

zwei

Januar – März 2018

**performing | WUK
arts**

„In everything that we do, there is the same spiraling motion of thought through an always-elusive subject, dislodged by thought, on the verge of a disappearance. It is a way of thinking through performance. The subject is also an obstacle, or an obstacle course – the performance is an endurance –, a self-interfering pattern which doesn't seem to exist at all except in the self-conscious inspection of its own unfolding in the determining pattern of time. It is physically exhausting, but the real peril is solipsism.“

Derrick Ryan Claude Mitchell, Saint Genet

Inhalt

Only doubt can save us.

Dries Verhoeven — 4

Eine Art von Widersetzung.

Lisa Hinterreithner — 8

*Non-representational
physical communication.*

Raul Maja and Thomas Steyaert — 10

HUGGY BEARS.

Eine Initiative von Superamas.

Malika Fankha, Matan Levkovich,
Cat Jimenez und Maiko Sakurai — 13

Alles andere als technikbegeistert.

Jan Machacek — 19

PCCC:*

Wiens erster Queer Comedy Club.

24

Kalender-Übersicht

26

Only doubt can save us.

Dries Verhoeven

In an attempt to relate to the unclear, incomprehensible and sometimes frightening world, we are constantly attempting to create stability. We decide how everything functions, what our position is with respect to what we see or hear, what is desirable and undesirable. We fill up Wikipedia. We make rules. We make sense. We draw boundaries. Our thinking is a continuous manufacture of stability. Only through such self-negotiation can one sleep at night.

Oh were we just a worm, then we wouldn't have to relate! Then we could work our way consuming and copulating to our finality. But worms we are not. Most of us have at least heard one clock chime about ruthless natural phenomena, about the finality of our body, about injustice in the world. And, behold, the tragedy of the conscious organism, we need to do something about it.

We live in a time when a multitude of perspectives reach us daily. And that does not always lead to changing our opinions. Rather, we have seen this continuous confrontation of alternative voices as an attack on world views which we created in the carefree fin du siècle of the 20th century. Our understanding collides with those of others and as a result, we don't always question our ideas, or not thoroughly or genuinely enough, and our manufactured truths become dogmas. We pull ourselves back into our own bubble.

The question that has been puzzling me for twenty years is how to disarm the viewer, how to turn the viewer into a mollusc, soft and receptive to doubt. In times of increasing polarization, that need only becomes stronger. I am convinced that when we are regularly thrown off balance, we can confront the social debate in a more sensitive and less didactic and binary manner. It's not up to the artist to bombard the spectator with yet another truth. But instead I hope to work on a periphery of a debate, to question and shake up belief systems. I believe in the subtle breaking down of boundaries: the boundaries of the axioms in the mind of the observer and the boundaries of assumed decency. The most lasting memories I have as an observer are those when I felt like a child, forced to conclude with tears in his eyes, that his jigsaw puzzle has just fallen apart. Uncertain, I had to try to put the puzzle back together again.

That questioning of certainties lies at the heart of what I hope to do: I regularly change disciplines and mediums of expression. A few years ago I was a scenographer, then a theatre director and now a visual artist, or maybe I'm still all three, or something in between. Sometimes an idea in my head manifests itself as an object, at other times as a happening or portable installation. I derive a childish joy from changing the playing field, a new creation must be a leap in the dark. It is also a strategy to keep the visitor uncertain. I think the spectator approaches a work unconstrained if they cannot directly link it to a previous work, or better still, if what they see does not immediately appear as a work of art.

I love to blur the lines between real and unreal. For example, I like to place work on the street where it becomes unclear if it is staged or not. In recent years, I regularly use the internet as a means of engaging the spectator. I am fascinated by this "new" public space, and the extent to which it influences our perspective and behavior in the analogue world. The deceptive promise of the Internet as a representation of the non-digital world makes it the ideal place to allow the spectator to doubt what is fact and what fiction.

By the way, it is not an easy job to stay ambiguous in form and content. With every presentation there appears a small army of marketing staff, journalists and academics ready to categorise the action.

While I think that actions are most valuable when they bring us into imbalance, and thus preferably unexpected and unnamed in form, part of the art world benefits from identification and clarity. How should a work be described in the seasonal brochure if it is not clear whether it is an installation or a film? Why would an art collector buy a piece that looks nothing like a successful earlier piece? And who determines and pronounces what is a success? The need to value something is the polar opposite of my own desire to be inestimable. Valuation is something for 50 years down the line, for the art historians who live then.

If I manage to avoid an applause moment, then let it please be so. The artificial time boundary between the proposed world and reality often gets in the way. I would rather see a visitor cautiously re-enter the outside world, not sure if what he has just experienced continues, infiltrates the world we call our reality.

