

fünf

Januar – Februar 2019

We <3 Tilda Swinton!

AW: Request: Tilda Swinton from ulli.koch@wuk.at
[REDACTED]

Gesendet: Di 08.05.2018 19:26

An: Ulli Koch

Dear Ulli,

Thank you kindly for thinking of Tilda, she was touched but I'm sorry to say that due to being over extended, she will be unable to do this. Please do accept her sincere thanks and apologies, with much love.

Best wishes,
[REDACTED]

Von: Ulli Koch

Gesendet: Montag, 07. Mai 2018 13:11

An: [REDACTED]

Betreff: Request: Tilda Swinton from ulli.koch@wuk.at

Dear [REDACTED]

I am writing to you with a slightly unusual request.

I work for a theatre in Vienna called WUK performing arts. The WUK is a 12,000-square-metre space of culture, workshops, and social gathering. It sits at the intersection between artistic practice, work, and political engagement. WUK offers a cultural space for contemplation, discussion, and exploration.

WUK performing arts showcases interdisciplinary formats that move between dance, theatre, performance, fine art, choreography, text and video. WUK performing arts has a reputation for risk-taking, for experiment, and for trust in the unknown. We

do co-productions, host guest performances and create formats specifically for WUK performing arts. The offer is for local and international artists to have the time, space, publicity and support to develop and realise their projects.

Our new artistic director Esther Holland-Merten has taken the approach of putting artists at the centre of everything we do. We are now publishing a brochure in which the artists can themselves write about their art, what they do, and why. The brochure is made available to our audiences free of charge.

Our question is, whether Tilda Swinton could write for us a short text – approx. 5,000 characters, including spaces – as some sort of introduction of herself and to her approach to performance and performing arts. We would be very honoured if that were possible.

If you have any questions, don't hesitate to contact me. I also can provide further information if needed.

Best regards,
Ulli Koch

Ulli Koch
WUK performing arts | PR & Marketing

performing | WUK
arts

M: ulli.koch@wuk.at
T: 0043 1 40121 1542

WUK Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser
1090 Wien, Währinger Straße 59; ZVR: 535133641; www.wuk.at

Inhalt

We <3 Tilda Swinton!

Ulli Koch — 1

just one more question ...

onemorequestion/Joonas Lahtinen — 9

Zirsensische Performanceformate.

Arne Mannott und Elena Lydia Kreusch — 13

Mal mehr, mal weniger dilettantisch.

Blind Date in Collaboration with anulla — 15

Anti-Valentines Ball 2019.*

Die Schöne* Die Im Walde Schlieff / La Belle* Au Bois Dormant

Denise Kottlett — 19

Phantomspeisung.

Konzert-Performance als Exorzismus

Camilla Milena Fehér und Sylvi Kretzschmar — 22

Warum ich so gute Konzert-Performances mache.

Otmar Wagner — 25

Die Urangst des Theaters.

God's Entertainment — 28

Kalender

34

just one more question ...

onemorequestion/Joonas Lahtinen

sites

The performance site plays an essential role in our projects. The spatial relationship between the specific architecture of the site and the spectators – how they engage (or do not engage) with the site and the participatory inputs we offer them – is as important an element of the event as the performers and their actions. We often devise projects for and at non-theatre sites. In the past these have included, for instance, an authentic air raid shelter; a crypt under a Baroque church (we accidentally stumbled on a 17th century skeleton lying in a coffin there); and a modernist suburban office tower. We aim to create uncanny and awkward ambiances that provoke doubt and leave a large amount of room for the spectators to sense and make sense of the performance for and by themselves.

themes

Our projects revolve around themes such as individualism, self-determination and its limits, politics of space and place, consumer capitalism, and the deterioration of the “welfare state”. While our performances have a serious undertone we also employ humour and irony; it is also possible to address the most sensitive issues, such as dying and death in R.I.P. SERVICES, in

a seemingly “airy” and at times even amusing manner. We also do quite a lot of background work – that is, we delve into research and popular literature and other materials related to the project themes, and conduct interviews with specialists – all of which finds its way into the final performance in a way or another.

name

In the Question & Answer sessions of conference panels, artist talks etc. there is often a person in the audience who begins with the seemingly light-hearted line “just one more question...” and then opens up a multifaceted debate that could go on for hours. As onemorequestion, that is rather what we aim to do – not to give ready answers but to shake the tree, ask difficult and uneasy questions, challenge popular assumptions, and sometimes also to provoke and to persist.

we

We – Joonas Lahtinen, Luzie Stransky, Mikko Niemistö and Eero Erkamo – have been working as onemorequestion since 2014. Our history of devising performance projects together in different formations, however, dates back to the early 2000’s. Each of us is also active in other groups and/or as solo artists. We share a background in theatre – in acting, stage design, directing, dramaturgy, theory – yet, in our eyes, onemorequestion’s projects have more to do with performance and installation than with conventional theatre settings.

why

Curiosity; asking and dealing with difficult questions; the excitement of working at different sites and with different institutions; our fears concerning global and local futures; creating potentially heterotopic moments and settings with the spectators; imagining dystopian and utopian future scenarios; the (naïve?) hope of opening up alternative ways to shape reality and our fu-

tures; the hope that what we provide are sparks, however fragile, for societal change... all this feeds into our artistic process and projects.

onemorequestion is a Finnish-Austrian artist collective led by Joonas Lahtinen. Their production R.I.P. SERVICES premiered at the URB 16 Festival in Helsinki in 2016 and will be presented for the first time in Austria at WUK in January 2019.

Zirsensische Performanceformate.

