

# VISCERAL FICTION

Im\_flieger schreibt Geschichte/n

20 Jahre Künstler\*innen für Künstler\*innen

Im\_flieger writes hi/stories – 20 years artists for artists

Alle Inhalte sind unter der **Creative Commons Lizenz CC BY-NC-ND 4.0** veröffentlicht.  
Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International

**Sie dürfen:**

- Teilen – das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten
- Der Lizenzgeber kann diese Freiheiten nicht widerrufen solange Sie sich an die Lizenzbedingungen halten.

**Unter folgenden Bedingungen:**

- Namensnennung – Sie müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben machen, einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstützt gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.
- Nicht kommerziell – Sie dürfen das Material nicht für kommerzielle Zwecke nutzen.
- Keine Bearbeitungen – Wenn Sie das Material remixen, verändern oder darauf anderweitig direkt aufbauen, dürfen Sie die bearbeitete Fassung des Materials nicht verbreiten.
- Keine weiteren Einschränkungen – Sie dürfen keine zusätzlichen Klauseln oder technische Verfahren einsetzen, die anderen rechtlich irgendetwas untersagen, was die Lizenz erlaubt.

**Hinweise:**

- Sie müssen sich nicht an diese Lizenz halten hinsichtlich solcher Teile des Materials, die gemeinfrei sind, oder soweit Ihre Nutzungshandlungen durch Ausnahmen und Schranken des Urheberrechts gedeckt sind.
- Es werden keine Garantien gegeben und auch keine Gewähr geleistet. Die Lizenz verschafft Ihnen möglicherweise nicht alle Erlaubnisse, die Sie für die jeweilige Nutzung brauchen. Es können beispielsweise andere Rechte wie Persönlichkeits- und Datenschutzrechte zu beachten sein, die Ihre Nutzung des Materials entsprechend beschränken.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

*All content is published under the **Creative Commons license CC BY-NC-ND 4.0**.  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International*

**You are free to:**

- Share – copy and redistribute the material in any medium or format
- The licensor cannot revoke these freedoms as long as you follow the license terms.

**Under the following terms:**

- Attribution – You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.
- NonCommercial – You may not use the material for commercial purposes.
- NoDerivatives – If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.
- No additional restrictions – You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

**Notices:**

- You do not have to comply with the license for elements of the material in the public domain or where your use is permitted by an applicable exception or limitation.
- No warranties are given. The license may not give you all of the permissions necessary for your intended use. For example, other rights such as publicity, privacy, or moral rights may limit how you use the material.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>





# VISCERAL FICTION

**Im\_flieger schreibt Geschichte/n  
20 Jahre Künstler\*innen für Künstler\*innen**

*Im\_flieger writes hi/stories – 20 years artists for artists*

Diese Publikation ist allen Künstler\*innen, Pionier\*innen, Wegbereiter\*innen, Kulturarbeiter\*innen und Freigeistern gewidmet, die sich für Freiräume und selbstorganisierte Strukturen für Tanz, Performance und transmediale Kunst einsetz(t)en und somit die kulturelle Landschaft mitgestalten und bereichern, im Besonderen Daniel Aschwanden (\* 21. Jänner 1959 – † 08. Juli 2021).

*This publication is dedicated to all the artists, pioneers, pathfinders, cultural workers and freethinkers who stood up, and continue to stand up for free spaces and self-determined structures for dance, performance, and transmedial art, and in this way take a part in shaping and enriching our cultural landscape – and especially to Daniel Aschwanden (\* 21 January 1959 – † 8 July 2021).*

12 | Vorwort

293 / Preface

**garten**

*garden*

34 | Flying Garden / Vergiss was Kunst ist / Köstliche Leiche Zukunft  
*Elisabeth Schäfer / David Ender, Jack Hauser, Anita Kaya / Kilian Jörg mit Jack Hauser, Sabina Holzer, Anita Kaya, Elisabeth Schäfer und Agnes Schneidewind*  
300 / Fliegender Garten / Forget What Art is / Exquisite Corpse Future

**netz**

*net*

92 | Toward a Political Philosophy of Self-Curating:  
Autonomy, Independence, Interdependence  
*Elke Krasny*  
343 / Zu einer politischen Philosophie des Selbst-Kuratierens:  
Autonomie, Unabhängigkeit, Interdependenz

106 | „Zwischen Form und Formlosigkeit in der Mitte hindurchsegeln“  
– Über prozessorientiertes Arbeiten in Kunst und Theorie  
*Michael Hirsch*  
350 / “Sailing through in the middle between form and formlessness”  
– About Procedural Work in Art and Theory

118 | Die große Übung

*Sabina Holzer*

356 / The Great Exercise

132 | Der Neue Materialismus. Über eine Ethik der Verwicklung  
*Martina Ruhsam*  
362 / The New Materialism. About an Ethics of Entanglement

**inhalt**  
*content*

**essen**  
*food*

164 | Jack Hausers Küchengespräch mit Katrin Hornek  
am 12. Oktober 2020 über ihre Zeit mit Im\_flieger

*369 / Jack Hauser's Kitchen Talk With Katrin Hornek About her Time With Im\_flieger, October 12, 2020*

242 | Über die Autor\*innen & Gesprächspartner\*innen  
*400 / About the Authors and Conversation Partners*

172 | Im\_flieger – Höhlen geben mehr Geborgenheit als Wolkenkratzer  
*Veza Fernández*

*373 / Im\_flieger – caves provide better shelter than skyscrapers*

250 | Retrospektive 2001–2020

174 | „Eating Well“ – Ein Gespräch über Im\_flieger.  
Mit Anita Kaya, Sylvia Scheidl und Sabine Sonnenschein  
*Elisabeth Schäfer*

*374 / "Eating Well" – A Talk About Im\_flieger. With Anita Kaya, Sylvia Scheidl and Sabine Sonnenschein*

406 | Bilderverzeichnis  
*Image Directory*

194 | dass es ihn gibt  
*Agnes Schneidewind*  
*385 / that it is there*

412 | Danksagung  
*413 / Acknowledgment*

198 | „... und genauso eigentlich auch in der Utopie“  
*Kilian Jörg im Gespräch mit Felix Kaya*  
*386 / "... and actually it's the same in utopia"*

414 | Impressum  
*Imprint*

210 | Im\_flieger und sein rettungsschirm für intuitive passagiere  
*Simon Mayer*

*393 / Im\_flieger and its emergency parachute for intuitive passengers*

212 | Im\_flieger fliegt  
*Sabina Holzer nach Gesprächen mit Anita Kaya, 2010*  
*394 / Im\_flieger flies*