It is for this same reason that I like to make work for the visitor who is free to roam and move at their own pace. In a museum or in public space, the viewer determines oneself when one has finished looking, in a sense one is complicit in one's experience. When you do not mention the duration of a piece, nervousness grows in the visitor's body; have they watched carefully enough, is there anything more going to happen? Is there perhaps another meaning that the viewer only discovers if even more attention is paid to the work? Or has one been standing for minutes watching the Emperor's new clothes? It's a more uncertain viewing situation than that of the theatre seat, we're more cautious with our verdict.

In 2016 I made *Guilty Landscapes*, a series of 4 video works. The visitor enters a gallery room, the door closes, you are alone. On a wall you see a video projection of a place in the world assumed to be problematic, in the first episode a clothing factory in Hangzhou, China. The sound of weaving machines is overwhelming. The visitor sees on the screen that one of the factory workers, a young Chinese woman, stops work and begins to imitate the visitor's movements. If the visitor holds up his/her hand, the factory worker will do the same. The moment of mimesis confirms the good old narrative of the glo-

balized market economy in which our behaviour in the West influences people's behaviour in distant places around the world. Does the notion of post-colonialism and imperialism accompany these kinds of environments, get in the way of adopting an unconcerned attitude? Does the visitor dare to do a lambada dance to see if the Chinese woman does it too, or does the environment create in them a sense of debt-consciousness?

But then the woman stops imitating. She puts on noise-muffling headphones and the machine sounds become muted. The woman crawls over the factory floor and lies under one of the weaving machines. She motions to the visitor to lie on the gallery floor. The roles are reversed. Woman and visitor crawl closer to each other, both closer to the screen, the only thing that separates them. The Chinese woman stretches out her hand, when the visitor does the same and touches the projection screen, he seems to be in touch with someone far away. The boundary between film and reality seems broken down. Digital becomes analogue. Soon afterwards, the woman is behind her weaving machine again, the noise returns in the gallery room. Many visitors remain staring unsure at the screen for a few minutes. Have they just been through a Skype connection with an unknown person in China? Or was she just an avatar in a clever computer simulation? The visitor will not get an answer.

One critic said in a review: „What does Verhoeven want to do exactly with *Guilty Landscapes*? Am I allowed to know that?“ No, sorry, I have no message for you. I cannot tell you if we should commit ourselves to the closure of Chinese factories and sweat shop labor. No matter how much I understand that there is a need for a new stability, the value of the art for me lies in the disorder, nothing more. Only doubt can save us.

Dries Verhoeven, a Dutch theater maker and visual artist, donated this text, written in 2017, WUK performing arts for publications in this brochure.

Eine Art von Widersetzung

Lisa Hinterreithner

Ich bin Performance-Künstlerin und lasse offen was ich damit genau meine. Ich mache Performance an der Schnittstelle von Choreografie und Installation. Welche Referenzsysteme ziehe ich heran, wenn ich als Choreografie-Performancekünstlerin über Performance spreche? Tanz? Bildende Kunst? Irgendetwas Wolkiges dazwischen? Ich entscheide mich für das Wolkige, also für etwas, das auf Transformation beruht.

In meiner Arbeit bin ich immer in gewissem Sinne auf einer performativen Formsuche. Dabei steht am Anfang eines künstlerischen Prozesses entweder eine inhaltliche Auseinandersetzung mit einem Thema oder ich habe eine performative Setzung im Kopf, die sich erst im Verlauf der Arbeit mit konkreten Inhalten füllt. Wie lassen sich neue performativen Situationen entwickeln, die sich zwischen großer Offenheit und Genauigkeit gleichermaßen bewegen? Wie kann ich performative Formen schaffen, die eine möglichst dauerhafte Unplanbarkeit im Hinblick auf künstlerische Präzision genauso wie auf das Publikumsverhalten ermöglichen? Es ist eine Suche nach neuen sozialen Formen der Begegnung und nach verschobenen und experimentellen Formen. Diese Formsuche zwischen Unmittelbarkeit, Spontaneität und detaillierter Ausarbeitung ist für mich ein gesellschaftspolitischer Akt. Es ist eine Art von Widersetzung an bereits Etabliertem.

Performance machen, heißt für mich auch wesentlich künstlerische Zusammenarbeit, unter anderen mit Jack Hauser, Rotraud Kern, Elise Mory oder Lilo Nein. Die gemeinsame Diskussion, das Material finden und es dem anderen leicht aufgeregt zeigen, die Reflexion, das Streiten darüber, das gemeinsame Wachsen macht einen großen Teil der oft partizipativ angelegten Arbeiten aus. Verstreute Einzelteile neu sammeln, ihre Transformation begleiten, bis sie „gewillt“ sind, an einer Performance teilzunehmen, das ist in vielen meiner Arbeiten eingeschrieben, oder anders ausgedrückt: „Teamarbeit“, für die ich sehr dankbar bin.