Arne Mannott & Elena Lydia Kreusch

Oft werden wir gefragt, wie wir eigentlich organisiert sind und was wir genau machen. Die Antwort ist, dass wir zu zweit einen Verein führen, den wir als Plattform für verschiedene Projekte benutzen: Wir produzieren unsere eigenen (und manchmal auch anderer Künstler*innen) Stücke, kuratieren, setzen uns für einen theoretischen und praktischen künstlerischen Austausch ein, organisieren Feedback-Seminare und sind kulturpolitisch und in europäischen Netzwerken aktiv - überwiegend im Bereich des zeitgenössischen Zirkus, aber nicht ausschließlich. Beide haben wir einen künstlerischen Hintergrund im Zirkus, aber auch im Tanz und Theater sowie im akademischen Feld. Kurzum: wir kreieren selber gerne, beschäftigen uns aber gleichzeitig auch mit den Bedingungen drumherum.

Mit Zirkus sind wir beide schon sehr früh in Berührung gekommen und haben die Weiterentwicklung dieser Kunstform zu neuartigen Ausprägungen sehr direkt mitbekommen. Unsere Auseinandersetzung mit und die Suche nach einer zeitgenössischen Zirkuskunst hängt wohl mit zwei Gründen zusammen: Zum Einen die Arbeit in diversen Projekten im Bereich der darstellenden Künste und somit die Neugier für transdisziplinäres Kreieren und, zum Anderen, der sehr intensive Wunsch Zirkus weiterzudenken, auszuprobieren und zirsensische Performanceformate zu entwickeln (und zu fördern), die sich kritisch mit dem rein Spek-

takel-basierten Zirkus oder der - gefühlt definitiv zu oft gesehenen - unreflektierten Darstellung von Geschlechterverhältnissen auseinandersetzen.

Wir sehen somit die momentan stattfindenden Veränderungen im Zirkusbereich als etwas Positives. Unserer Meinung nach kann das Alte überdacht und in etwas Neues und Spannendes transformiert werden, ohne dass das Ursprüngliche deswegen komplett verworfen wird. Der zeitgenössische Zirkus versucht die alten Techniken zu konservieren (Akrobatik, Jonglage etc.) und mit neuen Ansätzen und anderen Kunstformen (Tanz, Performance, Bildende Kunst etc.) zu verbinden. Hier ist sowohl Platz für das Thematisieren von persönlichen Geschichten als auch von gesellschaftlich dringenden Fragen. Nicht anders als im Tanz oder Theater werden die Techniken genutzt, um Fragen aufzuwerfen, zu provozieren oder an Diskursen teilzunehmen, fernab von reiner Unterhaltung. Dass das Setting sich hierbei ebenso ändert liegt auf der Hand: Zeitgenössische Zirkusproduktionen gas-tieren wie selbstverständlich auch in Theaterhäusern oder auf Festivals und bedienen sich bekannter Produktionslogiken und dramaturgischer Formate.

Mit dem Zirkusschwerpunkt bei *WUK - performing arts* und der Verbindung mit dem europäischen Kooperationsprojekt *circus re:searched* hoffen wir diese Entwicklung voranzutreiben, Räume zu eröffnen und die zeitgenössische Zirkuskunst auch in Österreich und im deutschsprachigen Raum weiter publik zu machen.

Arne Mannott und **Elena Lydia Kreusch**

vom Verein KreativKultur kuratieren Anfang Januar 2019 gemeinsam mit *WUK performing arts* den Schwerpunkt „zeitgenössischer Zirkus“ und zeigen darin mit „Fallhöhe“ die Wiederaufnahme einer eigenen Produktion.

Mal mehr, mal weniger dilettantisch.

Blind Date in Collaboration with anulla

„Nicht die Typologie von Materialien und künstlerischen Medien ist bestimmend. Vielmehr baut die Arbeit auf spezifischen Konzepten von Öffentlichkeit, Beziehung, Kommunikation und Politik auf. Wesentlich dabei ist die Anerkennung von Differenzen und Differentem und das Verständnis von Verschiedenheit als Ressource. Wichtig ist die Bewegung an den Grenzen, die Entwicklung von Übergängen. Es gilt, diese Grenzen zwischen dem jeweils Eigenen und dem Anderen, dem Fremden aufzuspüren, kennenzulernen und mit diesen zu arbeiten. Es gilt, auf zu rasche Einordnungen zu verzichten. Vielleicht geht es gerade um das Erlernen des ‚fremden Blicks‘. Und mit Sicherheit geht es in all den Facetten interventionistischer und partizipatorischer Praxis um einen kritischen und differenzierten Umgang mit Macht und Machtphantasien – persönlicher und kollektiver Art.“ (Putz-Plecko: 2004)

Oder anders gesagt: Wir glauben an Kollaborationen! Das ist das Blind-Date-Prinzip.

Selbstredend macht es dieses Prinzip kompliziert, die Personen (Alisa Beck, Klemens Kohlweis, Anna Lerchbaumer, Marie-Christin Rissinger, Frida Robles, Claudia Tondl, Konstantin Wolf, Andreas Zißler), die künstlerischen Positionen, die Handwerke und Werkzeuge, die Hintergründe und Erfahrungen zu bes-

chreiben, die sich hinter dem Zusammenschluss „Blind Date in Collaboration with anulla“ verbergen. Was sich formulieren lässt, sind zwei Grundüberzeugungen:

Zur künstlerischen Praxis. Im Sinne einer „konflikthaften Partizipation“ (Miessen: 2012), verstehen wir Kollaboration (im Gegensatz zu Kooperation) als Form der Zusammenarbeit, die unterschiedliche Interessen an einem Ort zulässt, oder besser gesagt: in einem Projekt – denn gemeinsam an einem Ort sind wir selten. Dennoch legen wir Wert auf langfristig gewachsene Arbeitsstrukturen. Wir erhalten sie aufrecht, weil wir sie wertvoll finden – und weil Skype doch besser ist als sein Ruf. Gleichzeitig sind wir der Überzeugung, dass es unerlässlich ist, sich durch die Zusammenarbeit mit neuen Partner*innen immer wieder mit bisher Unbekanntem zu konfrontieren – seien es Arbeitsweisen, Sprachen, die Sicht auf die Welt oder thematische Interessen. Darin sehen wir eine Notwendigkeit, um die eigene Praxis herauszufordern und lebendig zu halten.

