.

Man kann mich nicht für seine Geschichten verantwortlich machen. Ich gebe sie bloß weiter, wie ich sie von ihm gehört habe.

WUK performing arts: Und beunruhigen dich die politischen Aspekte des Ganzen nicht? Du weißt schon, Fake-Biografien, Fake-Storys, Fake-Identitäten...

Yosi Wanunu: Diejenigen von uns, die Theater machen, gehen nicht in die Politik. Wir machen etwas anderes. Wir hauen Sachen raus - und hoffentlich, ja, empfindet ihr eine Menge dabei. Hoffentlich denkt ihr über eine Menge nach. Hoffentlich macht euch einiges richtig wütend, und vielleicht ist einiges so verstörend oder entnervend, dass es euch noch Jahre verfolgt – oder zumindest zwei Tage. Hoffentlich! Ich meine, das Theater ist ein Spiegel. Wenn man in den Spiegel schaut, und einem gefällt nicht, was man sieht – tja, was dann? Dann sollte man nicht dem Spiegel die Schuld geben.

WUK performing arts: Es ist aber viel einfacher, dem Spiegel die Schuld zu geben.

Yosi Wanunu: Wie fürchterlich das Dargestellte auch sein mag – aber wie sich Balulus Schauspieler:innen irgendwie mit aller Macht diese Stereotypen nehmen (denn sie sind ja selbst genau die Art Leute, die unaufhörlich solchen Stereotypen zum Opfer fallen) – der Spaß in diesen Performances kann an einem nicht vorbeigehen, die schiere Freude daran. Genau das leistet Theater, wisst ihr, man schmeißt sich voll rein und findet dann diesen ursprünglichen, ekstatischen Thrill. Dieses Gefühl wäre fast schon pornographisch, wenn die Performer:innen nicht wirklich alles geben würden – so ist es ein religiöser Akt. Yolis Theater ist wie ein verrücktes Familientreffen, das die ganze Nacht dauert, alle drehen sich und drehen sich im Kreis, bis nach und nach alles offengelegt ist: ein super-intensives Ritual, bei dem all das Zeug wieder abgespult wird, in das die Leute sich geistesabwesend eingewickelt haben. Macht das Sinn?

WUK performing arts: Nein!

Yosi Wanunu: Entschuldigung, aber vielleicht bin ich nicht

der Richtige für dieses Interview. Vielleicht solltet ihr mit Yoli Balulu selbst reden. Ich bin sicher, Yoli kann eure Fragen besser beantworten.

WUK performing arts: Wir haben versucht, ihn zu finden, aber niemand scheint zu wissen, wo er ist. Sieht aus, als hätte Yoli Balulu die Stadt verlassen.

Yosi Wanunu: Tja, was soll man machen. Die Geschichte von Yoli Balulu scheint eine Warnung zu sein; nicht jeder, der sich auf Reisen in die Tiefen des Selbst begibt, findet auch den Weg zurück.

Und übrigens...
Noch bevor Yosi Walulu diesen Gedanken zu Ende führen konnte, krachte ein Festland-Wal in sein Wohnzimmer und verschluckte den armen Regisseur. Der Rest des Interviews wird unter Wasser stattfinden müssen. Dieser komische Wanunu wird dann ein Oktopus sein.

Yosi Wanunu alongside **Kornelia Kilga**, is one of the artistic heads of the group toxic dreams. For their last production "The Bruno Kreisky Lookalike," a co-production with WUK performing arts, they received the 2019 Nestroy award for the best off-theatre production. Since its foundation in 1997, the company has staged more than 50 productions. Their new production, "Yoli Balulu and His Gang of Misfits" will be showcased again in November 2021 in the WUK performing arts programme, as a guest performance at WERK X Meidling.

Artistic approaches to experimental theatre art.

ON THE EDGE #9

ON THE EDGE – The first festival for experimental circus art in Vienna gets under way in November 2021 for the first time, after the Covid-19 pandemic forced its cancellation last year. We asked the festival artists about their interest in experimental circus art and why they are active in this field – one which transcends the boundaries of traditional circus by venturing into the territories of other art forms and merging with them.

Acrobalance

Beim “Experimentellen Zirkus” geht es für uns um ein kreatives Streben innerhalb unserer künstlerischen Praxis. Ein notwendiges Element, um sie am Leben zu halten. Es geht ums Erforschen und Hinterfragen.

Wir haben uns beide in den Zirkus als Kunstform verliebt, als wir Zirkusperformances gesehen haben, in denen Zirkusfertigkeiten mit anderen Kunstformen vermischt wurden. So gesehen war die Vermischung mit anderen Kunstformen / -bereichen und die interdisziplinäre Natur des zeitgenössischen Zirkus damals ein Hauptgrund für uns, überhaupt mit Zirkus anzufangen.

Aber über die Jahre lag unser Interesse auf verschiedenen Dingen innerhalb der Zirkuspraxis. Wahrscheinlich eine recht typische

Entwicklung: Am Anfang will man unbedingt neue Fertigkeiten erlernen und die Technik verfeinern, dann hinterfragt man das Ganze, und am Ende landet man irgendwo dazwischen.

Als wir 2011 während unseres Studiums im Master-Programm der Universität für Tanz und Zirkus (DOCH) in Stockholm andere künstlerische Praktiken kennenlernten, war das für uns ein Paradigmenwechsel. Es war so etwas wie der Ausgangspunkt, um unsere eigene Sprache und Methoden zu entwickeln. Am Master-Programm nahmen Künstler*innen mit unterschiedlichen künstlerischen Hintergründen teil (Bildende Kunst, Pantomime, Tanz, Performance), und der regelmäßige Erfahrungsaustausch mit diesen Künstler*innen war extrem wertvoll. Die Tatsache, dass wir arbeiten konnten, ohne ein festgelegtes Ziel oder eine Produktion im Kopf zu haben, hatte ebenfalls großen Einfluss auf den Arbeitsprozess. Wir hatten die Chance, tief in unsere künstlerische Praxis einzutauchen, Nerds zu sein. Eine „kommerzielle Ausrichtung“ war in keiner Weise erforderlich.

Dadurch eröffneten sich uns neue Wege innerhalb unserer künstlerischen Praxis, und der Kontext, in dem wir operieren konnten, erweiterte sich stark. Während des Master-Studiums begannen wir, unsere künstlerische Praxis auszuformulieren, was sich anfühlte, als würden wir sie neu in Besitz nehmen. Uns wurde klar, dass unser Wissen als Akrobat*innen / Zirkuskünstler*innen nicht nur von unserer körperlichen Tagesverfassung abhing (diese konstant zu halten oder gar zu steigern, begann sich für uns sehr stressig anzufühlen, aber wir waren irgendwie darauf angewiesen, um performen zu können), sondern dass diese künstlerische Praxis auch auf andere Art kommunizieren konnte. Und wir sie sogar auf neue Art praktizieren konnten, indem wir sie artikulierten und uns selbst ausformulierten. Diese neue Erfahrung war ausschlaggebend, als wir 2013 die Performance „Extreme Symbiosis“ („Extreme Symbiose“) entwickelten.