Ich kann mir nichts Besseres vorstellen als Performance zu machen.

Lisa Hinterreithner zeigte ihre letzten Arbeiten bei ImpulsTanz Wien und im Toihaus Theater Salzburg und ist im Januar zu Gast im WUK performing arts.

Non-representational physical communication.

Raul Maia and Thomas Steyaert

Who are you?

Thomas: I dance, I act, I paint, I play, I direct, I imagine, I resist, I fail, I fight, I love.

Raul: A guy investigating on the relation between “designing” experiences for performers and the consequent experience of an audience.

Where do you come from artistically?

In our artistic background there is a primordial desire to find alternatives to the conception of Theatre as a space of mere representation. We like to think of the Theatre as a space to experience events connected to the nature of live human interaction, empathic and in real-time. Giving emphasis to the relation between the performers own

experiences on stage and the consequent experience of the audience. In our work we tend to look at physical performance first as a form of communication between the performers themselves and only after as a framed artistic communication to an audience.

What are you doing?

We are working on a long-term physical artistic practice (since 2009), which is at the base of all our work together. We call this artistic practice non-representational physical communication. The practice attempts to develop physical forms of communication between performers without the use of representation. It gives special focus to the creation of dependency mecha-

nisms and forms of behaviour between the performers, mostly based on empathic reaction. Each work re-frames this artistic practice into a new artistic vision, re-considering its artistic potential anew in relation to our current interests and artistic concerns. Consequently, this results in a new identity for each work but also in an accumulation of valuable experiences around the idea of non-representational physical communication.

How are your artistic strategies?

In our latest work we are rethinking our artistic practice through the perspective of minimizing how much we reveal of its internal mechanics. Our main focus has been on reducing the range of how we communicate with each other from within certain configurations, kinetic sculptures, or even through relations with objects. One could also say we are trying to inhabit the interior of composed imagery through non-representational communication creating an ambiguity between recognisable gesture/configuration and empathic communication.

How are you working?

Our working process is based on performance practice and has remained pretty consistent over the years. Our notion of performance practice simply means that performing is the main activity of the creative process from the 1st day on. We always alternate who is leading and who is following in a cyclical manner.

The normal cycle is as follows:

- We discuss our current artistic interests.
- One of us creates a score based on those interests.
- We prepare everything we need in order to perform that score (this may include creating a sound design, a set design, a sculptural element).
- We perform the score and film it (while performing we do not stop, we always finish the score, we solve problems through performing, there are no try outs or movement rehearsals).
- We watch what we have performed.
- We exchange ideas about what we experienced both as performers and as "audience" of our own work. We give special focus to identifying what feels like sustainable

forms of communication. This cycle repeats itself until we slowly bring our artistic visions closer and closer together into a “final score”.

Why are you doing it?

This method of work is based, first of all, on considering the experience of non-representational physical communication as our main raw mater, which can only be achieved by performing it as often as possible. Second it is connected to our desire of researching through performing, instead of researching to perform. And third it is related to a necessity of equality between us as makers. We try as much as possible to serve the other in fulfilling his particular vision of a score, even if we don't fully understand its precise purpose at that moment. As a consequence, the final version of each work is a tightly woven material of both our creative inputs and research interests, within the frame offered by non-representational physical communication.

In January **Raul Maia** and **Thomas Steyaert** will be re-performing their first collaboration, “The Ballet of Sam Hogue and August Benjamin”, alongside the world premiere of their new work at WUK performing arts.

HUGGY BEARS

Eine Initiative von Superamas.

„Huggy Bears“ ist ein Beratungsinstrument, das auf die Entwicklung von künstlerischen Prozessen abzielt.

Wir glauben, dass der Produktions- und Forschungsprozess sowie die Produktionsmittel dem künstlerischen Inhalt eines Projekts untergeordnet sein sollten und nicht umgekehrt. Deshalb erfordert dieses Programm eine gewisse Flexibilität, um spezifischen künstlerischen Erfordernissen möglichst genau entsprechen zu können. Wir begleiten die Künstler_innen über ein Jahr sozusagen à la carte. Die Unterstützung der „Huggy Bears“ verändert und entwickelt sich mit dem Fortschritt des jeweiligen künstlerischen Projekts.

Das Besondere an diesem Programm ist die Weitergabe von Wissen durch erfahrene Künstler_innen an eine jüngere Generation und die konsequente Umsetzung über ein gesamtes Jahr.

Dieses vielschichtige Beratungsinstrument sollte die Künstler_innen in der Verwirklichung ihres gedachten Projekts unterstützen. „Huggy Bears“ stimmt sich auf die Interessen der Künstler_innen ein, ohne ihnen irgendein vorgefasstes Präsentationsformat oder andere Forschungsbedingungen als die von ihnen gewählten aufzuerlegen.