Zum künstlerischen Medium. Vielleicht wird uns schnell langweilig, vielleicht sind wir neugierig, vielleicht machen wir Sachen gerne zum ersten Mal, vielleicht finden wir es reizvoll die Rolle der Außenseiter*innen zu aktivieren – in jedem Fall steht in unserer Arbeit die Frage nach dem Inhalt am Beginn. Obwohl wir es lieben alte/neue Formate zu erfinden und uns mal mehr, mal weniger dilettantisch in unterschiedlichen Medien zu probieren, basiert die Entscheidung etwa eine fiktive Firma zu gründen, eine Objekt-Theater-Performance zu entwickeln oder eine Publikation herauszugeben auf der Frage „Was wollen wir (erzählen, forcieren, lernen)?“. In anderen Worten: „Welches Format eignet sich, existierende Positionen in Bezug auf eine bestimmte Thematik zu hinterfragen und eine Neu-Verhandlung dieser Positionierung zu provozieren – sowohl für uns selbst als auch für ein Publikum?“

Quellen: BARBARA PUTZ-PLECKO: Cooperation – Kunst als potentieller Raum. In: Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Hrsg. v. Stella Rollig, Eva Sturm, Turia + Kant, Wien 2002 / MARKUS MIESEN: Albraum Partizipation, Merve, Leipzig 2012

Im Januar 2019 lädt die von intelligenten Maschinen und Systemen gegründete Gewerkschaft Union of Global Artificial Intelligence (U.G.A.I.) erstmals in ihrer Geschichte Menschen dazu ein, an der Jahreshauptversammlung im WUK performing arts teilzuhaben.

Anti-Valentines Ball* **2019**

Die Schöne* Die Im Walde Schlieft / La Belle* Au Bois Dormant
Denise Kottlett

Nach 4 erfolgreichen Anti Valentines* Bällen bedarf es, mit mehr Wissen und Erfahrungen ausgestattet, einer konzeptionellen Überarbeitung. Seit 2010 diente jeweils ein Film von John Waters als Motto für den Anti Valentines* Ball, als Styleguide für DarstellerInnen* und unser Publikum, wie auch als Vorlage für die ein oder andere Performance.

2018 erscheint der Zugang über filmische Satire und beißendem Humor aus dem letzten Jahrhundert im Angesicht von weltweit erstarkenden, repressiven und rückwärtsgerichteten, vielerorts faschistoiden Systemen als nicht mehr solidarisch und nicht mehr zeitgemäß.

Grundsätzlich zerlegt der Anti Valentines* Ball seit seiner Gründung und mit seiner Benennung das Konzept der romantischen Liebe, welche unter anderem dafür ausgelegt ist Frauen* den Zugang zur eigenen Sexualität und eigenen Schaffenskraft zu nehmen. Die romantische Liebe ist nur eine weitere Ware in einer Welt voller Waren, und am Valentinstag werden Waren für diese Ware verkauft. Das ANTI in RomANTIik erscheint offensichtlich. Sind andere Formen von Liebe, in nicht domestizierten, nicht vorkonstruierten, möglichst freien und verhandelbaren Formen, die sich nicht nur exklusiv zwischen zwei Personen abspielen, tatsächlich gelebter Kommunismus im Kapitalismus? Und aus welchen Stoffen, welchen Beschaffenheiten ist diese Liebe, wenn sie nicht romantisch ist? Und wie wird sie zelebriert?

Elisabeth Tambwé will be a guest of WUK performing arts in September 2018, for the season start, with her lecture/performance "Focus : new perspectives."

Der Anti Valentines* Ball schafft als queer_feministischer*, zeitgenössischer Ball eine Plattform, die von femininen* unterdrückten Perspektiven, von Liebe füreinander und ihren vielfältigen Formen erzählt wird und von ihnen gestaltet ist.

Der Liebe, alternative Versionen zu 'normalen' Erzählungen wiederzufinden. Der Liebe, anderen Versionen Platz einzuräumen.

Der Liebe, jahrhundertealte Verkrustungen mühsam abzupellen, um wieder organisch wachsen zu können.

Mythen, Sagen und Märchen werden über Jahrhunderte besonders an herrschende Systeme angepasst, sind inzwischen besonders liebes- und körperfeindliche Versionen geworden, besonders 'natürlich'.

Der fünfte Anti Valentines* Ball startet also mit einer neuen Submotto Reihe: Märchen. Abgewandelt und erzählt aus queer_feministischen* Perspektiven.

Die Schöne* Die Im Walde Schlieft / La Belle* Au Bois Dormant, auch bekannt als Sleeping Beauty, Dornröschen oder Maleficent, ist dem Abschied, der Transformation und der Bewusstwerdung gewidmet.

GastgeberInnen* an diesem Hexensabbat werden Feen* und Hexen* sein, Geister und Tiere die Waldräume bevölkern.