# VORWORT

20 Jahre Künstler\*innen-Initiative – Im\_flieger: Wie schreibt man über eine rhizomatische Plattform, einen sich konstant verändernden Körper für Tanz, Performance und transmediale Kunst, der sich nicht über die Stabilität einer Form, sondern vielmehr über die Dynamik einer (Weiter-)Entwicklung mit diversen Akteur\*Innen und Felder versteht? Im\_flieger war nie als feststehendes Programm, als klar umrissener Raum, als definierte Organisation gedacht – vielmehr ist Im\_flieger eine Geste des Raum-Gebens und Ermöglichens für freie und sich noch formende Szenen, Impulse und Ideen. Zu dieser Care-Arbeit im Tanz- und Performance-Feld gehört essentiell ein Prozess des Mit-Wachsens und des Sich-Ver/Formens mit den sich verändernden Bedürfnissen und den (inneren wie äußereren) Begebenheiten dazu – eine solche Entwicklung lässt sich nicht in Form einer klaren historischen Linie nachzeichnen. Es handelt sich vielmehr um das Erfühlen und Erspüren von rhizomatischen Verästelungen, die man nie zur Gänze nachzeichnen kann. Ein Buch, das sich dem 20-jährigen Bestehen dieser Künstler\*innen-Initiative widmet, kann also kein vollständiges Bild, sondern eher einen treffenden Geschmack von Im\_flieger vermitteln. Nicht die Geschichte von Im\_flieger wird hier geschrieben, sondern die Geschichten in, um und mit Im\_flieger. Über die Geschichten dringt die Geschichte ins Bewusstsein. Es wird ein Modell der Geschichtsschreibung angestrebt, das gerade das Partielle, Plurale, Kontingente und Diskontinuierliche von Tanz/Performance und deren Historie auch methodisch umzusetzen anstrebt.<sup>1</sup> So wie Im\_flieger sich auch als Netzwerk definiert, soll sich die Metapher der netzartigen Struktur als Zusammenspiel unterschiedlicher Akteur\*innen und Aktant\*innen in diesem Buch als kollektives Werk wiederfinden.

Um diesem Vorhaben von Geschichte/n als viszeralen Fiktionen in Worten und Bildern gerecht zu werden, erschien es uns wichtig, eine prozessorientierte, spielerische Methode mit offenem Ausgang zu entwickeln. Welches diskursive Potential über künstlerisches Arbeiten, dessen Formate, Produktionsbedingungen und den Stellenwert von Kunst und aller sich daraus ableitenden Beziehungen und Kontingenzen kann dieser Prozess eröffnen und welche Poetik erfordert er? Wir waren uns der Gefahr bewusst, dass ein Nie-

---

<sup>1</sup> Vgl. Julia Wehren, *Körper als Archiv in Bewegung, Choreografie als historiografische Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld, 2016, S. 220.

derschreiben auch immer ein Festschreiben ist: Die Übersetzung einer Bewegung in Textform kann Dinge und besonders Dynamiken als stabiler und festgesetzter erscheinen lassen, als sie es tatsächlich sind (oder zumindest vor der Niederschrift waren). Zahlreiche Akteur\*innen haben Im\_flieger in seiner zwei Jahrzehnte überspannenden Geschichte auf ganz unterschiedliche Weise mitgestaltet, definiert und unterstützt. Um sich dieser Vielfalt der Mitwirkenden und Vielschichtigkeit der Felder anzunähern und auch weil Geschichte nicht singulär erzählt werden kann, haben wir eine Vielzahl von Stimmen und Blickwinkeln versammelt – im Sinne der Gastfreundschaft. Eine editorische (wie auch eine kuratorische und oft auch künstlerische) Situation beinhaltet immer Gastfreundschaft, die eine spezielle Art der Freundschaft ist. „Und mit dem Begriff der Freundschaft können wir Begriffe wie Gemeinschaft, das Soziale oder die Beziehung zum anderen, zum Nächsten – und zu sich selbst – beschreiben.“<sup>2</sup>

Die prozessorientierte Methode unseres Buchvorhabens war eine, die wir in Analogie zu einem „Detektivbüro“ entworfen haben. Wir sahen uns als Detektiv\*innen, die der beweglichen und elusiven Struktur Im\_flieger nachforschten und -spürten. Begonnen haben wir mit der Zukunft. Auf experimentelle und assoziative Weise haben wir uns eine „Köstliche Leiche Zukunft“<sup>3</sup> und Gespräche mit zukünftigen Versionen unserer Selbst und unserer gemeinsamen Arbeit erträumt. Ausgehend von diesem tentakulären und eröffnenden Ausgangspunkt trafen wir uns regelmäßig im „Detektivbüro“ und entschieden über die nächsten Schritte, die sich im Forschungsprozess ergeben haben.

Anhand von Interviews, Gesprächen, Bildern und theoretischen Diskursen fand so in diesem gut einjährigen Rechercheprozess eine Aktivierung des Netzwerkes statt: Personen, Räume, künstlerische Arbeiten, Inhalte, ... Ver-

<sup>2</sup> Original-Zitat: „And through the concept of friendship we can describe such as community, the social, or the relationship to the other, to one's neighbor – and to oneself.“ (Übersetzung Anita Kaya), aus: Thomas Locher in conversation with Beatrix von Bismarck, *Art, Exhibition and Hospitality*, in: Beatrix von Bismarck, Benjamin Meyer-Krahmer (Hg.): *Hospitality – Hosting Relations in Exhibitions*. SternbergPress, Leipzig, 2016, S. 64.

<sup>3</sup> cadavre exquis, surrealistische Schreibmethode.

gangenes (auch wenn nur ein Bruchteil) erfuhr im Jetzt Aufmerksamkeit, Wertschätzung und Relevanz. Ein Durchdringen, Überlagern, Verweben von verschiedenen Zeitschichten, von Ästhetischem, Sozialem, Persönlichem und Politischem, das auch im künstlerischen Schaffen wirksam ist, findet in diesem Buch einen Ort. Auch ging es nicht darum einzelne künstlerische Projekte oder Formate darzustellen, hierzu findet sich anderen Orts ausreichend Material.

Wir haben uns für den Titel VISCERAL FICTION entschieden, als Ausdruck dafür, dass wir dir, liebe\*r Leser\*in, Einblicke in das Innere, in die Organe des rhizomatischen Körpers, in die performative Praxis der Selbstorganisation und Selbst-Kuration von Im\_flieger eröffnen wollen. Aus den Ge/Schichten der Vergangenheit fiktionieren wir eine Zukunft. „Aber so sicher wie die Zukunft zur Vergangenheit wird, wird die Vergangenheit zur Zukunft.“<sup>4</sup>

Der Aufbau des Buches spiegelt Etappen und Cluster des Arbeitsprozesses wider und teilt sich in drei Teile: GARTEN, NETZ und ESSEN, drei Begriffe, die Im\_flieger ziemlich gut beschreiben. Diese Teile sind nicht getrennt voneinander zu betrachten, ihre Grenzen sind nicht immer eindeutig. So verfängt sich manches Essen im Netz oder landet auf dem Kompost im Garten, wo der Humus vorbereitet wird, aus dem vielleicht erneut Essbares wächst. Analog zu Im\_flieger, bedingen, halten und/oder unterstützen die verschiedenen Teile sich gegenseitig. Alle Texte wurden in Deutsch oder Englisch verfasst und in die jeweils andere Sprache übersetzt.