Jeder kreative Prozess ist ohnehin von Zwängen und Einschränkungen begleitet. Dies ist genau der Grund, weshalb wir

uns bemühen, einen osmotischen Rahmen zur Verfügung zu stellen, in dem der/die Künstler/_in auf ihre/seine eigene Weise arbeiten kann. Flexibilität & Anpassung ist unser Motto.

Wir beraten ein Jahr lang gratis in Sachen Administration, Produktion und in künstlerischen Angelegenheiten (u.a. Lichtworkshop über einige Tage, Dramaturgie, Konzeptberatung). Wir stellen Proberäume zur Verfügung mit Unterstützung und Hilfe unserer Netzwerkpartner_innen in Wien (WUK performing arts, wkbt studios/Anne Juren, Tanzquartier Wien, Impulstanz Wien, brut Wien, raum33/Elio Gervasi, im_flieger, Studio Michikazu Matsune).

Die Projekte, gewählt nach einem Open Call, werden zuerst im brut bei ImageTanz am Anfang des Jahres vorgestellt und am Ende der Periode im WUK unter professionellen Bedingungen und bezahlt präsentiert.

„Huggy Bears“ Künstler_innen 2017 – Statements:

Malika Fankha:

“Mit seiner einzigartigen Kombination aus künstlerischer Unterstützung und Produktionshilfe hat ‚Huggy Bears‘ während des Entstehungsprozesses viele Türen geöffnet. Dank ihrer Unterstützung konnte ich mein berufliches Netzwerk erweitern und mehr Leichtigkeit und Unabhängigkeit sowohl in administrativen Dingen als auch bei der tatsächlichen Umsetzung meiner Ideen erlangen.“

Matan Levkovich:

“Meine Erfahrung mit der Unterstützung von ‚Huggy Bears‘ war sehr positiv. Was einzigartig im Vergleich zu früheren Erfahrungen war, ist, dass es sich bei „Happy Bears“ um ein extrem dynamisches Programm für Nachwuchskünstler_innen handelt, es passt sich den Erfordernissen jedes Projektes an – in

Bezug auf Probenräume, künstlerische Unterstützung, Hilfe bei Bewerbungen, Netzwerkarbeit, Produktion und vieles mehr. Ich habe das Gefühl, dass ‚Huggy Bears‘ mein Projekt wie ein Bindegewebe zusammengehalten hat, und ich bin sehr dankbar, dass ich die Chance hatte, dabei zu sein. Danke!“

Maiko Sakurai/Cat Jimenez:

“Die Entscheidung, die vielen unterschiedlichen Schichten unserer künstlerischen Hintergründe in Frage zu stellen, war ein überwältigender – aber bereichernder – Prozess. Durch das achtsame Umfeld des ‚Huggy Bears‘-Programms und der von ihnen angebotenen künstlerischen Expertise (auch in Zusammenarbeit mit Gastdozent_innen) wurde uns ein sicherer Raum geschenkt, in dem wir unsere Arbeit und uns selbst als Künstlerinnen reflektieren, aus unseren Komfortzonen heraustreten und neue Methoden entwickeln konnten, die den Anforderungen unserer Performance entsprechen.“

Malika Fankha über „SAUNA“

Ich versuche in meiner Arbeit, die Schwelle zwischen binären und normativen sozialen Codes niederzureißen, wie männlich und weiblich, künstlich und menschlich, Intimität und Öffentlichkeit. Unter der Verwendung vielfältiger körperlicher und stimmlicher Narrative wird die Bandbreite utopischer und dystopischer Charakteristiken medialer Populärkultur aufgezeigt, während gleichzeitig alles im textlichen, visuellen und emotiven Raum der Poesie verortet wird.

Das wiederkehrende Motiv der Identität – besonders die Ablehnung normativer und binärer Begriffe im Hinblick auf Geschlechterrollen – manifestiert sich als komplexe Multiplizität, in der persönliche Erinnerungen, Wünsche und Verweigerungen fragmentarischen Kommentaren zum post-kapitalistischen Lebensstil und zum gesellschaftlichen Zusammenleben

gegenübergestellt werden. Das Politische und das Persönliche werden miteinander verwoben, Stagnation mit Bewegung, Utopie mit Realität, das Marginalisierte mit dem Mainstream. Alle Parameter und Fragestellungen, die mich interessieren, können als Metaphern für die Zerbrechlichkeit und die konstante Transformation der menschlichen Existenz betrachtet werden.