Der Wunsch, unsere künstlerische Praxis auf neuem Weg zu erforschen und neue Wege des Performens zu finden, war vielleicht ein natürlicher Schritt für zwei älter werdende Akrobat*innen,

denen hin und wieder bewusst wurde, dass es irgendwann nötig sein würde, für sich andere Ausdrucksmöglichkeiten zu finden.

In „Extreme Symbiosis“ haben wir unsere künstlerische Praxis weiter durch körperlichen Ausdruck für sich selbst sprechen lassen. Dem Publikum die Möglichkeit zu geben, an den Erkenntnissen teilzuhaben, die wir vielleicht haben würden, war aber genauso wichtig bei der Durchführung der Performance wie unsere physischen Körper. Auf der Suche nach einem performativen Format, das verschiedene Aspekte unserer künstlerischen Praxis zeigen konnte, nutzten wir eine Reihe von Methoden, um Informationen über diese Praxis zu sammeln und einzufangen. Wir schrieben Tagebuch und andere Texte, interviewten uns selbst unter Verwendung eines täglichen Fragebogens und machten Film- und Tonaufzeichnungen. In der Performance setzen wir außerdem filmisches Material ein, das wir über die Jahre angesammelt haben. Gefilmt vom Beginn unserer künstlerischen Zusammenarbeit an bis in die jüngste Zeit.

Für uns hat Zirkus viele Ebenen, und wir glauben, dass es diese Komplexität ist, die uns in diesem Feld hält. Die Quellen an Forschungsmöglichkeiten sind unerschöpflich, und es ist interessant zu sehen, wie die Kunstform sich weiterentwickelt.

Arno Ferrera

Sagen wir, Experimenteller Zirkus ist für mich ein anderer Ansatz, aber er ist im Allgemeinen schon auf die Performing Arts ausgerichtet. Natürlich beinhaltet der Experimentelle Zirkus spezifische Körperarbeit und spezifisches Training. Aber dieser Körperinsatz steht nicht im Dienst des Entertainments, er zielt vielmehr auf etwas Universelles ab. Für mich muss er im Dienst von etwas stehen, das über das rein Spektakuläre hinausgeht. Meiner Meinung nach ist die Recherche nicht nur während der Kurationszeit einer Show wesentlich, sondern immer; ihr Ergebnis wird jedes Mal auf die offenste – oder zumindest auf eine wohlwollende – Art mit dem Publikum geteilt.

In unserer Disziplin, die wir als partnerschaftliches Duo oder als „Hand-in-Hand“ bezeichnen könnten, ist es Teil der Methode, dass alles von zwei Personen ausgeführt wird: Der eine existiert im Grunde ohne den anderen nicht. Beim „CUIR“-Duo ist dies besonders gut sichtbar, da wir ledernes Gurtzeug tragen, das um unsere Körper gewickelt ist; wir beide sind für unser Körpergewicht verantwortlich, dafür, dass wir so präsent wie möglich für den Partner direkt vor uns sind.

In meinen Arbeiten wird der Körper auf „nicht-ökonomische Art“ eingesetzt. Das heißt, dass körperliche Anstrengung erwünscht ist und immer der Entwicklung einer Beziehung zum Partner auf der Bühne dient.

Mithilfe dieser Form der Berührung präsentieren wir eine Show, in der es kaum Distanz zwischen den beiden Performern auf der Bühne gibt, einen fast ununterbrochener Kontakt, in dem es zwar Dominanz und Unterwerfung gibt, der letztlich aber auf Vertrauen, Einigkeit und Zusammenarbeit basiert. Wir lockern den Griff nie, atmen oft sogar die Luft ein, die aus der Lunge des anderen entweicht. Es ist eine Einladung, sich dem „anderen“ wieder zu nähern, mit Wohlwollen.

Was mir persönlich an dieser Arbeit am dringlichsten erscheint, ist, das Publikum dazu einzuladen, wieder in Einklang mit körperlicher Berührung zu kommen, Grenzen auszutesten. Das Vertrauen, sich in den Armen eines anderen verlieren zu können, ist ein Thema, das mir bereits vor der Pandemie wichtig war, das jetzt aber besonders aktuell ist.

Ich glaube (und hoffe), dass die Welt der Performance zukünftig immer weniger in Sektionen gedacht werden wird, deswegen verteidige ich die Fluidität und Interdisziplinarität in der Kunst auch vehement. „CUIR“ ist für mich von daher in einem Zwischenraum angesiedelt zwischen den unterschiedlichen Disziplinen: dem Zeitgenössischem Zirkus, krassem Körpertheater, Tanz und vielleicht sogar Skulptur. Ich glaube, wir können uns die Künste möglicherweise als eine einzige Kreatur mit tausend Köpfen vorstellen.

Ich bin sehr glücklich, „CUIR“ in der ersten Edition des Festivals ON THE EDGE #9 / WUKperforming arts zusammen mit Gilles Polet auf der Bühne zu präsentieren, vielen Dank für die Einladung. Es wird unsere erste Premiere in Österreich sein.

Maja Karolina Franke and Ralph Öllinger

We are in search of new perspectives, new contexts, new issues. For us experimental circus means no longer relying exclusively on the handed-down techniques and strategies of the circus medium. We want to create new hybrids through our work, comprising elements of dance, performance art and circus.

The range of these various techniques in our toolbox offers us a wide diversity of possibilities in terms of action and reaction in the creative process – both in the studio and on stage. This creates a frame which allows a multiplicity of elements, but which simultaneously offers the possibility of thinking beyond it, of questioning the frame itself.

We see it as essential to engage with the artistic context in which we are perceived, since it is this which reciprocally shapes us as artists and as people.

We work actively on the business of shaping our context anew. Conceptually as well as practically we look for new ways in which we can build a relationship with our audiences, ways to develop bi-directional trust between audience and artist, ways to make it visible and palpable.

Toon Van Gramberen

Es ist eine spannende Zeit für den Zirkus. Während ich in anderen Bereichen Künstler*innen begegne, die das Gefühl haben, dass „alles schon mal gemacht wurde“, begreifen wir im Zirkus scheinbar gerade erst, dass alles möglich ist.

Und das sieht man. Der Zirkus entwickelt sich so schnell, dass sich überall um mich herum Zuschauer*innen und Zirkus-Kolleg*innen fragen: Ist das noch Zirkus? Es stimmt, dass Zirkuskünstler*innen versucht haben, mit vielen der Vorurteile und der leicht erkennbaren Merkmale der frühen Kunstform aufzuräumen. Schluss mit Tieren, Spektakeln, Zelten, Musik, Kostümen ... oder überhaupt mit Kleidern. Scheinbar funktioniert Zirkus auch ohne das alles. Weniger ist mehr.

Aber das war kein zufälliger Vorgang. Nicht bloß ein rebellischer Akt, der die Regeln bricht, um eben die Regeln zu brechen. Nein, es ist das Ergebnis einer Introspektive, die sich wie ein Faden durch den zeitgenössischen Zirkus spinnt.

Unweigerlich führen diese Fragen direkt ins Herz der Zirkuspraxis. Virtuosität. Können. Denn als Zirkuskünstler*innen sind wir, was wir können. Darauf hat der Zirkus bis heute basiert. Der die übermenschliche Zirkuskünstler*in macht Dinge, von denen Normalsterbliche nicht mal wussten, dass sie möglich sind. Und sie (die Normalsterblichen) sind fasziniert. Sie werden unterhalten. Sie vergessen für einen kurzen Moment die Außenwelt.