Im ersten Teil, GARTEN, sind [fiktive] Projektionen aus der Zukunft in die Vergangenheit entstanden und ineinander gewachsen und wurden von Mitgliedern des Detektivbüros verfasst. Die Wurzeln dieser wilden und wuchernden Textcollage ist eine Befragung von Jack Hauser mit Anita Kaya und niedergeschrieben von David Ender, *Flying Garden* von Elisabeth Schäfer, sowie *Köstliche Leiche Zukunft*, der cadavre exquis, initiiert von Kilian Jörg mit Beiträgen von Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Elisabeth Schäfer, Jack Hauser und Sabina Holzer.

<sup>4</sup> Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, Harper Voyager, New York 1994, S. 89.

Der zweite Teil, NETZ, versammelt theoretische Texte, die sich mit den Wirkungsfeldern und Arbeitskontexten von Im\_flieger auseinandersetzen. Hier hat das Detektivbüro Theoretiker\*innen und Wegbegleiter\*innen aus Philosophie und Kunst eingeladen, zu Themen zu schreiben, die für Im\_flieger wichtig sind. Elke Krasny setzt sich mit (Für-) Sorge als Ausgangspunkt des Kuratierens auseinander und Michael Hirsch untersucht prozessorientiertes Arbeiten wie es Im\_flieger übt. Sabina Holzer erzählt über persönliche Erfahrungen in ihrer langjährigen Arbeit im Künstler\*innen-Kollektiv und Martina Ruhsam reflektiert in ihrem Essay über ethische Bedeutungen des neuen Materialismus in der Choreographie.

ESSEN, der dritte Teil, will die vielfältigen Erfahrungen und Perspektiven von innen und außen beleuchten. In zwei bereits vorhandenen Texten reflektieren Veza Fernandéz und Simon Mayer über ihre Eindrücke im Rahmen von künstlerischen Residenzen. Es gab Gespräche und Essen mit Weggefährt\*innen und Augenzeug\*innen: Jack Hauser hat Katrin Hornek, die 6 Jahre bei Im\_flieger mitwirkte, zu einem Küchengespräch eingeladen und dieses aufgezeichnet. Bei einem Abendessen begegneten sich Anita Kaya, Sylvia Scheidl und Sabine Sonnenschein und erinnerten sich an die Gründungszeit von Im\_flieger, begleitet und aufgeschrieben von Elisabeth Schäfer. Agnes Schneidewind hat den Versuch, sich mit Robert Dressler, dem Referatsleiter Darstellende Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien (als jahrelanger Fördergeber) zu treffen, in ein Gedicht verwandelt. Kilian Jörg hat Felix Kaya, der nahezu gleich alt wie Im\_flieger und quasi mit ihm aufgewachsen ist, zu einem Picknick getroffen. Den Abschluss macht ein Text, der zum zehnjährigen Jubiläum von Im\_flieger von Sabina Holzer in Zusammenarbeit mit Anita Kaya geschrieben wurde, in gekürzter und editierter Fassung.

Die Bilder wurden in einem kollektiven Prozess von den Detektiv\*innen ausgewählt und von Jack Hauser, Johanna Nielson und Anita Kaya in Konstellationen zusammengestellt. Auch hier überlagern und begegnen sich unterschiedliche Zeiten und Räume, Projekte und Situationen.

VISCERAL FICTION ist gedacht als detektivischer Rückblick und eine Forschung im Prozess des Einschreibens in Geschichte, als eine polyphone Autobiografie, ein An-archiv der Spekulation und Imagination, eine Projektion in die Zukunft – und zugleich ist VISCERAL FICTION ein flüchtiger Ein- und Ausblick geworden, vielleicht ein treffender Geschmack der Im\_flieger KünstlerInnen\_Initiative.

Das Feld der freischaffenden Tanz/Performance Künstler\*innen hat sich in den letzten Jahrzehnten lokal und international stark entwickelt und mit ihm auch selbstbestimmte Organisationen und Räume. Diese sind kaum sichtbar im Kanon der institutionalisierten Zentren und deren Stellenwert im Gefüge der kulturpolitischen Landschaft noch kaum erforscht. Mit dem vorliegenden Buch VISCERAL FICTION wollen wir, zusammen mit der Reflexion und Innenschau von Im\_flieger, den Diskurs über Strategien, Wirkungsfelder, Stellenwert und Positionierung von unabhängigen Künstler\*innen-Organisationen als dezentrale Bewegungen im kulturpolitischen Feld anregen.

*„Gut/wohl essen heißt, dafür zu sorgen, dass „die Mahlzeit“ nicht nur für mich nahrhaft ist (das wäre schlecht essen), sondern auch für die anderen.“<sup>5</sup>*

Das Editor\*innen-Team,  
Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Elisabeth Schäfer, Johanna Nielson, Kilian Jörg

Wien im August 2021

---

<sup>5</sup> Elisabeth Schäfer: „Eating Well“ – Ein Gespräch über Im\_flieger. Mit Anita Kaya, Sylvia Scheidl und Sabine Sonnenschein, im vorliegenden Band, S. 174.

Am 17.12.19 17:45 schrieb "Jack Hauser"

liebe buchleute (mit blindkopie an david)

hier ein kleiner wichtigfilmclip für unsere große zeitreise im\_flieger:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eTA5YePqJkU>

euer  
detektivbüro one-eyed-jack

Am 17.12.19 23:25 schrieb "Anita Kaya"

Dear Jack, the one-eyed,

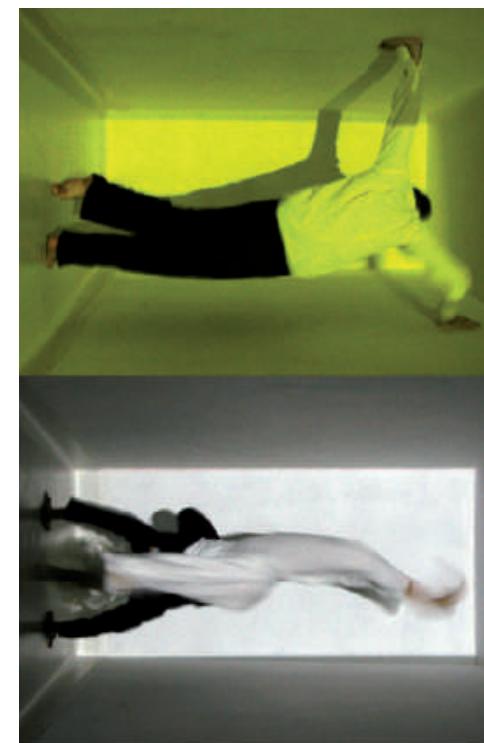
*"The ultimate paranoia is that not everyone is out there to get you,  
it is that every THING is out there to get you.  
People are experimenting with time, messing around with time,  
these people are in danger.  
Grey Suit – Steel, Blue Dress – Sapphire, Steel was more the intellectual,  
Sapphire was more the feeling, sensitive creature.  
Sci-fi detective story – time crimes, the puzzle of time.  
Time being a fabric that stretches, time bursts through, time breaks in.  
No spaceships, no man in steel, ... it is about atmosphere, ...  
It's not about giving answers.  
It's time for a break in the space time continuum, but, ...  
will you ever be the same, when you return?"<sup>6</sup>*