Indem ich literarische Schablonen durchbreche und zugespitzte Bildwelten und satirische Travestie sowohl im Bereich der verbalen als auch der Körpersprache verwende, möchte ich zur Auflösung tief verwurzelter Begriffe wie Andersartigkeit oder sozialer Marginalisierung ermutigen. Anstatt ein System abzuleugnen, dessen Teil wir alle sind, ist es mein Ziel, Denk- und Gefühls-Hierarchien zu rekontextualisieren und auf neue Wege hinzuweisen, wie sich Vergänglichkeit und Immaterialität betrachten ließe – thematisch, aber auch phonetisch und syntaktisch.

Matan Levkovich über „WAR AND LOVE“

Mein Name ist Matan Levkovich. Ich bin Choreograph, Bewegungsforscher und Dozent. Ich wurde 1983 in Israel geboren und lebe seit 2010 in Österreich.

Ich komme eigentlich aus dem Sport. Ich habe den Großteil meiner Kindheit Basketball gespielt, und es hatte einen großen Einfluss auf mein Verständnis von Bewegung, Energie und Struktur. Den Tanz habe ich erst relativ spät im Leben entdeckt, und nachdem ich mit dem Training angefangen hatte, wurde mir klar, dass ich vom menschlichen Körper fasziniert bin, unabhängig von Disziplin / Stil / Ansatz. Ich sehe den Körper als eine politische / archäologische Spielwiese, die es mir erlaubt, durch die Verbindung mit anderen über mich selbst zu recherchieren.

Ich erforsche gemeinsam mit anderen Künstler_innen das Verhältnis zwischen Kampf und Männlichkeit. Wir überprüfen, wo Konkurrenzdenken entsteht und wie es sich in brachiale Gewalt

verwandeln kann. Wir untersuchen die sozialen Mechanismen, die beides miteinander verbinden und beeinflussen, auf welche Weise wir Maskulinität erleben.

Um dieses Phänomen zu verstehen, sind mein Partner (Yali Rivlin) und ich in die Welt des Grapplings eingetaucht und haben uns über Techniken und Konzepte des brasilianischen Jiu Jitsu und des modernen Wrestling informiert. Zur Umsetzung des Konzepts verwenden wir hauptsächlich rohe Körperlichkeit und Ausdauer als Mittel. Kein Theaterzauber dabei.

Was mich bei meinen künstlerischen Recherchen hauptsächlich leitet, ist es, den Körper ins Zentrum des Schaffensprozesses zu stellen. Ich sehe das Tanzhandwerk als einen Spezialisierungsprozess von Körperbewegung. Indem ich meinem Kompetenzbereich treu bleibe, lasse ich den Körper die richtige Richtung für das Stück weisen. Im Fall der jetzigen Produktion waren die benötigten Hauptzutaten Ausdauer und Intensität. Ich habe dieses Stück initiiert, um einen Raum zu schaffen, in dem die Kampfkultur reflektiert wird, die Männer zu einem ständigen Bedürfnis nach Rückversicherung treibt.

Ich bin in einer Umgebung aufgewachsen, die ständig meinen Wunsch „einfach zu sein“ in Frage stellte. Von klein auf wurde ich gedrängt, mich durch meine Körperlichkeit zu beweisen, wenn ich mit männlichen Freunden spielte oder im Wettbewerbssport aktiv war. Später, als ich der Armee beitrug, war ich einem ähnlichen Prozess ausgesetzt, als ich ihr spezielles Training durchlief.

In unserer heteronormativen Gesellschaft gibt es eine akzeptierte Art und Weise, Männlichkeit auszudrücken, und ich hatte immer das Gefühl, dass man beim Versuch, dieser Norm zu entsprechen, gezwungen war, seine eigene Authentizität zu kompromittieren.

Dieses Projekt setzt es sich zum Ziel, die Normen zu hinterfragen, Menschen zusammenzubringen und Männer zu motivieren, beim Nackt-Wrestling mitzumachen!

Cat Jimenez und Maiki Sakurai über „DI STANCE“

Cat Jimenez wurde in Cebu City, Philippinen, geboren und wuchs in Wien auf. Sie bewegt sich zwischen der Fülle der Hip-Hop-Kultur und dem Minimalismus der Gegenwartskunst. Ein offensichtlicher Widerspruch, der den Zusammenhang ihrer Herkunft thematisiert und als Inspirationsquelle dient.

Maiko Sakurai Karner wurde in Wien, Österreich, als Kind einer japanischen Mutter und eines österreichischen Vaters geboren und arbeitet künstlerisch in den Bereichen der Angewandten und Bildenden Kunst. Maiko ist Japanisch und kann als „kleine Tänzerin“ übersetzt werden. Diese Einflüsse, Tanz und Bewegung, sind in ihren Werken deutlich sichtbar.