Die Machtverhältnisse innerhalb des klassischen Erzählstrangs werden gedreht, wie es uns* passt.

Dunkelheit ist unsere Verbündete, während wir* unsere Starre abschütteln, sichtbar als Performances, mit Musik und Tanz.

Der Anti Valentines* Ball versteht sich als safer space, in dem ein Zusammenkommen verschiedener queerer Personen* und Communities möglich sein soll. Es sind alle* eingeladen mit uns zu feiern, die den Weg der Bewusstwerdung innerhalb einer Party nicht missen und zelebrieren möchten.

Anti Valentines* Ball 2019: Die Schöne*

Die Im Walde Schlieft/La Belle* Au Bois Dormant
am 16.02.2019 ab 21 Uhr im Programm von WUK
performing arts/Performance, Show und Party/
Detailliertes Programm tba, save the date!

Phantomspeisung

Konzert-Performance als Exorzismus
Camilla Milena Fehér und Sylvi Kretzschmar

Konzerte sind Arbeit. Das Ergebnis von schweißtreibender Bewegung und selbst gelöteten Kabeln. Auf der Bühne baut sich eine musikalische Verbindungsmaschine auf, die immer etwas Geisterhaftes in sich trägt. Uns ist dabei nie ganz klar, ob wir die Dinge kontrollieren oder umgekehrt. Wir arbeiten uns ab in einem Spannungsfeld aus Instrumenten und Instrumentalisierungen.

Je älter ein Synthesizer, desto besser ist er in der Lage, uns unmittelbar in die Gegenwart zu befördern. Ein analoger Synthesizer hat eine Tagesform, Temperaturabhängigkeiten, Temposchwankungen. Seine Klänge sind nicht in jedem Moment zu 100% reproduzierbar. Sie weichen ab. Mit diesen Abweichungen muss man in jedem Moment spielen: mit Hingabe an eine Maschine, die wir nicht kontrollieren. Analoge Klangsynthese vollzieht sich anders als ein digitales Sample im Hier und Jetzt der musikalischen Aufführung. Uns geht es darum, elektronische Live-Musik als Performance zu machen: Musik mit den Mitteln der Performance.

Unsere erste gemeinsamen Konzert-Performance als Duo im Jahr 2006 (UNDER CONSTRUCTION/ ARBEITSTITEL: ARBEIT) war ein musikalisches Nachdenken über die Rolle der Arbeit in unserem Leben, über unser Getrieben-sein, über die fest

sitzenden fordistischen Reste in unseren Muskeln, über die Prinzipien und Rhythmen der Fabrik in unseren Körpern und Gedanken, über Vergleichen und Effizienz unseres Schaffens. Irgendwo zwischen Routine und rituellem Rausch bedienen wir unsere elektronischen Musikinstrumente, Verstärker, Effektgeräte und Klangmaschinen. Wie Arbeitsgeräte. Dazu sangen wir dem Publikum unsere To Do-Listen vor. Mit unseren sehr unterschiedlichen künstlerischen Herkünften (Camilla vom Tanz / aus der Choreographie und Sylvi aus der konzeptuellen Performance und nach einem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft) war die Sehnsucht, Musik zu machen unser Treffpunkt. Wir waren Mochtegern-Musikerinnen im besten Wortsinn und stürzten uns – begeistert von Punk und DIY in unsere Rollen als Musikerinnen. Zudem steuerten wir die gesamte Bühnentechnik, die im Stück zum Einsatz kam, selbst und auf der Bühne als Performance, als Teil der Komposition. Die akustisch verstärkten Störgeräusche des Lichtdimmers waren ein zentrales musikalisches Element. In dieser ersten gemeinsamen Arbeit verwandelten wir die Bühne in eine Fabrik, die nichts weiter herstellte als Musik, die nichts weiter produzierte als die Choreographie der Hervorbringung dieser Musik. Die Fabrik/Baustelle wurde zum inhaltlichen, musikalischen und künstlerischen Prinzip unserer Arbeit. Und sie ist es seitdem geblieben.

Als Fabrik/Baustelle ist die Bühne ein unwahrscheinlicher und temporärer Raum, in dem es möglich ist, MIT Material, DURCH Material und IM Material zu denken. Die Form des Konzerts erlaubt uns den Aufbau eines Gedankenraums live und vor den Augen und Ohren des Publikums. Da sich die Performance in jedem Moment als Konzert wahrnehmen lässt, ist sie dramaturgisch unabhängig von narrativer Stringenz, dramatischer oder auch essayistischer Logik. Alles lässt sich in jedem Moment auch als Konzert wahrnehmen, obwohl der inhaltliche Ausgangspunkt und Motor der Arbeiten jeweils außerhalb der Musik liegen.

Initial für unsere Konzert-Performances sind meist konkrete politische Ereignisse (wie in WELCOME TO HELL die gleichnamige Demonstration, die beim G20 Gipfel in Hamburg

2017 gewaltsam von der Polizei aufgelöst wurde). Dokumentarisches Material wird nach musikalischen Prinzipien verwandelt und verfremdet. Es wird im musikalischen Schnitt von dokumentarischem Video- und Tonmaterial oder im Transformieren von Interviewtexten in Songs konzertant durchgearbeitet und verarbeitet. Ausgangspunkt sind immer Ereignisse, die uns in ein doppeltes Unbehagen stürzen, weil sie zum einen als vergangene Ereignisse bis in die Gegenwart hinein eine Art Phantomschmerz verbreiten und weil es zum anderen ein grundsätzliches Problem gibt mit ihrer Darstellbarkeit.