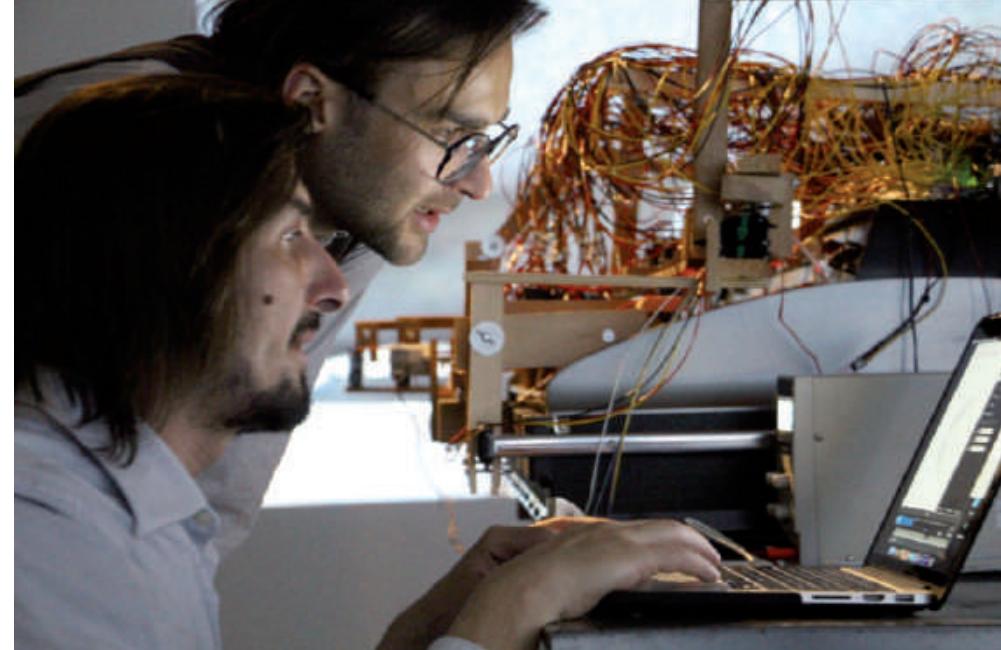
Hugs XA

---

<sup>6</sup> Textfragmente aus der britischen Sci-Fi TV Serie *Sapphire & Steel* (1979-82), <https://www.youtube.com/watch?v=eTA5YePqJkU> (letzter Zugriff 13.09.2021).







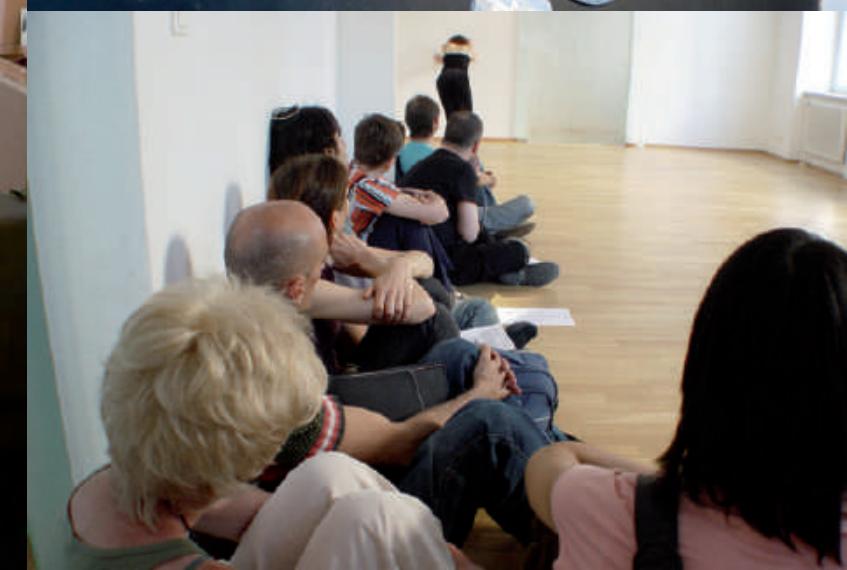
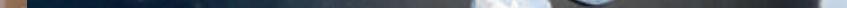
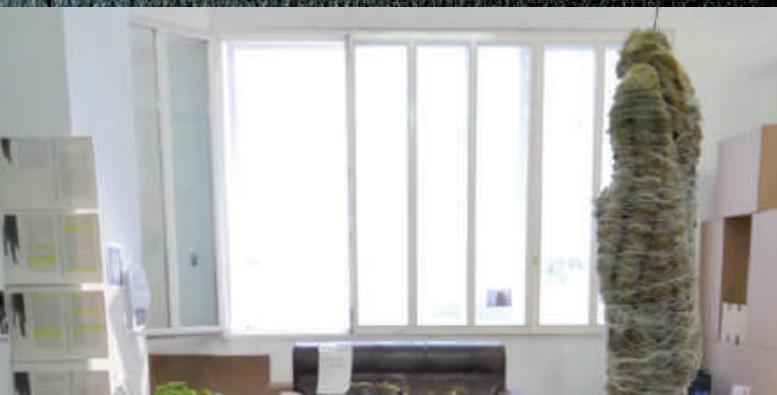
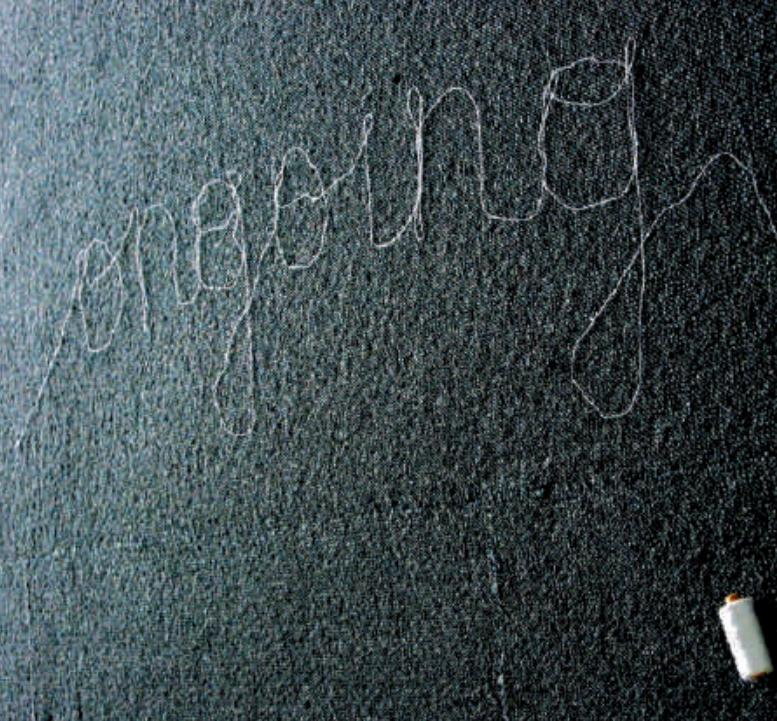