Zwei Künstlerinnen, die durch ihren ostasiatischen und mitteleuropäischen Hintergrund genauso geformt wurden wie durch die Gegensätzlichkeit beider Welten, sind der Ausgangspunkt dieser Zusammenarbeit. Aufgrund ihres multikulturellen Erbes waren entgegengesetzte Meinungen, aber auch die Möglichkeit, alles immer auch aus einer anderen Perspektive beleuchten zu können, wiederkehrende Themen, die sowohl ihr Alltagsleben als auch ihr Leben als Künstlerinnen prägten.

Ihre gemeinsame, interdependente Arbeit „DI STANCE“ ist der Versuch, dieses persönliche Bewusstsein zu übersetzen, mittels der beiden gewohnten und vertrauten Sprache des Designs und der Klarheit des Minimalismus, um eine Struktur zu schaffen, die auf Annäherung, Anerkennung und Respekt basiert.

Die „**Huggy Bears**“ waren 2017 das erste Mal zu Gast im WUK performing arts und sind es im Januar 2018 nun zum zweiten Mal, mit den Arbeiten ihrer neuen „Huggy Bears“ Künstler_innen.

Alles andere als technikbegeistert.

Jan Machacek

Wer bist du?

Ich bin Performance- und Medienkünstler und arbeite viel mit Video auf der Bühne. Weiters produziere ich Videos und Installationen, die aus meinen Performances hervorgehen. Ich habe die meiste Zeit meines Lebens in Wien gelebt und seit einigen Jahren verbringe ich einen Teil des Jahres in Mexiko. Dieses Pendeln zwischen den Kontinenten – die Distanz zu Österreich und Europa – empfinde ich als sehr produktiv für meine künstlerische Arbeit.

Woher kommst du?

Mein Background ist die bildende Kunst. Ich habe Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert. Schon während

dieser Zeit habe ich in Theaterproduktionen (beim Volkstheater Favoriten im E.K.H.) mitgewirkt und mich für „bespielte“ Räume interessiert. Ich begann zu dieser Zeit auch an der Universität für Angewandte Kunst Wien Bühnenbild zu studieren und war ein Jahr in der Szenografie-Klasse der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Eine Schnittmenge dieser Interessen hat sich erst langsam herausgebildet. Das Schlüsselerlebnis war eine Performance – sie hieß „Die Lüge der Performance“ (mit Texten von Alexander Brener/Barbara Schurz) – die ich gemeinsam mit Gin Müller, Sabine Marte, Oliver Stotz und Cristof Payer 2001 für ein Festival in Paris entwickelt habe. Darin habe

ich einen Song, den „Roboter-song“ gesungen, während ich in einem Video-Delay getanzt habe. Ich wurde von einer Projektion angestrahlt, die von einer Kamera gefilmt wurde, welche diese Bilder wieder an den Videoprojektor zurückgeschickt hat. So ergab sich eine Vervielfältigung der Bilder meines Körpers. Bei dieser Vielzahl an Körperbildern wurde unklar, wer auf wen reagiert und Einfluss nimmt: die reale Person auf ihre Replikanten – oder umgekehrt. Diese Verbindung von Live-Performance mit zugleich reproduzierten, zeitverzögerten Bildern hat mich sofort extrem fasziniert. Seitdem lässt mich dieser Moment nicht los, diese ambivalente Sensation, und die Möglichkeiten und Einschränkungen, die sich daraus ergeben.

Was tust du?

Ich mache eigene Performances und arbeite mit anderen Künstler_innen an Projekten, die wir gemeinsam entwickeln oder zu denen sie mich einladen. Die Form der Performances, die ich mir selbst überlege, hat sich über die letzten Jahre immer wieder verändert. Neben Solos und

Gruppen-Stücken, in denen ich selbst performe, gab es solche, bei denen ich Regie geführt habe. In meiner letzten Arbeit waren die Bühnemedien (Licht, Video und Musik) die Protagonist_innen. In den letzten Jahren hat meine Arbeit mit anderen Künstler_innen zugenommen. Momentan arbeite ich mit dem Regisseur Gin Müller und dem Choreografen Georg Blaschke. Das sind sehr unterschiedliche Baustellen und Arbeitsweisen. Gins Arbeit ist z.B. politisch und auf Text basierend. Hier sehe ich meine Aufgabe vor allem darin, die visuelle Rahmung für eine Erzählung zu schaffen. Georg geht vom Körper aus und verzichtet auf Sprache. In dieser Zusammenarbeit versuche ich intuitiv und assoziativ auf die Themen der Arbeit und ihre körperlichen Zeichen zu reagieren.

Wie tust du es?

Meine Werkzeuge sind der menschliche Körper, analoge Objekte und digitale Medien. Ich versuche, die Hierarchien zwischen diesen Bereichen aufzubrechen, sie als Spielmaterial zu begreifen und miteinander in Dialog zu bringen.