Aber immer mehr Zirkuskünstler*innen geben sich nicht mehr zufrieden mit dieser limitierten Show-Off-Rolle. Sie lehnen es ab, austauschbare Körper zu sein, die bestimmte Stunts ausführen können.

Sich von dieser altbewährten Herangehensweise zu verabschieden ist mutig. Und hier wird es auch existentiell. Warum habe ich diese Zirkustechnik all die Jahre trainiert? Was bedeutet das alles? Warum Zirkus? Hier beginnt die Suche nach Bedeutungsmöglichkeiten, die wir als Zirkuskünstler*innen kreieren können. Hier generieren Fragen weitere Fragen. Was machen wir mit dem, was wir können? Welche Absicht verfolgt der Zirkus? Welche Absicht verfolgen wir mit dem Zirkus? Was kann er uns über die Welt erzählen, in der wir leben?

Und da findet die wirkliche Veränderung im zeitgenössischen Zirkus statt. Dem Zirkus als Ergebnis eines Denkprozesses zu begegnen. Eine potentielle Vielfalt spannender Richtungen zu

eröffnen, die eine Bresche dafür schlagen, dass Zirkuskünstler*innen den Zirkus permanent neu erfinden, wie dies in den letzten Jahren geschehen ist.

Nicht Unähnliches ist im Tanz im frühen 20. Jahrhundert passiert, als Isadora Duncan sich gegen das Ballett positionierte und sagte, es handle sich für sie dabei bloß um „bedeutungslose Akrobatik“. Das war vor hundert Jahren. Es ist an der Zeit, dass der Zirkus gleichzieht.

Elena Lydia Kreusch

Given that modern Circus has united multiple disciplines from the very start of its evolutionary journey, it seems unsurprising that the Inter-Disciplinary has become an integral part of their identity for many circus artists; in many contemporary pieces of work it is no longer possible precisely to separate out circus disciplines from dance, theatre, performance etc – and moreover also really not particularly useful to do so.

What I find exciting about 'breaking down boundaries' is not so much the search for mixtures of genres and combinations of forms purely for the sake of 'novelty.' Rather, I use media shifts (often between circus performance and fine art) to try to trace the fleeting essence of Circus: how far can one distance oneself from traditional performance contexts and still create a palpable circus perspective? To what extent can the abstraction of a fixed form make perceptible certain aspects of itself in a 'concrete' fashion for the first time? How for instance is the physical presence of the Circus Body altered when it is translated into the medium of video? How do virtuosity and risk translate into virtual space? (How) can Circus define itself outside of these categories?

My particular interest is the study of the Circus Body, and of its complex history in relation to objectification, sexualisation and exoticisation down through the centuries (whether in the context of side shows, street shows and parades, in the manege, or on

stage). Likewise I am interested in how the Circus Body relates to the Circus Object, how these hierarchical relationships have continued to evolve historically, and to what extent they are interchangeable. Also in researching the ways in which Circus-specific subject-object relationships function I find experimenting with different media to be extremely fruitful: what are the physical boundaries of the Circus Body? What are those of the Object's? (How) can choreographies be rediscovered through installational or mechanical processes? How can the Circus Body itself become an (installational) object? How can the contexts of meaning shift? How do the spectatorial conventions of certain media types influence the perception of subjects and objects, and/or the reactions of the audience to the same?

For me, what is specific to Circus lies not so much in the precise vocabulary of its disciplines, but is in fact significantly harder to pin down. The essence for me lies in looking at things from a certain particular angle, in a special *modus operandi*, in the manner and way in which spaces, situations and objects are conceived of, what usage potentials are assigned to them, and in how we approach our interaction with them. And yet I cannot express this in words in a concrete fashion. I strive for moments in which Circus can be "sensed", even if it is not directly apparent in what is being shown. These moments are as fleeting as they are precious. And I often fail at them. That, however, is precisely what fascinates me about experimental approaches to work: to set off down an untrodden path, to engage with artistic risks, to lose oneself in the process without limiting oneself through a specific outcome, to allow traces of the process to be discernible in the result, to deconstruct established forms and to set them in new contexts, to risk translations between media and to play with what is lost in so doing, and so much more ...

Whenever we break the boundaries of a genre, we always force ourselves on the one hand to call our own discipline fundamentally into question, and on the other we simultaneously have the opportunity to facilitate alternative perspectives on an established genre and thus to unleash new potentials in the broader artistic field.

Anne Kugener

The most important thing for me in my art is to discover new things, to research, to seek. When it comes to my artistic work, I am not so interested in repeating pieces of art that have already been honed to perfection by generations of Circus artists, astounding many along the way. Even though I find impressive the ability, the ambition and the patience of these artists, I nevertheless believe that my strengths are better realised in experimental Circus. I love to research new areas, to engage with materials, spaces and moods. I get very close to myself in so doing. It is an instinctive process in which everything has a place: every emotion, every idea, every thought. It attracts me. Boundaries disappear, categories become unimportant. It is no longer about being – or not being – in keeping with a particular art form. It is much more about engaging with one's own ideas, about asking questions and finding the courage to pursue them. What drives me is the attraction of showing myself openly, of making myself vulnerable by sharing my inner processes with others in abstract shape and form. Experimental Circus is particularly well suited to this as a form of expression. As a show, it is not primarily, in my opinion, pure entertainment, but feeding off the fact that the audience come to the show with an undefined, open set of expectations. It acquires thereby potentially more freedom to move and to play, it is able to transgress traditional boundaries. Nevertheless I remain fairly unsure about these categorisations and divisions. Because Circus has always recognised that everything is permitted to it. So I would rather like to see these categorisations become less meaningful, and for us not to need them at all at some point. So that Circus is just Circus, an experienced utopia: a world in which everything is possible.

Arne Mannott

To reflect endlessly,

to venture new things, to rethink, to call the radical into question, to give free rein to creativity, to link, to mix, think more widely,

more finely, to re-evaluate artistic output, to deconstruct, to position artistically, to establish aesthetics, think politically, to break aesthetics, reclaim old requisites, to recontextualize, permission new materials, to make virtuosity look unvirtuoso, to break the mask, to experiment, to play with clichés, to be open, not to condemn the old wholesale, to debate the Trick, put tradition under the microscope, change how the Trick works, celebrate authentic staging, to think of Circus in the sense of a very broad theatrical and artistic conception, to strengthen exchange and discourse, to explore performativity, tolerate opposites, to research, to embark on experiments, to fail, to discover new things, discard them, to open up spaces, not to be accommodating, to keep technique in the background, to launch new perspectives, to gather people up, to discuss perspectives, to let less be more, to remain open, to inhabit dance and physicality, to confront commercialism, think collectively, to feel one's way in humility, endlessly investigate gravity and height, to create courageously, love installations, integrate double meanings, modernize Circus art, handle traditional knowledge in new ways,

to celebrate the techniques of Circus.