Embodied energy (measured in joules)

Embodied materials (measured in tons)





Carte

# Flying Garden

Elisabeth Schäfer

I fall into every garden as if into my so-called inside and I always find that I have landed far out. In the rhythm of the leaves in the wind. Whenever I go into the gardens, I travel into space – neither outside nor inside. But the space of a dream in which there is a correspondence between reality and potentiality. When I was a child I always dreamed of a garden at the bottom of the sea. Today I read that the most richly decorated animal skins are those of the blind sea snails<sup>1</sup>, nudibranchia, which live in the deep ocean for five or six miles below the last blue rays of light. These bioluminescent creatures do not shine for anyone – all fish and crab animals around them are blind. Their development has nothing to do with us humans nor with the logic of being seen and making oneself visible. The geological times and spaces are difficult to grasp. The reality of our evolution, puzzling. Most living beings are bacteria. We are miniatures in a geological immensity. In the end, our heavy bones sink back into the earth and return to the mineral soil. We fertilize the gardens and believe for a lifetime and sometimes for generations that we are the gardeners.

But we grow in it. Like tomatoes. We are nothing but tomatoes writing in our gardens. Let's embrace the idea of being a writing tomato. Here I am. Writing. With red skin. I drink my tea and eat my bread. An imminent *transsubstantiation* takes place. In religion we call it a mystery – words are needed for the becoming substance of the divine. Transcendence is needed that a body becomes a body that matters. And it was transcendence which perverted the sense of the phrase "to matter", because it made a meta-theory of mattering. Bodies that matter, where bodies which were signified and thus able to signify. Bodies that were no longer handled as bodies. But only as quasi-materiality, made noble by transcendence. So here I am, drinking my tea and eating my bread. I become my tea and

bread, no words needed. No *hoc est enim corpus meum*. I grow and grow and all the cells that fall from my skin sink into the earth. "We're stormy, and that which is ours breaks loose from us without our fearing any debilitation."<sup>2</sup> We used to say: We know all that. To calm us down. To get rid of our past. To master earth and human history and the instance that we are made from radical alterity. So, we say, we know all that. Do we? Do we ever know enough of what we already know? Some phrases are so foreign to me, I can hardly repeat them. But I do repeat them, to feel the alienation. I want to make friends with the alien sentences. What does it mean to say we know all that? I kill a fly on my desk and write on a post-it: I know all this. I stick the note next to the fly, I get up and do not know where to go. The dog sings in its dream. A requiem for a killed fly. I can't understand a word – but mourning. I put my ears to the throat of the sleeping dog and my hands on the paper. If I could cry, I could write. Tears are to writing as rain is to the garden.

Inside a room a carpet is a garden.

Inside psyche a dream.

Inside the glass it is tea, what can become a garden.

On paper the poem is a garden and the bodies are dancing gardens as they flourish with art love and freedom.

In the world there are many gardens ... where we die and live. Dreams are the true gardens of the world. We know all this – but in every knowledge dwells a little crack, an unimposing conundrum, that even yet proofed knowledge might be rewritten some day in the future. It remains open and in process. It gardens in itself and around itself. What a gardening garden our bodily and wordly existence is. Immanent gardening is the new turn in botanical studies. Inside it is the garden that is already outside, exposed to new becomings.

*[I remember passages of reading at this point of the text. Reading others, I will always remember, is the way to let others arrive. But we miss each other.]*

Was geschah da?

Da gab es ein Haus, ein Holzhaus ist gut. Ich war nicht alleine dort, es waren auch noch andere da, auch junge Leute. Es gab keinen Unterschied zwischen Performance und Alltag, er existierte nicht mehr. Es gab auch keinen Unterschied zwischen Freizeit und Arbeit. Es gab keine Arbeit mehr im herkömmlichen Sinn. Auch nicht mehr die Notwendigkeit, Geld zu verdienen. Wir mussten aber schon noch essen.

Wir aßen gerade das Gemüse. Das Gemüse, das wir gepflanzt hatten. Wir mussten aber nicht mehr so viel essen.

Der Keller ging bis drei Stockwerke in die Tiefe. Wie alte Weinflaschen kugelten wir herum. Die Temperatur war immer gleich.

Die Temperatur war immer gleich, das ist seltener Weise auch der Zustand von Utopia. Vielleicht wuchs auch ein Baum durch den Keller. Es war ja nicht nur ein Blockhaus. Ich weiß es nicht genau. Diese Trennung von Leben und Kunst früher, ... Die jungen Leute waren so interessant, denn sie bewegten sich beinahe fliegend von der Oberfläche des Gartens in den Keller, sodass sie im Luftzug Tänze der Erinnerung sehen konnten, und ich dachte, das ist totaler Humbug, weil ich die Strömungen nicht sehen konnte. Sie machten aber damit ihre Sachen, die man nun nicht mehr künstlerisch nennen konnte. Eine Art Gedächtnis.

Sie hatten Fähigkeiten, bei denen wir nicht mehr mitkamen. Wir waren nicht die Mamas und die Papas, sondern die Omas und die Opas. Aber schön, dass junge Leute um uns herum waren.

In der Stadt war es schon ein bisschen anders. Aber es war wichtig, dass der Wechsel, der Austausch stattfand. Das Sein in und mit der Natur, und die Stadt – die hatte sich aber auch sehr verändert, sie war ganz anders als in den 2030ern. Es gibt ja jetzt auch kein Geld mehr und so, es war ja alles zusammengebrochen.

Für uns war es seltsam, dass die politisch Herrschenden die Idee des Kuratierens derart in ihr Programm aufnahmen – keine Staaten mehr, keine Nationen, aber Salons. Die Menschen fanden sich in Salons zusammen, aber irritierend war, dass es für eine Art von politischem Statement utilisiert war; ich war nicht überzeugt, dass das ein guter Schritt ist, denn ich dachte, es gehört zu uns Anarchisten und Freigeistern.

Aber es war ja auch klar, dass Politik in dem Sinn nicht mehr funktionierte. Parteipolitik war passé in den 2040ern. Das eine war künstlerischer Aktivismus, von dem hatte die Politik auch die Formate übernommen und eingesetzt. Nicht nur schlecht.

Wie schnell das dann gegangen ist! Unglaublich, oder? Heute erklärst du noch den Krieg, morgen lädst du Leute zum Kaffeekränzchen. Und der Salon wurde quasi zu einem Algemeingut. Die Einladung, das Gemeinsame, das gemeinsame Verfolgen von Interessen und auch der Moment, in dem dieses ganze Denken aufgehört hat, dass Viele Einem folgen müssen, sondern dass unterschiedliche Autoren auch

gleichzeitig existieren können. So mussten sich die Leute auch wirklich austauschen und eine Form finden, wie man gemeinsam etwas verfolgen kann, wie man einen Konsens erreicht, ohne dass einem jemand sagt, was man tun muss und dass daraus etwas anderes entstehen kann, als wenn man alles alleine machen muss. Und auch das Präfigurative.

Bei uns war das ja noch in der Zukunft, damals.