Phantomspesung ist die tontechnische Bezeichnung für eine Fernversorgung von Signalquellen mit elektrischer Spannung – ein Mikrofon wird beispielsweise durch das Mikrofonkabel mit Energie versorgt. Es handelt sich um eine Überbrückung von Entfernung und zugleich um eine Transformation, um eine Verwandlung. Jeder künstlerisch produktive Zugriff auf konkretes dokumentarisches Ton- Bild oder Textmaterial birgt eine Verwandlung.

Dziga Vertov verfolgte in seinen Dokumentarfilmen als „Filmen der Fakten“ Prinzipien antirealistischer Komposition dokumentarischen Materials, die nicht auf ein Wiedererkennen, sondern auf Erkenntnis angelegt waren. Sie zielen eher auf Produktion als auf Repräsentation. Seine auf das „Kinoki“ (das Kinoauge) abzielende Theorie eines schöpferischen Umgangs mit dokumentarischem Material sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass er radikal musikalisch komponierte. Wenn man sich sein Werk „Enthusiasm: Donbass Sinfonie“ (1930) heute anschaut, so kann man im avantgardistischen Schnitt der Fabrikenszenen staunend eine Art Vorwegnahme von Technomusik erkennen. Uns begeistert Vertovs klanglicher Umgang mit dokumentarischem Material in gleichem Maß, wie die Propagandafunktion und die Missachtung der Verletzlichkeit und Sterblichkeit des menschlichen Körpers in diesem Film einen natürlichen Kotzreiz verursachen.

Vielleicht besteht unsere musikalische Praxis im Umgang mit dokumentarischem Material auch deshalb häufig eher in einer Form des Exorzismus als der Erkenntnis-Produktion. Im Wörterbuch wird Exorzismus als „das Hinausbeschwören“ übersetzt und als direkte Kommunikation mit dem unerwünschten Geist zum Zweck der Befreiung oder Reintegration des Besessenen beschrieben. Jedenfalls brauchen wir die Rolle der Musikerinnen auf der Bühne, um heiße Eisen anpacken zu können. Als Musikerinnen sind wir in der Lage, als Medien zu agieren. Musik machen ist für uns ein Akt der Austreibung, eine Praxis, die uns erlaubt, einen Zwischenraum zu öffnen, einen Resonanzraum, in dem Abwesendes und Nicht-Darstellbares nachhallt. Unter der Haut der Bilder und unter der Haut der Sprache.

Camilla Milena Fehér (Berlin) und **Sylvi Kretschmar** (Wien) sind SKILLS. Sie machen Musik mit den Mitteln von Tanz und Performance und werden im Februar 2019 mit der Österreichischen Erstaufführung ihrer neuen Produktion „WELCOME TO HELL“ zum ersten Mal zu Gast im Programm von WUK performing arts sein.

Warum ich so gute Konzert-Performances mache.

Otmar Wagner

1. Musikalische Sozialisation

Als ich Kind war, gab's zum Glück noch keine musikalische Früherziehung - keine Singzwerg- und Tanzmaus-, keine Klangwölkchen- und Musikfrosch-Kurse. Stattdessen 70er-Jahre-Multikulti: Mireille Mathieu und Nana Mouskouri im Samstagabend-Familienfernsehen. Und natürlich die dörfliche Blasmusik, die 'Jugendkapelle des Kolpingvereins Königshofen'. Damals hieß es noch nicht: 'Willst Du, kannst Du', sondern 'Mußt Du, darfst Du'. Ich durfte Tenorhorn spielen - ganz Wunschfiliale meiner Eltern. Schöne Erinnerungen: Jahresabschlußkonzerte mit Johann-Strauß- und Beatles-Potpourries, und der 'Reichswehrmarsch' zum Volkstrauertag, vor dem Gefallenendenkmal des 1. und 2. Weltkrieges an der Dorfkirche. Unvergeßlich auch der einzigartige Geruch von 'Sidol', mit dem ich mein Tenorhorn vor jedem Auftritt auf Hochglanz polieren mußte, besser als Benzin.

Und dann gabs auch noch den Dual-Plattenspieler mit integriertem Lautsprecher, und dazu die lustige Schallplattensammlung meiner Eltern: Slavko Avsenik & die Original Oberkrainer, das obligatorische Wunschkind Heintje (für mich das strahlende Vorbild und musikalische Äquivalent zum Jungen auf der Ferrero-Kinderschokoladenpackung), vor allem aber die ganzen 'VERGISSMEINNICHT'- und 'DER GROSSE PREIS'-Schallplatten, 8

DM + 2 DM für die 'Aktion Sorgenkind'. Mit Hits von Roy Black, Alexandra, Wencke Myhre, Katja Ebstein, Freddy Quinn, Cindy & Bert, Rex Gildo, Tony Marshall, Peggy March u.a.. Der absolute Knaller war die 'DER GROSSE PREIS'-Ausgabe von 1975: Der erste Track war ein von Wim Thoelke kommentiertes Autorennen mit drei verschiedenen Zieleinläufen, auf die man wetten konnte. Möglich gemacht durch drei verschiedene, schneckenförmig ineinander verlaufende Spurrillen - je nachdem, auf welcher die Plattennadel am Anfang auftraf, änderte sich das Rennergebnis. Meine erste wirkliche Leidenschaft war Reggae, und zwar das volle Programm: Roots Reggae von Dennis Brown und Black Uhuru, Dub-Reggae von Prince Far I, Mikey Dread und Dub Syndicate, Ras Michael & the Sons of Negus, Linton Kwesi Johnson, Burning Spear, Yellowman, Psychedelic Dub von African Head Charge. Lauter so Zeugs. Joints haben wir nicht geraucht, stattdessen trank ich mit meinen weißen, männlichen, heterosexuellen Kumpels Äpfelwoi und Cola-Bier.