Andrea Salustri

Ich habe ein paar Jahre als Jongleur und Straßenkünstler gearbeitet. In dieser Zeit wurde etwas in Bezug auf die Natur meiner künstlerischen Praxis immer mehr zu einem Konflikt für mich. Für was ich bei meinen Auftritten Applaus bekam, was ich dort zeigte, hatte viel mehr mit mir selbst und meinen Fähigkeiten zu tun als mit meiner Arbeit. Mir wurden langsam einige Prämissen bewusst, denen man im traditionellen und im modernen Zirkus häufig begegnen kann. Diese Prämissen betreffen das Verhältnis zwischen Zirkus-Performer_in und Publikum, das Verhältnis zwischen Performer_in und Zirkusrequisiten, und schließlich auch die Frage, worauf der Fokus in einer Zirkusperformance gelenkt wird. Eine spezifische Form von Performativität, unterschiedlich durchdekliniert, ist das Ergebnis dieser Prämissen: der

Heroismus des Zirkus und die Zentralität des Zirkusperformers in seiner / ihrer Performance. Als mir diese Dinge bewusst wurden, beschloss ich, mich davon abzuwenden, und daraus ergaben sich viele Fragen. Ist es möglich, eine Praxis wie das Jonglieren, die auf dem Zeigen bestimmter Fertigkeiten beruht, auf anti-heroischem Weg zu entwickeln? Wie legt man den Fokus auf die Faszination der Objektmanipulation und entkommt gleichzeitig den Dynamiken von Risiko und Erfolg? Welche andere Formen von Performativität können im zeitgenössischen Zirkus erforscht werden? Ich beschloss zu untersuchen, welche Antworten ähnliche Fragen in anderen künstlerischen Feldern ergeben, und landete so beim Tanz. Durch den Tanz entwickelte ich neue Bezüge zu meiner Jonglier-Praxis. Ich fing an, gewöhnliche Objekte einzusetzen, die noch nicht als Jonglierrequisiten chiffriert und daher noch frei von Erwartungen und dem historischen Zirkuskontext waren. Der Kern der Arbeit verschob sich von den Ergebnissen einer Bewegungsrecherche auf die Recherche selbst, wobei ich Improvisation und mein Nicht-Vertraut-Sein mit der Arbeit mit diesen Objekten als kompositorische Strategien einsetzte. Anstatt bereits existierende Jongliertechniken auf diese neuen Objekten zu übertragen, versuchte ich, eine spezifische Technik zu erarbeiten, die auf der Einzigartigkeit jedes Objekts beruhte, dem ich begegnete, im Versuch, dessen Sprache zu verstehen, um in einen Dialog mit ihm zu treten und diesen weiterzuführen. Plötzlich schien Veränderung möglich; in dem ich diese Manipulations-Strategien verfolgte, öffneten sich in dem Zirkusland, das ich bereiste, neue Horizonte, was mich einen Schritt wegführte von der Zentralität des Zirkusperformers, in ein neues Gebiet, an der Grenze zwischen Zirkus und Tanz. In meiner aktuellen Arbeit, „MATERIA“, gehe ich noch einen Schritt weiter; ich versuche, den Fokus auf das dritte Element in der Trichotomie Manipulator – Manipulation – Objekt zu verschieben. Indem ich die direkte Kontrolle lockere und ein kontrolliertes Umfeld kreierte, versuche ich, die Bedingungen zu schaffen, dass Objekte nicht nur im Zentrum der Manipulation zu stehen, sondern auch zu Impulsgebern der Manipulation werden. Auf diesem Weg geht die/der Performer_in langsam in der Rolle eines Facilitators auf und ist nicht mehr die/derjenige, die/der alle Dinge passieren

lässt, sondern eher derjenige, der es den Dingen ermöglicht zu passieren. Was ich an diesem Ansatz schätze, im Vergleich zu denen des traditionellen und modernen Zirkus, ist, dass die daraus entstehenden Arbeiten in einer weniger stark selbst-reflexiven Praxis und Performativität resultieren, und nicht nur das Publikum begeistern und überraschen können, sondern auch mich selbst als ihren Erschaffer.

Julian Vogel

The project has its origins in representational art, or more precisely: in contemporary Circus. Those are my artistic roots. The diablo, the object that inspires me, is a traditional Circus discipline; and in this project I formulate anew the purpose of the object and the technique. To that end I make use of a variety of artistic forms and their techniques. The project is a search for new pathways between the performative and fine arts and aims for an open, mutually fruitful cooperation between all genres.

It all starts with the shape of the diablo: two cups joined to each other through a central axis. I have replaced the cups, made of rubber as a rule, with re-purposed or home-made ceramic and porcelain bowls. This gives rise to “diabolos” with a variety of forms, weights, colours, noises and histories. And with ceramics, fragility also comes into play.

The original ideas for “CHINA SERIES” – and it was very open back then exactly where the ideas would like – arose in 2018. Replacing the diablo cups with ceramics and porcelain led to a large number of different approaches to the work. Without at that point thinking about a concrete project or a production, I developed in intuitive fashion material which then led to something else, which in turn resulted in something new, and so on. After a time, a concept crystallised out of all this. Otherwise expressed: the objects developed led to possibilities which led me to experiment with different formats and configurations. Only by doing this was I able to start to understand what story the individual

variations were telling, and how they were related to each other. The creation of a series of variations involving different formats results from two approaches:

First of all I research the object itself. Through the use of ceramics and porcelain “new” objects arise, which can be regarded as diabolos, but which however have a different shape or a different purpose. In which context I ask myself the question: what is the most meaningful quality of an object? And beyond that: what presentational format best displays this quality? The possibilities make up a boundless universe: for it might be a performance, a sculpture, a film, a book, an interactive performance, a telephone conversation, or a walk.

Secondly, my aim with “CHINA SERIES” is to propose different ways in which one might look at a Circus project. Using different, sometimes unusual formats I can interrogate the placement, perspectives and processes of the spectators. Which includes the artist, the audience and the production team.

This kind of undirected research gave me the opportunity and the time to investigate the objective and their materiality in multiple ways. The diversity of the material led to the design of a series of variations. The individual parts were initially free-standing and there was not yet any intention to create a larger project from them. Only in the course of time did relationships become clear to me and the idea began to take shape of formulating a major project which plays with different variations and formats. This somewhat unusual process helped me to sound out the full potential of “CHINA SERIES”.

Kathrin Wagner

I find the question about experimental circus art amazingly interesting, in particular because I don't perceive my work as experimental but as a logical consequence of the way in which my experiences and my knowledge from other areas influence my art. While most of my friends went to circus academy, I attended

university, using every spare minute to work on my juggling but at the same time getting enthused about languages and cultural studies. That fascination is probably all too evident from the fact that I looked up the definition of “experimental” before I started writing this piece.¹ Later, I rediscovered my enthusiasm for language when it came to writing and performing my own texts, which in the end led me to the so-called Spoken Word.

After all these years I am now starting to feel that I should give my love for experimental circus and my fascination with language a common space where they can grow into something new, instead of keeping the two fields – which appear to have nothing to do with each other – apart. My studies serve as background knowledge and inspiration enabling me to look through an artistic lens at the issue of identity, to understand it in part, but also to ask questions about it.

Since I stopped wanting to fit into a particular pigeon-hole but instead started to include everything that fascinates me and defines me, I have become both more authentic and more free.