Das war genau der Augenblick, in dem Im\_flieger versucht hat, Situationen zu schaffen, in denen du jetzt schon Ansätze dazu legen kannst, ausprobieren, und dann waren auf einmal mehr und mehr solche Zellen sichtbar, dann konnte sich das Ganze sehr schnell drehen. Und es flogen viele.

(Gutes Schweigen)

Hm.

Ich denke jetzt noch einmal an den Anfang und stelle mir vor, ich steige gerade ein. Ich höre dich aus dem Garten rufen, klettere zum ersten Mal über den Zaun, betrete das Grundstück, versuche die Stimme zu finden, gehe im Garten umher, und dann krieg ich so einen Kern am Schädel gespuckt. Jemand lacht. Ich bin's nicht. Nicht so super. Ablehnung. Aufforderung? Jedenfalls bleib ich dort, weil – ich bin ja schon da. Dann seh ich da oben jemanden zwischen den Ästen liegen – nicht einmal sitzen, sondern ziemlich bequem, lässt ganz nonchalant Kerne salonnäßig in die Luft flitzen, von denen mich einer getroffen hat. Auf einmal springst du runter von deinem hohen Ast und kugelst in der Wiese herum. Unglaublich! denke ich. Das kenn ich doch, aber gleichzeitig ist es ganz selten. Diese Mischung von... Aber das denk ich auch erst später. Jetzt gerade glaube ich, es wird ein schöner Nachmittag werden. Alles da.

Mhm.

# Köstliche Leiche Zukunft

*Kilian Jörg mit Jack Hauser, Sabina Holzer,  
Anita Kaya, Elisabeth Schäfer und Agnes  
Schneidewind*

Einige Worte vorab an die LeserIn:

„Wir“ – wenn ich dieses persönliche Fürwort hier vorübergehend als Eigennamen benutzen darf – wir waren immer mehrere. Meist zu dritt, immer aber mindestens zwei.

In diesem Sinne ist auch das Fürwort „ich“ hier als ein Eigenname zu verstehen. Dieses Ich, das hier schreibt, ist ein offenes, vielgestaltetes Ich. Eines, das unterschiedliche Rollen eingenommen hat und einnimmt. „Ich“ ist ein Name und keine Personenzuschreibung. Diese Erzählung hier ist eine subjektive. In dem Moment des Aufschreibens bin ich die Erzählerin. Als Erzählerin habe ich Stimmungen, Fakten, Gedanken und Fiktionen gesammelt und verknüpfe sie hier zu einem Text, der hoffentlich über sich selbst hinweist und Dir, liebe LeserIn, etwas anbietet, mit dem Du selbst aktiv werden kannst.

50–59 Jahre

Eine der Grundmotivationen ist das Kümmern um das Feld, das Tanzfeld, um Freiräume, damit sie erhalten bleiben, deshalb gibt es Im\_flieger. Jetzt, wo ich an dieser Arbeit schrieb, bin ich auf etwas Spannendes gestoßen. Es geht da viel um feministisches Kuratieren. Eine historische Verbindung zu den Salons, die häufig von Frauen abgehalten wurden, also eine frühe Form des Kuratierens. Dem fühle ich mich sehr verbunden.

Genau, Künstler und Gäste einladen, *cure* nicht als Pfeilgitt, aber doch treffsicher, wobei Im\_flieger ursprünglich vom Nichtkuratorierenden ausging. Wenn du in dem Feld arbeitest, brauchst du den Freiraum, Menschen einzuladen, die deine Arbeit anschauen. Es war die Erfahrung, die wir im WUK gemacht hatten, als es noch keine Kuratorinnen gab, und was auch noch da war, dass ich ein Jahr lang zu Hause war und nicht im Proberaum und nicht im WUK, und so eigentlich Abstand hatte, mich in der Choreografenplattform für die Realisierung eines Tanzhauses in Wien einzusetzen und es mir ein Anliegen war dies zu initiieren, und Sylvia Scheidl und Sabine Sonnenschein stiegen da voll ein.

Es ist eigentlich eh total [...] eh unglaublich. Dass das noch so lange besteht.

2011: „Wir wollen immer noch einen Raum gestalten. Einen Raum, in dem Bewegungen stattfinden, die über ihn hinausreichen. Raum, um zu denken. Raum für Möglichkeiten. Raum für Begegnung. Raum, um sich auszutauschen. [...] Einen Raum, der sich der Kontrolle entzieht.“ (Im\_flieger fliegt, §14)

2020: „Das Ethische war in der freien Szene als Institutionskritik am Anfang ganz zentral. Heute gleicht diese Freie Szene oftmals selbst einem neoliberalen Haifischbecken. Was hat sich eigentlich verwandelt? Das Feld oder das Ethische?“

2061: Ausgelaugte Böden, zu warme Lüfte, 80% der Arten sind ausgestorben. Das Bestellen eines Feldes wird immer aufwendiger. Humus ist – wie Trinkwasser – zu einer teuren Ware geworden. Baumhäuser als Symbol des träumerischen Freiraums mussten ins Unterirdische ausweichen. Zu ätzend sind die oberirdischen Winde. Die Strukturen des modernen Staates sind dabei zu kollabieren, ein ungeheuer langer Rückzug von den ausgewundenen Felsen ohne Verzicht auf Machtanspruch, wo die-ser noch exekutierbar ist. Zwei weise Menschen sprechen von einem knorrigen Kirschbaum: „Für uns war es seltsam, dass die politisch Herrschenden die Idee des Kuratierens so in ihr Programm aufnahmen – keine Staaten mehr, keine Nationen, aber Salons. Die Menschen fanden sich in Salons zusammen, aber irritierend war, dass es für eine Art von politischem Statement utilisert war, ich war nicht überzeugt, dass das ein guter Schritt ist, denn ich dachte, es gehört zu uns Anarchisten und Freigeistern.“

„Aber es war ja auch klar, dass Politik in dem Sinn nicht mehr funktionierte. Parteipolitik war passé in den 2040ern. Das eine war künstlerischer Aktivismus, von dem hatten sie auch die Formate übernommen und eingesetzt. Aber nicht nur schlecht.“

„Ich sah mich immer als Dissident, aber meine Gedanken waren zu einfach ge-strickt.“

„Wie schnell das dann gegangen ist! Unglaublich, oder? Heute erklärst du noch den Krieg, morgen lädst du Leute zum Kaffeekränzchen. Und der Salon wurde quasi zu einem Allgemeingut. Die Einladung, das Gemeinsame, das gemeinsame Verfolgen von Interessen, und auch der Moment, in dem dieses ganze Denken aufgehört hat, dass Viele Einem folgen müssen, sondern dass unterschiedliche Autoren auch gleichzeitig existieren können. So mussten sich die Leute auch wirklich austauschen und eine Form finden, wie man gemeinsam etwas verfolgen kann, wie man einen Konsens erreicht, ohne dass einem jemand sagt, was man tun muss, und dass daraus etwas anderes entstehen kann, als wenn man

40–49 Jahre  
Organisieren, Planen? Nuller?