Der Umgang mit dem Körper hängt davon ab, wessen Körper es ist, ob mein eigener oder der eines/einer Anderen.

Mich beschäftigt die Frage, ob ich in Bezug auf die (Bühnen) Medien einen Werkzeug-Kasten anlegen kann, ob die Medien zu Tools werden können, die ich „spiele“ wie ein_e Musiker_in ein Instrument oder ein_e Handwerker_in Säge und Bohrer nutzt. Ich arbeite zwar stark mit Video, aber auch hier interessiert es mich vor allem, diesem „flachen“ Medium etwas Haptisches und Taktilen abzugewinnen. Video auf der Bühne ist inzwischen fast so selbstverständlich wie Lautsprecher und Scheinwerfer. Oft sehne ich mich danach weniger Technik und Aufwand zu haben. Mit Oliver, mit dem ich seit vielen Jahren zusammenarbeite, haben wir einen Running Gag, dass die nächste Performance die mit der Streichholzschachtel sein wird, eine Performance mit minimalen, analogen Mitteln.

Die dramaturgische Bewegung in meinen früheren Arbeiten war oft ähnlich wie in Nummernrevues. Songs und

Szenen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die schroff aufeinander treffen und aus dieser Reibung einen zusätzlichen Spannungsbogen schaffen. Auch die offenen technischen Umbauten waren Teil dieses Rhythmus. Seit einiger Zeit versuche ich andere Strategien zu entwickeln. Szenische Motive bekommen jetzt mehr Zeit und können an späterer Stelle wiederkehren.

Oft frage ich mich, wieso die Technik so viel Raum in meinen Arbeiten einnimmt. Ich empfinde mich alles andere als technikbegeistert. Mich interessiert überhaupt nicht, wie der Laptop, auf dem ich diesen Text gerade tippe, funktioniert. Bei allen technischen Neuerungen wie Handy, Facebook etc. habe ich versucht, so lange wie möglich nicht mitzumachen, den Zug vorbeiziehen zu lassen. Und später saß ich dann doch darin.

Vielleicht ist es eine Hass-Liebe, die mich antreibt, mir Technik selbst anzueignen, oft auf eine paradoxe Art und Weise. Für meine Performances versuche ich Technik anders zu bedienen und ihrem Zweck

zu entfremden. Mit diesem Zugang versuche ich wohl unbewusst die Geräte bloßzustellen, damit diese menschlicher erscheinen.

Wie arbeitest du?

Ich arbeite mit Themen, die oft schon längere Zeit im Hinterkopf präsent sind, die ich aber schwer in Worte fassen kann. Ich verarbeite, was mich bewegt und in vielen Fällen nehme ich Probleme vorweg, die mir später erst klar werden. Der erste Schritt ist die Versprachlichung, auch aus der Notwendigkeit heraus einen Antrag zu stellen, um ein Projekt realisieren zu können. Früher habe ich mir damit sehr schwer getan. Inzwischen sehe ich auch Vorteile darin, meine Ideen formulieren zu müssen. Der erste unmittelbare Impuls für eine Arbeit rückt ein wenig von mir ab und ich kann die Ideen von Außen betrachten und einschätzen.

Im Prozess versuche ich das Realisieren und das Reflektieren in Balance zu halten: einmal gehe ich einen Schritt in Richtung Umsetzung (z.B. durch den Test einer technischen Funktion), dann versuche ich Zeit für Assoziationen

und zum Nachdenken zu haben. Ich arbeite viel mit Improvisation in den Proben, probiere Dinge aus und verwirfe vieles.

Meine Projekte realisiere ich im Team mit anderen Künstler_innen. Im Arbeitsprozess versuche ich ihnen Spielraum zu lassen und der Arbeit dennoch eine Richtung zu geben. Feedback während der Entstehung einer Arbeit einzuholen – z.B. durch Probenbesuche – ist mir auch wichtig.

Warum tust du es?

Wenn ich das wüsste, würde ich sicher aufhören es zu tun. Was mir als erstes zu dieser Frage einfällt ist – eine Schutzreaktion. Ein anderer Ansatz wäre hier über die gesellschaftliche Relevanz von Kunst zu sprechen. Ich glaube progressive, kritische Kunst kann ein zentraler Impulsgeber für ein Miteinander „auf Augenhöhe“ sein. Oder ein Seismografen dafür, wenn eine Gesellschaft zu kippen beginnt. Da sind wir schon bei den Geräten, die ich gerne in ihrer Funktion ausreize, herausfordere. Die Frage nach meinem „Warum“ wäre damit aber noch nicht hinreichend beantwortet.