Breaking down boundaries in my case means to occupy space, the courage to be different, which on the other hand is also part of my identity. This theme is not only a theme in the piece itself; the interdisciplinary approach lets me stay true to myself and stand one hundred percent behind the things that I create.

¹ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095805811> An imprecise term which has sometimes been applied to art that is concerned with exploring new ideas and/or technology. It is sometimes used virtually synonymously with ‘avant-garde’, but ‘experimental’ usually suggests a more explicit desire to extend the boundaries of the art in terms of materials or techniques

ON THE EDGE aims to showcase a variety of national and international approaches to this special field of interdisciplinary circus art. The festival's intention is for it to assume a specific size within the range of Viennese art festivals in the coming years. The festival is curated by **Elena Kreusch** and **Arne Mannot**, the **Verein KreativKultur**, with whom we were able, in 2019, for the first time successfully to deliver a circus focus in the WUK programme.

Radical Soft[ie]ness.

Andreas Fleck

Lets pretend we don't in any way need to perform masculinity as a toxic, dirty-dealing ego trip. Admittedly, there is a certain pleasure in exhibiting it that way, illuminating it, good old masculinity, in its multi-faceted ridiculousness. But for a moment let's pretend we simply no longer believe in the stories and myths of the strength we are supposedly required to demonstrate on a daily basis, nor in the virtues of the Man, in the tears not wept. Because none of these myths get us anywhere, they get us no further. And then let's not just make believe, let's truly wipe away – with the most resolute gentleness – these dusty fairy tales of courage and valour, of greatness and fortitude. And so make

room for new stories. For tender little stories in which we offer our help to others – without expecting something in return. In which we ask for help and reveal why we need it. In which perhaps no help is needed, merely a gesture of trust, of care, or of other forms of togetherness. Without prejudice and in radical tenderness.

With Fearelli 2022 we aim to prepare the path from “let's pretend” to “let's do it” and to that end to tell new stories – from our own special perspective, since that is the perspective from which we can speak. We pay particular attention to the “Softie” in these stories, because we feel connected in a

positive way to this image of the male. We value and bolster that about him which stereotypically is scorned as “unmanly”. At the same time we ask ourselves: what is this thing called masculinity anyway; and we believe: it is also whatever we make of it, as a society, as individuals, as well as in our friendships and relationships. In each of our own behaviours.

Radical tenderness, which we invoke in this process, is a provocative blueprint that runs counter to all those masculine concepts which underlie the great narratives, and which is for that reason especially inspiring. It aims for action, even if such action is painful or makes us vulnerable. We aim, cautiously, to get closer to this concept without wanting to co-opt it too intrusively. Because it can help us with finding new narrative perspectives through a process of collective thinking and speaking together about fragility, honesty and care. About masculine softness in all its facts. The time is ripe to find other pathways, other than humorously sticking our fingers in the wounds of society

and self-deprecatingly poking around in them. Doing that is fun, it's true, but simply spins out the old stories. So in 2022 we are going to try to stop taking the piss, and take each other into our arms instead. Because sometimes a small change in one's perspective can be enough to deliver the impulse for new narratives.

Fearleaders Vienna are guests of the WUK performing arts programme every year in December. The official all-male Fearleader group from the Vienna Roller Derby has been known since 2013 for its spectacular half-time shows, party performances, appearances at arts events, and in particular for its annual calendar. The „Fearelli“ deals with a different theme each year and is a must for every household with a sense of what's right and proper.

Meine Geschichte.

Anne Johnson

2017 war ich das erste Mal bei einer PCCC*-Show. Das meiste, was ich an Stand-Up-Comedy kannte, waren Profis mit bekannten Namen, obwohl ich auch einige etwas weniger professionelle Shows gesehen hatte, die durch Europa tourten – bekannte Comedians, die ihr neues Programm vor einem kleineren Publikum in Mitteleuropa ausprobierten. Oder Ex-Pats, die in Prag lebten und zu dem Schluss gekommen waren, dass Comedy rentabler war als Englisch-Unterrichten. Meistens weiße Hetero-Cis-Männer. Eine Freundin von mir sollte in der PCCC*-Show auftreten, ihre allererste Performance, also dachte ich: Okay, das sind Amateur:innen, aber vielleicht sind sie ja trotzdem komisch. Die Show hatte ihre Schwächen; die Leute überschritten ihr Zeitlimit, bei den meisten der Comedians lagen sichtbar die Nerven blank, und einige der Performances waren eindeutig etwas weniger PC als wünschenswert gewesen wäre. Und trotzdem, es hatte eine andere Energie. Es hat mich in seinen Bann gezogen.

2018, teilweise inspiriert vom PCCC*, beschloss ich, in meiner Heimatstadt Brno selbst ein Open-Mic-Format zu veranstalten. Meine Regeln waren: „Nichts Rassistisches, nichts Sexistisches, nichts Unkomisches“, außerdem gab es ein Zehn-Minuten-Limit. Auf die Idee, den Comedians Begrenzungen vorzugeben – nicht nur in Bezug auf die Zeit, sondern auch auf den Inhalt –, um dadurch allen eine verbesserte Erfahrung zu bieten, wäre ich vielleicht nie gekommen, wenn ich die Arbeit vom PCCC* nicht

gesehen hätte. Wenn ich nicht gesehen hätte, wie eine Moderatorin versucht, das Vertrauen des Publikums zu gewinnen und das Publikum sich darauf einlässt, hätte ich vielleicht nie daran geglaubt.

2019 hielt der PCCC* Open-Mic-Auditions ab, also setzte ich mich in den Zug nach Wien, um an der Audition teilzunehmen. Da war ich bereits mit anderen Gruppen bei Open-Mic-Veranstaltungen in fünf Städten aufgetreten, und ich hatte mich danach oft einsam gefühlt – die einzige Frau, die einzige Queere, die Einzige über 30 usw. Und ich hatte eh ein schwieriges Verhältnis zu Wien, also ging ich nicht davon aus, dass es klappen würde. Ich dachte, wenn mich das genauso traurig macht wie die anderen Auftritte, dann lasse ich es. Aber so kam es natürlich nicht. PCCC* vermittelt nicht nur dem Publikum ein Zugehörigkeitsgefühl, sondern auch den Performer:innen.

Als ich eingeladen wurde, mit dem PCCC* im WUK aufzutreten, war das sehr spannend. Mein Stück wurde im Vorfeld gelesen, ich bekam Feedback, das Sich-Austauschen über die Show hat die Vorfreude tatsächlich noch gesteuert. Es war eindeutig eine andere Art Show. Auch vor Ort waren alle, die ich kennenlernte, so freundlich, so offen und extrem lustig. Ich hatte zwar ein wenig Schiss, aber ich habe mich auch unterstützt gefühlt, willkommen auf eine Art und Weise, wie ich das nicht erhofft hätte. Es war divers, mutig und inklusiv.

Mit dem PCCC* im WUK performing arts aufzutreten (drei Mal jetzt schon!) hat meine Einstellung zum Performen verändert. Es hat meine Erwartungen an Comedy erhöht. Und hat mein Verhältnis zu Wien verbessert.

e

Kulturelle Skripts.

Yosi Wanunu

Anne Johnson regularly performs with „PCCC - Vienna's First Queer Comedy Club“. Every three months, the host of the event, **Denice Bourbon**, together with her guests, features in the programme of WUK performing arts on WUK's main stage, together with an audience that probably can be described as the best in the world.