Danach das Übliche: Supertramp, Gustav Mahler, Einstürzende Neubauten, Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello, Sonic Youth, Zbigniew Penhersi, Toure Kunda, der Beginn des 1. Satzes aus Antonio Vivaldis L'Inverno (op. 8, RV 297), Nine Inch Nails, 'Rut' von Nox (funktioniert in 33 und 45 rpm), PJ Harvey, Henryk Mikołaj Górecki, Yma Sumac, 'Child in Time' von Deep Purple live in Osaka, Somei Satoh, der legendäre Atmer von Mario del Monaco kurz vorm Schluß der Verzweiflungsarie 'Vesti la giubba' in der Tokyoer 'Pagliacci-Aufführung' 1961, John Zorn, Chilly Gonzales. Und der ganze Kunstkram: La Monte Young, die frühen Sachen von John Giorno, John Cages Kölner 'Mushrooms et Variations'-Lesung, 'Fly' von Yoko Ono, Die tödliche Doris. Heute sind es: das Brummen des Kühlschranks in der Wohnküche, das Knistern der Strommasten auf den Feldern, die Fetzen der Ferngespräche auf den Gehwegen.

2. Performative Klangerzeugung

Früh schon haben mich die Klangmaschinen des Barocktheaters (Windzylinder, Donnerwagen, Regentrommel usw.) interessiert, mechanische und elektromechanische Soundobjekte, 'Flux-

us'-Konzerte, die 'Drip Music' von George Brecht, die 'Broken Music' von Milan Knizak, das 'Piss Piece' von Tom Marioni, der eigenwillige destruktiv/konstruktive Umgang im Verhältnis von Körper und Objekt (= Instrument). Der Geschichte der Gitarrenzertrümmerung hab ich Vorträge und eine lange performative Nacht gewidmet. Für meine Inszenierungen und Performances hab ich fußpedalbetriebene Schallplattenmaschinen entwickelt, an den Körper gekoppelte Tonbandgeräte, ein in Taster, Schalter und Sensoren zerlegtes, midi-gesteuertes Soundsystem. Bei all dem hat mich weniger künstlerische 'Stil-Findung', sondern Interesse am Spiel angetrieben.

3. Irgendwann habe ich angefangen, zu singen...

... das heißt, ich habe begonnen, mir songfremde Texte zu erschließen bzw. sie zu verarbeiten, indem ich sie singe. Inspiriert hat mich vor allem Bruce Chatwins Schilderung über die Aborigines und ihre 'Songlines' - er beschreibt, dass die Aborigines ihre physikalischen Territorien durch Gesang abstecken, was immer das heißen mag.

Daraus hat sich mein Konzept der 'TERRITORIEN, DIE GESUNDEN WERDEN MÜSSEN' entwickelt: Meine Territorien sind Texte, Themen und utopische Kartographien, durch die ich mich hindurchdenke oder durch die hindurch ich mich denkend bewege. Es sind keine physikalischen Räume, sondern Denkräume, 'virtuelle' Räume. Ich stecke sie ab oder besser: verleibe sie mir ein, indem ich sie singe oder besser: singend exorziere.

In meinen Essay- und Konzert-Performances habe ich philosophische, politische, soziologische und militärische Texte 'exorziert': Donna Haraway, Slavoj Žižek, die Verteidigungspolitischen Richtlinien der Bundeswehr, Ludwig Feuerbach, die Transhumanisten, das differentielle Prinzip Friedrich Schleiermachers, Pressemitteilungen der Deutschen Automobilindustrie, Alexander Schuller, Jean Baudrillard usw.. Martin Heidegger muß ich nicht singen, in seinen Vorträgen singt er bereits, wenn er spricht. Genau genommen geht es mir dabei nicht ums Singen, sondern um Transformation, um gnadenlose Einverleibung und Ästhetis-

ierung, und damit auch um eine grundsätzliche künstlerische Haltung: um eine Strategie des 'EIGENSINNS', die ich politisch für brisanter halte, als eine Kunst, die sich ausdrücklich politisiert.

4. Was ist das eigentlich: eine Konzert-Performance?

Wenn ich in Strukturen des Songs oder des Konzerts denkend arbeite, so tue ich das nicht als Musiker, der ich nicht bin, sondern als raumplastisch begreifender Mensch. Nicht selten nehme ich einen Song, den ich höre, vor meinem inneren Auge als skulpturale Ausfaltung in der Zeit wahr, also als Form eines performativen Akts, vielleicht vorsichtig vergleichbar mit den 'Kleinen Ereignissen' Roman Signers oder Paul Cealis'.

Insofern haben meinen Songs zunächst weniger mit musikalisch-klanglicher Arbeit zu tun, sondern mit der Arbeit an einem plastisch-szenischen Ereignis innerhalb einer kurzen Zeiteinheit. Wenn ich mehrere dieser Zeit-Einheiten kombiniere und dramaturgisch komponiere, dann spreche ich von einer Konzert-Performance. Das ist der Unterschied zu Theater- oder Performanceabenden, die einer Geschichte, einem Thema oder einem roten Faden folgen. Andererseits nehme ich mir die Freiheit, konventionelle Muster von Songs und Konzertabenden zu ignorieren, obwohl ich mich einiger ihrer Aspekte bediene.