Am ehesten so: In der künstlerischen Arbeit bin ich immer wieder sehr verzweifelt und glücklich.

Ich komme mit spannenden Menschen zusammen, kann mit ihnen arbeiten und mich mit ihnen austauschen.

Wenn die Bedingungen stimmen, macht dieses Tun für mich Sinn und die Frage des „Warum“ ist im Pause-Modus.

Jan Machacek war zuletzt in einer Zusammenarbeit mit Gin Müller im brut Wien zu erleben und zeigt im WUK performing arts die Uraufführung seiner eigenen neuen Arbeit.

PCCC*: Wiens erster Queer Comedy Club

Wenn man* Menschen danach fragt, was sie lustig finden, kommen viele mit der Antwort: Politisch unkorrekt muss es sein! Humor muss schließlich wehtun! Endlich mal wieder aussprechen, was feministische Spaßbremsen als verboten gebrandmarkt haben. Deshalb werden Frauen auf heimischen Comedy-Bühnen noch vor der Pause zu neurotischen Ziegen, die man einfach lieben muss, weil sie nicht aufhören können, Schuhe zu kaufen. Menschen mit Behinderung sind irgendwie funny, denn sie sind ja per se ein "fish out of water". Bei Schwulen und/oder neuen Österreicher*innen braucht es häufig nicht mal eine Punchline, ein klein wenig feminin sein als Mann oder ein gut nachgemachter Akzent stehen als Jokes schon mal für sich alleine. Lustige Geschichten von Menschen, die jenseits binärer Geschlechterlogik leben, gibt es nicht und braucht es auch nicht. PCCC* hat von alledem die Nase voll. So spricht sich auch der Name des Abends: pissy sissy.

Zwei Lesben und ein Schwuler gehen in eine Bar

PCCC* steht für "Politically Correct Comedy Club". Zwei queerfeministische Lesben und ein Schwuler kommen in eine Bar und präsentieren dort insgesamt 8 Comedy Sets, die mehr wollen, als bloß nach unten zu treten. "The purpose of comedy

is to kick up”, sagt Denice Bourbon, seit Jahren als DJ, Performerin und Autorin ein Star in Wiens queerem Hinterhof. Gemeinsam mit Towander Flagg, die sich im echten Leben keiner queerpolitischen Diskussion entziehen kann, und Josef Jöchl, der noch immer nicht weiß, was er auf einer Bühne soll, hat sie PCCC* begründet. Ein Kern-Ensemble setzt den Ton, immer wieder werden Gäst*innen eingeladen. Nach einer erfolgreichen ersten Saison ist diese Bar ab März 2018 der große Saal des WUK.

Spaß für mehr Leute

Jede*r hat mindestens eine lustige Geschichte auf Lager. Im PCCC* haben alle Platz, die versuchen, dabei auch noch Rücksicht zu nehmen, ob in der Form von klassischer Stand-up-Comedy, intimem Storytelling, schrulliger Popkultur-Kritik oder erzählerischer Performance. Das Ziel lautet nicht Zensur, sondern Spaß für mehr Leute. Zwischendrin gibt es dann auch eine Pause für ein erstes Feedback oder Bier. Wie es sich anfühlt, wenn man* zu süß für anarchistische Kreise ist, in einer bourgeoisen Wohnung unabsichtlich einen fahren lässt oder warum Österreicher*innen ständig lüften wollen, erfährt man nur bei PCCC* - auf Deutsch und Englisch, viermal im Jahr.

PCCC* waren zuletzt in der VHS Ottakring und im Spektakel in Wien zu Gast und sind nun erstmals im Februar im WUK performing arts zu erleben.

JANUAR – MÄRZ 2018

Raul Maia und Thomas Steyaert
The Ballet of Sam Hogue
and August Benjamin
Wiederaufnahme

6. und 7. 1., 19:30 Uhr — Projektraum

Lisa Hinterreithner
Pink tape – yellow tape – black tape –
Repeat!
Wienpremiere

7.1., 21:00 Uhr und 8.1., 19:30 Uhr — Saal

HUGGY BEARS
Malika Fankha: SAUNA
Cat Jimenez und Maiko Sakurai:
DI STANCE
Matan Levkovich: WAR AND LOVE
Uraufführungen

12. und 13.1., 19:30 Uhr — Saal und Projektraum

JANUAR – MÄRZ 2018

Raul Maia und Thomas Steyaert
Ballet of the Staring
Uraufführung

18. – 20.1., 19:30 Uhr — Saal

Anti-Valentines-Ball

17.2., 21:00 Uhr — Saal und Foyer

Jan Machacek
multitasking diaries
Uraufführung

21. – 24.2., 19:30 Uhr — Saal

PCCC*
Vienna's First Queer
Comedy Club

19.3., 19:30 Uhr — Saal