„The Dead Class (Die tote Klasse)“ ist ein Anti-Musical über Anti-Helden. Es dreht sich um ein Schurkenkabinett berüchtigter junger Männer, die ihre Klassenkamerad:innen, Altersgenoss:innen und Lehrer:innen und alle, die ihnen zufällig im Weg standen, getötet haben. Ich verwende aber weder ihre Namen noch ihre Geschichten. Mich interessiert das Phänomen, nicht die privaten Biographien.

Aber was hat mich dazu gebracht, ein Musical über das Phänomen der Schul-Amokläufe zu schreiben? Ich habe keine morbide Veranlagung. Ich mag diese Art von Pornographie nicht. Verbrechen, Massenmord, Selbstmord und Schul-Amokläufe sind keine Themen, mit denen ich mich normalerweise beschäftige. Aber irgendwas an der Geschichte mit der Massenerschießung in Aurora, Colorado, erweckte meine Aufmerksamkeit. James Holmes erschoss in einem Kino unschuldige Zuschauer:innen, die den neuesten Batman-Film anschauten. Das ließ mich über Theater und Tod nachdenken. Ich fragte mich, könnte ein Amoklauf auch während der Schulproduktion eines Musicals oder eines Theaterstücks stattfinden? Irgendwie war dieser Vorfall in Aurora der primäre Antrieb, der mich zu der Überlegung führte, dass in diesen düsteren Themen etwas steckt, das Charakteristisches über den Geist unserer Zeit aussagt.

Schul-Amokläufe sind ein modernes Phänomen. In Schul-Amokläufe sind meist junge weiße Männer involviert. Und – was wenig überrascht, wenn man berücksichtigt, wie leicht der Zugang zu Waffen in den USA ist – es handelt sich hauptsächlich um ein amerikanisches Phänomen. Das sich natürlich, wie alles Amerikanische, über den gesamten Globus ausbreitet.

In den Jahren vor der berüchtigten Attacke von Eric Harris und Dylan Klebold auf die Columbine High in Littleton, Colorado, gab es zwar einzelne Fälle von Schützen oder Bombenattentätern, die Schulen angriffen, aber das Medieninteresse war deutlich geringer.

Harris und Klebold traten eine Welle los, die man in der Forschung über Schul-Amokläufe immer noch zu verstehen versucht.

Eric Harris war ein klassischer Psychopath. Er war charmant und manipulativ. Er verstieß regelmäßig gegen das Gesetz: Er stahl, beschädigte mutwillig Dinge, kaufte illegal Waffen, zündete selbstgebastelte Bomben; einmal hackte er sich in das Computersystem der Schule. Er schrieb: „Ich bin Gott“ in seinen Schulkalender. Seine Tagebücher waren voller Vergewaltigungs- und Verstümmelungsfantasien: „Ich will mit meinen eigenen Zähnen eine Kehle aufreißen wie eine Cola-Dose. Ich will mit meiner eigenen Hand jemand ausweiden, jemand den Kopf abreißen, Herz und Lunge aus dem Hals herauszerren, jemand ein Messer in den Bauch rammen und es hochschieben bis zum Herz.“

Wie es aussieht, kann ein Amokläufer jemand sein, der von der Welt brutal missbraucht wurde, oder jemand, der glaubt, dass er von der Welt brutal missbraucht wurde, oder jemand, der selbst die Welt brutal missbrauchen will.

Der Soziologe Ralph Larkin argumentiert, dass Harris und Klebold der nächsten Generation von Amokläufern ein „kulturelles Skript“ hinterlassen haben. Sie hatten eine Website. Sie drehten Amateurfilme, in denen sie als Killer auftraten. Sie schrieben lange Manifeste. Sie nahmen ihre „Basement-Tapes“ auf. Ihre Beweggründe erläuterten sie ihn bombastischer Genauigkeit. Harris

sagte, er wolle „eine Revolution lostreten“. Larkin hat sich die zwölf größeren Amokläufe in den acht Jahren nach Columbine angesehen und festgestellt, dass in acht dieser aufeinanderfolgenden Fälle die Schützen eindeutig auf Harris und Klebold Bezug nahmen. Von den elf Schul-Amokläufen zwischen 1999 und 2007, die außerhalb der USA stattfanden, sind sechs laut Larkin ganz klar Versionen von Columbine; von den elf vereitelten Amokläufen in derselben Zeit waren laut Larkin alle durch Columbine inspiriert.

Am 7. November 2007 betrat Pekka-Eric Auvinen die Jokela High School in Finnland mit einer semi-automatischen Waffe und tötete achte Menschen, bevor er sich selbst einen Kopfschuss verpasste. Der Lebensstil war zum Todesstil geworden, Auvinens eigene Entfremdung erschien ihm wohl in seinem armen Geist geadelt durch die „Errungenschaften“ anderer so genannter Beta-Jungs überall auf der Welt, besonders in seinem geliebten Amerika. „Ich bin so voller Hass, und ich liebe es“, schrieb er in seinem Manifesto (ein direktes Zitat aus den Journals der Columbine-Killer). „Das hier ist mein Krieg: ein Ein-Mann-Krieg gegen die Menschheit, gegen Regierungen, gegen die willensschwachen Massen der Welt!“ Im Internet nannte sich Auvinen NaturalSelector89, NaturalSelector, Sturmgeist89 oder Sturmgeist. Seine Helden waren die jungen Männer, die durch die Teleskop-Linse eines Gewehrs auf das Leben schauen, sie waren ein Vorbild für ihn, genau wie John Wayne mal ein Vorbild gewesen ist für Jungs, die glaubten, dass Cowboys den Anstand zurück in die Welt brachten.

Die Soziologin Nathalie E. Paton hat die Online-Videos analysiert, die von Amokläufern in der Zeit nach Columbine gemacht wurden, und fand ein wiederkehrendes Set an stilisierten Bildern: der Moment, wenn der Killer seine Waffe auf die Kamera richtet, seine Arme weit auseinander hält, in jeder Hand eine Waffe; das Close-Up; und dann das Winken zum Abschied. „Schul-Amokläufer nennen einander explizit oder stellen einander dar“, schreibt sie. Sie erwähnt einen, der „sich auf Seung-Hui Cho, einen Schul-Amokläufer, als einen Waffenbruder bezieht“; einen anderen, „der erklärt, dass seine kulturellen Vorlieben so wären wie die von „Eric

und Dylan“; einen dritten, der „Bilder der Überwachungskamera von der Columbine-Schießerei verwendet und mehrere Videos den Columbine-Killern widmet“. Und sie bemerkt: „Dieser Aspekt unterstreicht die Tatsache, dass diese Jungs aktiv daran mitwirken, sich als Teil einer Gruppe zu definieren.“ Und diese Gruppe an unzufriedenen jungen Männern scheint immer größer zu werden.

Die jungen Männer sind am Ende ihrer Kräfte und haben keine Zuflucht. Sie scheinen zu sagen: “Ich habe alles versucht, jeden anderen Weg, aber nichts hat funktioniert, welche Wahl habe ich also?”