Die Songstruktur / Konzertstruktur erlaubt es mir, in kleinsten, in sich (ab-)geschlossenen Einheiten zu denken, sowohl inhaltlich, als auch formal. Bei jedem Song geht es mir um Verdichtung eines Themas, eines szenischen Moments, eines performativen Akts. Mich interessiert das Spannungsfeld zwischen den repetitiven Strukturen des Songs (Melodie, Refrain) und seinem dem 'Kleinen Ereignis' verwandten Komplementär: dem Kippmoment der Überraschung, der plötzlichen Wendung, des Um-, Un- oder Aus-Falls.

Ist das Konzert die Summe seiner zunächst in sich (ab-)geschlossenen Songs, so unterwirft sich die Zusammenstellung meist einer inneren Logik, die sich z.B. aus den musikalischen Strukturen, szenischen Aktionen, möglichen thematischen Zusammenhängen usw. herausbildet und häufig intuitiv ergibt.

Mich interessiert daran vor allem der assoziative Brückenschlag zwischen den Einheiten, der in der hypothetisch angenommenen Konzertstruktur wesentlich freier und radikaler gedacht werden kann, als etwa in der Struktur eines Themenabends - dabei spielt sich in meinen Konzert-Performances häufig zwischen den Songs etwas ab (ein Text, eine Aktion etc.), was zunächst vielleicht als Brücke oder Exkurs erscheint, doch plötzlich selbst zum 'Song' mutiert.

Grundsätzlich geht es mir dabei nicht um das Vor-Führen oder Vor-Zeigen von Kunstfertigkeiten, sondern um das 'Sich-Abarbeiten' an einer gewählten Form - das heißt, im performativen Akt Raum zu schaffen für Offenheit, Brüchigkeit, Widersprüche. Ich nenne das 'Professioneller Dilettantismus'. Und wenn mir dann jemand blöd kommt, sage ich: DIE ILLUSION DER PERFEKTION IST SACHE DER KREATIVINDUSTRIE, NICHT DER KUNST.

Otmar Wagner war zur Saisonöffnung 2017 mit seinem „Wunde Welt Zyklus“ zu Gast im WUK, gefolgt 2018 von „Wunde Welt #Ende“ und seiner Hörinstallation „FORTUNA. Sport Kunst Politik“. Im Februar 2019 wird er mit einer neuen Arbeit erneut im Programm von WUK performing arts zu erleben sein.

Die Urangst des Theaters.

God's Entertainment

Wieso gibt es eigentlich darstellende Kunst? Wieso gibt es Tanz? Wieso gibt es Theater? Wieso reicht es uns nicht, in den 19:00 Uhr Nachrichten all die Szenen zu beobachten, die wir uns um 20:00 Uhr für teures Geld im Theater ansehen? Wieso tauschen wir die Realität gegen die Fiktion? Wieso bevorzugen wir den gespielten Mord, die gespielte Vergewaltigung, die inszenierte Choreographie anstelle der Militärparade und den Schüssen im Schützengraben?

Das Setting gibt die Antwort: Wir wollen uns sicher fühlen! Im Theater sind wir sicher. Sicher vor den Bomben der Realität, sicher vor den Gewaltverbrechern auf der Straße, sicher vor den hungernden Menschen da draußen. Wir sitzen in unserer sicheren Seifenblase auf Stühlen in Reihen, im Sicherheitsabstand zum Vordermann, in einer für einen bestimmten Raum bemessenen Anzahl von Besuchern. Der Boden unter uns wird nie zusammenbrechen, die Decke über uns wird nie einstürzen. Alles vom Techniker und Statiker berechnet und abgenommen, von Produzenten und Dramaturgen für gut und richtig und wichtig erklärt. Das zeigt uns auch wer wir sind. Die obere Schicht der Gesellschaft. Es gibt ja auch keinen Grund um sich hinauszulehnen auf die dunklere Seite. Wir können es uns ja leisten, das Inszenierte dem Echten vorzuziehen. Auch der Theaterjournalismus und die Tanzkritik bleiben im Theater immer sicher. Sie können sich auch nur im Theater sicher fühlen. Sollten sie sich

hinausbewegen in die reale Welt scheitern sie kläglichst und gehen ganz schnell elendiglich zugrunde. Jeder kennt das: das war doch schön gelöst, interessant inszeniert, gut choreographiert,... Jeder kennt das. Sobald sich Projekte ins Leben hinauslehnen stirbt diese gute Kritik. Muss sie sterben. Soll sie auch sterben. Dann fehlt plötzlich die zweite Ebene, dann war es nicht gut gelöst, dann war das Stück politisch unkorrekt. Dann war es wohl zu echt. Warum wird eine Schlägerei im wirklichen Leben nicht gut gelöst und im Theater schon? Warum fickt man im wirklichen Leben ohne nach einer zweiten Ebene zu fragen? Warum bekommen Darsteller*innen im Anschluss Rosen oder Getränkegutscheine? Für welche Leistung? Fürs Auswendiglernen von Bewegung oder Text? Theater und Realität werden sich immer bekämpfen. Theater will uns die Realität vorspielen, moralischer Apostel sein, und scheitert Tag für Tag. Das Theater wird die Realität nie verstehen weil es sie nicht verstehen will. Weil es die Probleme der Welt nur mit den Seidenhandschuhen aus dem Kostümverleih anfasst. Um sich nicht schmutzig zu machen. Das ist die Urangst des Theaters.