(ausgekochtes Schweigen)

(durchorganisiertes Schweigen)

Weiß nicht, warum mir das einfällt. Aber da war ja ... Da gab's eben Im\_flieger schon, und da machte ich *terrain fertile*, dieses EU-Projekt mit Franzosen und Rumänen, und auch da reiste ich viel. Es gab schon Felix, es war ein heftiges Jahr, ich war auch viel in Frankreich, und als ich dort war, kam meine Mutter aus Vorarlberg und passte auf Felix auf. Ich erinnere mich, dass ich immer wieder mit meiner Mutter telefonierte, wie geht es Felix. Irgendwann sagte sie mir, dass etwas passiert war.

Ich hatte in meiner Küche einen Schrank voll mit Gläsern und Krügen und allem möglichen Glaszeug. Felix war vielleicht fünf oder sechs, und er wollte sich ein Glas rausnehmen, und der ganze Kasten kippte von der Wand, über ihm ging ein Glasregen hernieder. Aber der Küchenschrank hielt den Kasten auf, Felix hatte außer dem Schreck nur ein Cut auf der Nase, und es gab einen riesigen Scherbenhaufen.

Mir fällt das Bild dieses Glasregens ein, den ich gar nicht selbst gesehen hatte. Da musste ein riesiger Schutzenkel am Werk gewesen sein. Wenn ich wegfuhrr, war ich natürlich auch in Sorge; und dass wirklich etwas passiert war, war ein großer Schock. Das Bild dieses Glasregens ist es, und ich weiß gar nicht, wieso mir das dazu einfällt.

Ja, es hat auch etwas total Glückliches. Dieses Gefühl habe ich auch mit Im\_flieger. Unlängst war eine Künstlerin da, der ich erzählte, und sie fragte: „Und du hast das Ganze nicht schon längst hingeschmissen?“ Nein, stimmt. Da gibt es etwas, was mich dranhält.

alles alleine machen muss. Und auch das Präfigurative.“

„Bei uns war das ja noch in der Zukunft, damals.“

„Das war genau der Augenblick, in dem Im\_flieger versucht hat, Situationen zu schaffen, in denen du jetzt schon Ansätze dazu legen konntest, ausprobieren, und dann waren auf einmal mehr und mehr solche Zellen sichtbar, dann konnte sich das Ganze sehr schnell drehen. Und es flogen viele.“

Zarte Pflänzchen brauchen immensen *Care*. Das war immer schon so, ist aber – seit ein jeder Samenflug überwacht werden muss, um zu gelingen – nochmals zugespitzt worden. Alles ist so extrem glatt geworden. Es würde jeder Organismus abrutschen. Deswegen das kuratorische Feld bestellen. Kerbungen erzeugen ist zur zentralsten Aufgabe der Politik geworden. Wohlwollende würden sagen, dass deswegen die ganzen Mauern legitimiert sind: Als abgeschlossener Experimentierraum für das Fußfassen in einer radikal veränderten Welt. Mit offenem Ausgang. Was auf den anderen Seiten der Mauern passiert, das klammern wir besser einmal aus.

„Und warum hast du das Ganze nicht schon längst hingeschmissen?“

„Nein, stimmt. Das gibt es etwas, was mich dranhält.“

Der Wind weht ein Gedicht aus früheren Zeiten herein:

*Avantgarde, das Prekariat  
Pekariat, als Avantgarde  
der neue Raum  
noch zu bestellen  
Gärtnerarbeit, ewig  
das Anthropozän als Zauberwort  
es wird eng  
das spinnende Gedächtnis  
im folgenden Feld  
rülpser die Kakteen  
Reibung in die Welt  
Realismus als das schwierigste  
Prinzip  
rutsch ab  
wollen das  
ewig weilt  
der glatte Himmel  
irden du  
das frühe Opfer  
in welchen Äckern sprießen  
die Genossen  
deren Rausch die Zukunft  
weist  
Avantgarde, das Prekariat.  
Was ist da eigentlich passiert?*

2001: Die Glattheit kam wegen der Hygiene. Wegen der Hygiene kam auch der Salon. Die Salons fanden schon damals im Untergrund statt und vermittelten die Atmosphäre eines kreativen Freiraums. Sie wurden am Anfang überwacht, bis man merkte, dass das gar nicht notwendig war. Es gab unterschiedliche Salons, aber sie waren alle choreographiert. Die Choreografie

unterlag strengen Regeln, und die wurden kontrolliert, auch von den Teilnehmenden. Die Chorografie war ein Ritual, Körperkontakt durch und durch ritualisiert. Es gab nur wenige Orte, wo man sich überhaupt in die Augen schauen, berühren durfte. Das Bewusstsein für körperliche Nähe und Distanz war so ausgeprägt, dass es gar keine Kontrolle von außen brauchte. Die Beschränkungen führten zur kollektiven Sehnsucht nach Berührung. Berührung war heilig.

„Im\_flieger spielte damals plötzlich eine ganz andere Rolle.“

„Ja, wir hatten die Erfahrung. Es war für uns auch wichtig, dass wir uns darum kümmern. Trotz der Kontrolle. Die Berührung war wichtig.“

Die Sehnsucht instrumentalisiert, die Glattheit vergessen. Umarmungen finden meistens in Träumen statt. Dass auf der anderen Seite der Mauern etwas passiert, klammern wir besser einmal aus.

Die Luft ist niemals mehr still.

Was fällt mir da ein? Es gab mich schon, es gab Im\_flieger, es gab Im\_flieger immer schon. Hm.

2020: Liebe Anita, der Flieger ist nach den Modellflugzeugen benannt, für die er anfangs Raum bot. „Im\_flieger“ ist in gewisser Weise auch immer ein Modell. Ein Modell, welches um die etablierten Institutionen fliegt und diese ergänzt aber gleichzeitig nährt. Mir scheint, dass auf diesem Modellflug der Zukünftigkeit „Im\_flieger“ mit dem Begriff des „Kuratierens“ im freien Flug zusammengestoßen ist. Anfangs richtete sich die freie Szene, aus der „Im\_flieger“ gestartet ist, gegen jegliche Form von Kuratieren. Doch schleichend hat sich die kuratorische Praxis auch in unserem Flieger eingestellt. Könntest Du mir bitte erzählen, was Dich und Deine Weggenoss\_innen Anfangs dazu bewegt hat, das „Kuratieren“ abzulehnen? Wie hat sich dieser Begriff dann über die Jahre für dich gewandelt? Kuratierst du heute? Wenn ja, trust du es gerne oder widerwillig? Erzähle mir bitte a) genealogisch, wie sich der Begriff des „Kuratierens“ für Dich persönlich entwickelt hat und b) wie genau du die Rolle des „Kuratierens“ als zweiseitige Politik der Zukunft (in 2061) siehst (wie es im Text „Vergiss was Kunst ist“ beschrieben wird)?