Und darin liegt die Antwort, nach der sie gesucht haben – ihre Klasse oder ihre Altersgenoss:innen zu töten, wird der Welt zeigen, wie weit sie bereit sind zu gehen, wie tief ihr Unmut verwurzelt ist.

„The Dead Class“ ist bewusst, dass ein starkes Verlangen nicht unbedingt zu Gewalt führen muss. Ein anderer Bestandteil muss vorhanden sein: Verzweiflung. Je länger den Killern ihre Wünsche verwehrt werden, umso länger kann ihre Wut gären, bevor sie zu Hass wird. Hass, der sich gegen alles und jeden richtet.

Wie ich bereits am Anfang dieses Textes schrieb: „The Dead Class (Die tote Klasse)“ ist ein Anti-Musical-Musical.

Yosi Wanunu, alongside **Kornelia Kilga**, is one of the artistic heads of the group **toxic dreams**. For their last production “The Bruno Kreisky Lookalike,” a co-production with WUK performing arts, they received the 2019 Nestroy award for the best off-theatre production. Since its foundation in 1997, the company has staged more than 50 productions. Their latest production, “The Dead Class”, which they themselves call an anti-musical musical, deals with the manifestos of young male assassins. The production will be part of the WUK performing arts programme in January 2022.

The Cabinet of Exhaustive Exhaustion.

Otmar Wagner

THE SEA

We wanted to see the sea.

So in August 2020 – the situation with regard to the Corona pandemic having eased over the summer – we decided to extend a visit to my mother-in-law in Milan by travelling to Trieste for four days. Immediately upon arrival my son and I leapt into the sea where, in snorkelling, we came upon an amazingly beautiful giant mussel shell. We dried it off and took it home.

CABINET

... a left-over word from “Cabinet of Curiosities.” Closely related also to “Cabinet of Wonders.” Denotes a secluded consulting or work-room – the side room. The Cabinet is a cabinet of art, a “wing”, a place of refuge and one of relevant decision-making, both political and artistic.

EXHAUSTIVE EXHAUSTION

I draw continuously from the fount of my Cabinet of Wonders – exhaustively, I draw upon my boxes, my thoughts, my experiences, my resistance, my pleas, my opinions, my doubts, not only from one project application to the next, but also within each project, or in odd jobs, and above all in my everyday life. In other words at all times and in all places. I am simultaneously Creator, Exhauster and Exhausted, a secular Trinity.

My aesthetic perception of an “art of the performative” is also measured by the way in which the relationship between “creation” and “exhaustion” is put mutually into play, and thus thematised, perhaps even exorcised or executed.



CREATION

God awakens Adam. Top effort, totally brilliant! (Michelangelo, Ceiling fresco, Sistine Chapel, Detail)

Photo by Otmar Wagner, 2019

EXHAUSTION

Forced to rely on his own resources, our meritocratic male subject awakens himself anew, day after day. Totally tedious!

Photo by Irene Coticchio, 2019

ENVIRONMENT/ EXHIBITION

In contrast to my other recent projects, it is not a case this time of me using thematic propositions as the starting point for my artistic work. The artistic/aesthetic approach of this work is from first principles oriented not in the direction of THEMES, but of the universe of its accompanying MATERIALS, collected, archived and consequently available to me, the “bricoleur.”

I aim to design a cabinet, a landscape, an island from all this stuff, this “pointless plunder” (*George Christoph Lichtenberg on the Cabinet of Wonders*), that is from all the materials which have accumulated in the course of my everyday artistic practice, that surround me, surface in memory, challenge me, and to which I am forever resorting/have resorted in order to make possible an often seemingly impossible continuation of my work.

Not only does this environment of Things, of gadgetry and objects inhabit the performance which will take place within it, but I also conceive of the performative activities/actions which I will generate in and with the material as a part of this universe, this articulated “Cabinet of Wonders” of my artistic thought.

At the centre of the (exhibition) space stands a shelving unit which stores the performative potential: some 80 white-painted banana crates, numerous smaller crates with knick-knacks, aluminium cases with special technical equipment, meaning cameras, video mixing desks, special effects devices, pyrotechnics, Midi samplers/switches/piezos, the whole topped off with crates containing record-players, a boom box, a whole host of curious cartographies, a head-mounted disco ball, custom harnesses, electric drills, hammer drills, soldering irons, shrink hoses. Miniature models, kinetic gadgets, exhibits – all will become part of the exhibition. There will be a fitness lounge, a miniature theme park, mind maps.

PERFORMANCE

I shall be elaborating/distilling my performative actions/interventions as a part of the total environment, and on the basis of all the materials “available to me.” The approach to the work is intended to be coloured less by conceptual propositions and more by intuitive operations and decision-making processes. The method, as referenced here, will be more like that of a “bricoleur” than that of an “engineer.” In my understanding that also, in the ideal case, differentiates “art” from the “culture industry.”

This does not mean that the “bricoleur” (the English translation “hobbyist” doesn’t really nail it) leaves everything, by contrast with the “engineer”, to chance or even is incapable of planning. Rather, the process of planning plays out completely differently with the aid of everything that has been accumulated in one’s thoughts, one’s body and in the workshop “because it might come in handy one day.” All those content-rich themes and aesthetic materials “available to me”, which have accumulated in just the same way as the physical material, I shall also be deploying in any way I can use them /in any way that seems meaningful to me – everything in other words that I typically in any case deal with repeatedly. That includes surgery on the body of Europe, on the social bodies of nationalism and right-wing radicalism, ageing, space for life as opposed to Lebensraum, the construction of identities, those twins capitalism and depression, the quest for the right life in the wrong one, essayistic digression, territories

which must be sung about, dilettante songs, delirious diary entries, body art.

QUOTES

“Cabinets of Wonders arose from the relationship of humankind to rooms and to things. Places of collection for the most disparate things, they are not in fact the fore-runners of museums, but miniaturised representations of the entire macro-universe, and hence accessible models of a three-dimensional world of imagination.” (*Gabriele Bessler: The Discovery of Space in the Cabinet of Wonders. A World Model from the 16th Century. Published in: Wunderkammern. werk, bauen + wohnen, No 12 (2012), p12*)

“The historical Cabinet of Wonders has the same relationship to my cabinet of wonders as sculpture does to ‘living sculpture’, dominion over Things leads to participation in Things, the room installation becomes room fluctuation.” (*Otmar Wagner, 2019*)

“On the basis of the socialisation that is specific to Cabinets of Art and Wonder of natural forms, works of art and engineering, which visually at least offers a point for natural history to flow into human creativity, it appears this approach to collecting was not so much dedicated to the separation of diverse domains, but built on the capacity of the spectator for associative synopsis of objects of the most diverse nature.” (*Stephan Malaka: “Actualisation of Alchemy in the Works of Joseph Beuys – the Beuys Block as Manifestation of a World View Informed by Occultism, unpublished dissertation, Braunschweig, 2008, p 113*)

“The arrayal of genera serves not to separate the different domains, but to build visual bridges, allowing the associative capacity of the eyes to align itself with Nature’s capacity for play. (...) The collection becomes a gigantic vessel for a Nature which conceives of humankind and its works not as an exception but rather as a component of a greater whole.” (*Horst Bredekamp: The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. Berlin 1993, pp 71-73*)

CABINETS OF WO(U)NDERS

Cabinets of Wonders fascinate us today as pre-scientific and abstruse relics of a bygone era: assemblies of part-exotic, part-scurrilous objects, the product of the collecting passions of aristocratic

explorers, frequently without thematic focus, hodge-podges, cabinets of the heterogeneous and the sensational, cabinets of amusements. While the curiosities and exoticisms of the world were collected up in classical Cabinets of Wonders, in the colonialist disposition of dominion, it is me, myself, spawn of post-colonialism, that I place on display in my own Cabinet of Wonders, along with all the things which surround me, which I’ve collected both as refuse and equally as promise.