Selbst-ikonoklastische Kunst für Geld als oberflächliche Simulation der Selbstdenunziation

Die postchristliche* und postpsychoanalytische Gegenwartskunst sowie Medienpraxis produzieren bei ihren Rezipient_innen laufend eine bestimmte Erwartung, wie die Wahrheit aussehen soll. Das ist eben die kardiale Frage für jede Zivilisation: Wie soll die Wahrheit aussehen, damit die Zivilisation diese Wahrheit als Wahrheit anerkennen und akzeptieren kann? Dieser hermeneutische Infomechanismus der westlichen Zivilisation, die in jeder Information** nach der Wahrheit*** sucht, um den_die Betrachter_in zufrieden zu stellen, untersteht dem konventionellen Bild der Massenmedien, die nur darauf warten, die Wahrheit einer transgressiv-subversiven Alltagskultur in die Welt zu platzieren. Je schockierender desto erfolgreicher!

Diese westliche Vision einer schamgrenzenlosen, perversen Offenbarung der Wahrheit, des Privaten, die unsere schmutzige Phantasie erfüllt und unser sadomasochistisches Gefühl bestätigt, ist keine Baudrillard'sche symbolische Ökonomie der modernen Welt, derer Wahrheit andererseits als Konsumfabrik unter dem Brennglas der Globalisierung wirkt, sondern ist ebenso das okzidentale Unvermögen, selbst die Wahrheit zu erkennen und ihr ihren eigentlichen Wert zu geben. Gleichzeitig ist sie ein medialer Krieg um die Wahrheit, die keine Wahrheit ist, sondern nur der Bericht über die Wahrheit - wie sie aussehen soll? Hier stellt sich allerdings eine neue Frage: Inwiefern ist uns das wichtig, das Geständnis über die Wahrheit öffentlich zu machen? Und nach welchen Prinzipien? In dieser Hinsicht lässt sich dieser Bericht über die Wahrheit an jeder Ecke wie eine Prostituierte für Geld anbieten, wofür aber höchstmögliche Technik und Medien zu Verfügung gestellt werden müssten. Als Gegenleistung bietet uns das Übertragungsmaterial jederzeit den Zugang zu ständiger Dokumentation über eine entkrampfte ästhetisierte Alltagskultur, die uns dauernd als eine nackte Realität präsentiert wird. Daher ist die Logik der Medien-User so weit gegangen: Je merkwürdiger und gewalttätiger die Foto- oder Videoaufnahmen sind, umso eher entspricht das unseren Interpretationen des Lebens. Man darf, wenn es dabei um das reale Menschenbild geht, wohl nicht vergessen, dass das Foto- oder Videomaterial in sich einen dokumentarischen Aufnahmecharakter tragen soll, damit die Aufmerksamkeit der Rezipient_innen sensibler und persönlicher wird. Wie, wenn zum Beispiel ein Film auf true stories basiert. Gemäß unserer Vergangenheit und der Generation, die mit solchem Material aufgewachsen ist, können wir nicht mehr überraschend und schockierend bleiben. Vor allem wenn man die Ressourcen westlicher Gegenwartskunst anschaut. Man sollte hier allerdings darauf hinweisen, dass es sich bei der Gegenwartskunst um eine inszenierte Realität handelt, auch dann, wenn sie wirklich stattfindet. Dieser inszenierte Charakter ist immer vorhanden - in jeder Kunstpraxis. Wo unterscheidet sich dann das der Realität entsprechende Foto- und Videomaterial vom inszenierten Material? Was schockiert mehr oder schockiert überhaupt noch? Anders gefragt,

was ist uns lieber, was ist interessanter anzuschauen? Die Frage bleibt offen. Trotz aller Versuchsmöglichkeiten entsteht noch immer keine Realität als Gegenentwurf zur Realität, kein Leben als Gegenentwurf zum Leben, sondern es steht Video gegen Video, Bild gegen Bild.

* post-inquisitorische

** ob sie in Internet oder TV-Shows oder in der Boulevardpresse zu finden ist, ist egal

*** keine wissenschaftliche Wahrheit oder Wahrheit einer empirischen Beschreibung, sondern eher eine Wahrheit des Subjekts

God's Entertainment sind nach der österreichischen Erstaufführung von „Convakatary Konak“ 2018 nun im Frühjahr 2019 erneut zu Gast im Programm von WUK performing arts, mit ihrer Produktion „Neue Europäische Tragödie - Teil III“.

JANUAR – FEBRUAR 2019

onemorequestion | Joonas Lahtinen
R.I.P. Services

Österreichische Erstaufführung
5.–9. Januar 2019 – 19:30 Uhr – Kunsthalle Exnergasse

Zeitgenössischer Zirkus

Arne Mannott und Elina Lautamäki:

fallhöhe
Wiederaufnahme

Verena Schneider:
(t)räume
Uraufführung

Anna Jordão:
I AM (K)NOT
Österreichische Erstaufführung

10. – 12. Januar 2019 – 19:30 Uhr – WUK Saal und Foyer

Blind Date in Collaboration
with anulla
Union of Global Artificial Intelligence
(U.G.A.I.)

Uraufführung
17. – 19. Januar 2019 – 19:30 Uhr – WUK Saal

JANUARY – FEBRUARY 2019

Anti-Valentines* Ball 2019
Die Schöne* Die Im Walde Schlieft /
La Belle* Au Bois Dormant

16. Februar 2019 – 21:00 Uhr – WUK Saal und Foyer

Konzert-Performances

SKILLS
(Camilla Milena Fehér und
Sylvi Kretzschmar)
WELCOME TO HELL

Österreichische Erstaufführung
21. – 23. Februar 2019 – 19:30 Uhr – WUK Saal

und

Otmar Wagner
KRANK BIN ICH
IN EUROPA

Uraufführung
21. – 23. Februar 2019 – 21:30 Uhr – WUK Saal