Historical Cabinets of Wonders bear witness to the total colonialist plundering of the world. They are a panopticon of sovereign power over the world, whose pinnacle is the monstrous horror of the display of human bodies, like that of Angelo Soliman or Sawtche, alias Saartjie Baartman, taxidermied, or dissected into individual pieces for exhibition, the sinister outlines of the cruelest hegemony.

My artistic Cabinet of Wonders bears witness to total artistic self-plunder, as the basis and product of the capitalist plundering on the world.

On show is an artistic outline of impotence, of my power and powerlessness as profiteer and precarious person, simultaneous perpetrator and victim of the system.

Against the ideology of “pioneering” art, that is of an art of the “avant garde”, which since the start of the 20th century has been nothing more than the expression – put on show – of a capitalist “promise of the future” configured in ever-more warlike fashion (“... nowadays, when we reflect nowadays on what it actually is that binds the individual to society, we hit in my opinion on the concept of the Career. We create careers, good or bad, upwards or downwards, stagnant, hasty, quicker than others, and careers are always such that what we have achieved is valued in relation to what we might do with it...” (*Niklas Luhmann in a lecture on societal norms*)), I propose an ideology of art as “a room for reflection”, an art without promises, a performative present which is formed in the “here and now” out of an engagement with the past.

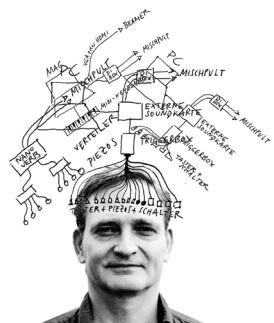
FORM AND CONTENT

While entire organisations devoted to consciousness formation (eg Harald Welzer’s “Futur Zwei!”, or the Hamburg Institute for

Social Research, numerous “Alternative Investor Institutes”, and protest platforms like #aufstehn.at) position themselves as alternatives, whole hosts of Key Account, Supply Chain, Business Development and Content Managers, not to mention System Administrators, are busy promulgating the social Sound of the competitively oriented racetrack – and therewith the content of an apparently inevitable form of existence for society.

“Form can only be a form of its content”, Bertolt Brecht wrote, a long time ago, no doubt convinced that as an artist he might lay claim, rather like an engineer, to be the constructor of societal life configurations. Against the backdrop at the time of the appearance – from today’s perspective a rather treacherous one – of a worker class which less than two decades later was to merge in somnambulist utopias with an imagined intellectual class, and was meanwhile reformulated as the gloating, veiled trauma of the 1968 generation.

“Form has outgrown me,” is what I say, whereby I mean, sticking with Brecht, that my command of content has slipped away, and my private “Content Management System” has collapsed. Wherefore I sit whispering melancholically to the ether, and quoting Gottfried Benn: “So many forms I have walked through/Through Me and Us and You/All of it though was painful, sore/And that question again: “what for?”

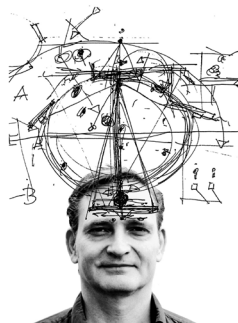


My midi-driven sound system is outgrowing me and produces white noise.

Desire, odd jobs, Slavoj Zizek, family, climate protection, garbage sorting, fifty+, shopping, death is a dandy, grant application prose, parents' evening



My everyday life, my age, and my grant application prose are all outgrowing me. As is everything else.



My EXISTENCE is outgrowing me and is generating a halo (Project outline “SHIMMER”, 1990).

ROAD SHOWS & ANTIQUES

It may be that the CABINET OF EXHAUSTION is something like the cultural antithesis to “Antiques Road Show.” This programme, so amazingly beloved of 10-12-year-old children and OAPs (who else should give out information about possible futures?), is founded on a respectful, tender engagement with Things/objects, with the aim of transforming their grandeur into value. In such a system, value can only be established as monetary value. Monetary value becomes the measure of Things. The value of each Thing is therefore measured in the final analysis, despite a foreground of immaterial estimation of value, less on the basis of fascination or love for the Thing, and rather on its monetary value. Monetary value / cash payment by the dealer is the dramaturgical plot and the climax of the programme.

In my Cabinet of Wonder, the value of Things/objects is not negotiated. They are what they are. Contextually, they become charged with meaning, or they fade away, depending on how they are read by the viewer. Things/objects live or die on the basis of viewing, they are displayed for the attention of viewers in quite rudimentary fashion. In this context there is no exchange value, and thus no way to “generate capital from them.” The capital involved in purposeless viewing is not measurable nor value-able, no more than the resulting (viewing) experience in certain circumstances.

FAN MUSSELS

So there lay this real life object in our house, this huge mussel shell .. and I embarked on research. I discovered we were dealing with the so-called “Fan Mussel” (*Pinna nobilis*), and that it has been illegal since 1994 to take them from the sea, even dead. When an Austrian holiday-maker attempted to take home nine Fan Mussels as a souvenir in August 2018, he was arrested at the Croatian border, was prosecuted and received a stiff fine. It thus became clear to me that we had acted not only thoughtlessly and irresponsible, but also against the law.

The Fan Mussel, I learned, was displayed in many Cabinets of Wonders in the late Renaissance and the Baroque era, and its filament beard, which the mussel uses to anchor itself to the sea bed,

was extremely precious – the “mussel silk” made from it was used to manufacture textile objects (for example gauntlets or gloves). These natural produce artefacts also found their way into Cabinets of Wonders. There is probably only one mussel silk spinning mill left in the world, operated by one Chiara Vigo in Sardinia. In the course of my researches I also stumbled across a very fine essay by Berit Glanz, published in *Kursbuch 202* in June 2020, and entitled “Where is the Fan Mussel?”

GUESTS

As things current stand Berit Glanz will be reading from her essay “Where is the Fan Mussel?” and Lars Moritz will be devoting a lecture-performance to our live with and among Things. Among other things he will deal with the question of whether sardine tins can really see. Further guests are also planned.

POSTSCRIPT

The project was postponed by one year to January 2022 because of the Corona pandemic. Between the development of the concept and its actualisation (which remains uncertain even now, depending on the evolution of the pandemic) there have meanwhile now been two and a half years. With all the re-planning and reinvention that has ensued during this time, the work on the project has now itself developed into a PROCESS OF EXHAUSTION – quite a fun outcome.

The performance artist **Otmar Wagner** and his work have been repeated guests of the WUK performing arts programme since 2017. The formats he creates are as diverse as his creative output and his artistic vehicles, which range from essay performances through concert performance to performative installations. You can catch up with him and his latest work on show at the Kunsthalle Exnergasse for the first time.