Lieber Kilian,

wir haben Im\_flieger von Anfang an als „prozessorientiertes, emanzipatorisches und integratives Modell“ bezeichnet, das Formen des Zusamenarbeits und -lebens erprobt, die sich der kapitalistischen Kunstproduktion und -vermarktung entziehen. Es ist als alternatives Modell gedacht, das sich nicht an den vorherrschenden, ökonomischen Werten (wie Konkurrenz, schnelle Produktionszyklen,...), mit denen auch die meisten Kunstinstitutionen konform gehen, orientiert. Im\_flieger ist konzipiert als

Perekariat, als Avantgarde,  
das war schon alles  
irgendwie geplant.  
Wenn die anderen Kinder  
kamen,  
ich spuckte Kerne runter,  
und mit der Zeit landeten  
sie mit ihrem Flieger auf  
meinem Baum oben.

Der neue Raum.

Wir waren Fliegen, es ging  
nicht ohne Fallen.  
Wir, wie wie,  
wie,  
wie noch zu bestellen?  
Wie sind die entstanden,  
Gärtnerarbeiten ewig.

Das darf man jetzt nicht bringen,  
das Anthropozän  
als Zauberwort  
die Spekulation.  
Wir hatten gar keinen Film drinnen,  
für das große Feuerwerk.  
Niemand wird uns glauben.  
Es wird eng.  
Folgt zugleich

die Phimosenorgel,  
das spinnende Gedächtnis  
der lieben Frau Kali Umpermann-ganat  
hat ein Jahr gebraucht, bis  
wieder umgezogen wird.  
Strizzitant'  
im folgenden Feld  
Captain Beefheart\*  
rülpsen die Kakteen.  
Bewegung  
vordere Bauchmuskeln  
hier im bewegten Raum.  
Und dass ich auch manchmal  
die Leiter umwarf,  
damit keiner bemerkt, ich bin  
oben.  
Ich muss sparsam sein.  
Reibung in die Welt,  
die gerissene Haut der Schaffnerinnen  
und mir wird klar,  
dass ich einen unbekannten  
Menschen anstarre.  
Sieht aus wie ich,  
sagen alle,  
ich hab' glaub' ich gar keinen  
Magen mehr.  
Ringo Starr Realismus als das  
schwierigste Prinzip:  
(It's all down to) Goodnight Vienna  
when I was back into school like me  
it looks like me  
but it doesn't look like me at all.

I could show my soul.  
Ich glaube bis Samstag auf  
d'Nacht rutsch ab

eine unabhängige Initiative von Künstler\*innen für Künstler\*innen, getragen von solidarischem Handeln und einer Praxis der Verbundenheit und des kollektiven Agierens. Im\_flieger stellt innerhalb der Wiener Tanz-/Performancelandschaft – der österreichischen und auch darüber hinaus – ein eigenwilliges Modell dar, das sich seit 20 Jahren konstant verändert – personell, strukturell und örtlich – und zeichnet sich trotzdem durch Kohärenz und Kontinuität aus. Dies war nur möglich Dank der Mitwirkung vieler Künstler\*innen, Partner\*innen und nicht zuletzt der kulturpolitisch Verantwortlichen, die uns beim „Fliegen“ unterstützen.

Über den Begriff des „Kuratierens“ habe ich bis vor einem halben Jahr kaum nachgedacht, und er war auch nicht wichtig in der praktischen Arbeit. Er ist relativ neu im darstellenden Feld, hat sich von der Bildenden Kunst eingeschlichen. Früher – und auch jetzt noch – werden die Kurator\*innen im darstellenden Bereich als künstlerische Leitung oder Programmverantwortliche bezeichnet, und es gibt auch Überschneidungen zu den Dramaturg\*innen. Aus heutiger Sicht befragt Im\_flieger seit Anbeginn das Potential des „Kuratierens“ als einen Versuch, die Welt, in der wir leben wollen, zu erproben; um die Arbeitsbedingungen zu schaffen, die wir Künstler\*innen uns wünschen. Im\_flieger verfolgt somit eine präfigurative Praxis, indem richtungsweisende Zukunftsentwürfe im alltäglichen Handeln realisiert und verankert werden. Andererseits begreift sich Im\_flieger als Teil eines Feldes und reflektiert das eigene Handeln und Weiterentwickeln des Im\_flieger Modells in Beziehung zu den anderen Akteur\*innen, verfolgt also auch eine strategische Praxis und denkt sich co-abhängig. Zu fliegen, sich im Flieger zu befinden, seine eigene Position zu verlassen, aus einer Vogelperspektive, mit einem Blick von oben auf die Dinge, die Welt, die Tanz/Performance Landschaft zu schauen, um mit Distanz und weitem Blick Entwicklungen wahrzunehmen, den Focus zu verlagern und sich dann von dieser Perspektive aus zu re-positionieren. Durch die veränderte Präsenz, durch das Erzählen anderer Narrativen, kann sich die Wirksamkeit unkontrolliert im Feld entfalten. Diese Art, ich nenne es vielleicht systemisches Denken und Handeln, ist von Beginn an im Modell Im\_flieger verankert.

Im\_flieger nährt das Feld und auch die Institutionen auf gewisse Weise. Doch die direkte Zusammenarbeit mit und Kritik an den Institutionen waren bisher nicht im Vordergrund. Im Zentrum stehen die Tanz und Performance-Künstler\*innen und deren Bedürfnisse. In manchen Bereichen, vor allem in der Unterstützung junger Künstler\*innen mit Residenzen, bereitet Im\_flieger sozusagen den Humus auf, ist Nährboden, unterstützt die Artikulation und Qualität der Arbeit durch eine gastfreundliche, sorgende Umgebung. In diesem Sinne ist es ein Zusammenspiel, eine Ergänzung. Doch den jungen Künstler\*innen bleibt derzeit kaum eine andere Möglichkeit um sich zu behaupten,

für 4 Stunden  
wollen das  
ready-made  
ewig weit  
steht  
rauchend  
der glatte Himmel  
und zwar  
irden du  
heißt  
das frühe Opfer  
über den Film Casablanca  
in welchen Äckern sprießen  
Groucho Marx' Brüder  
die Genosseninnen  
ich konnte Butoh auswendig  
lernen

...  
*In deren Körperwetter  
Rausch die Zukunft weist  
um 9 Uhr in der Früh.*  
Eine Zeit,  
in der ich noch nicht einmal  
in den Schlaf gefallen bin.  
Ich weiß nicht,  
was ich erzählen soll.  
*Der Film kam nicht zustande.  
mit den Fliegen diese Klappe  
das hätte den Film gesprengt  
also den Terror der Medien*  
29/73 Briefe von Marx  
Produktion *Im\_flieger*  
eine Organisationsstruktur  
in einer Lokomotivenfabrik  
*Loco-Motion*  
*Wir wollen immer  
immer wieder einen Raum  
bewegen*  
1942  
*mit Bergmann und Bogart*  
Eleven  
*look alike*  
11  
*freuen sich zu sehen*  
aber  
nicht verwendet.  
*Mit Ton*  
darauf gekratzt.  
*Die Zeit läuft,  
läuft ab...*  
„Weil es genau die Punkte sind,  
die dich irritieren, dir Angst machen,  
das Formlose, die Unbestimmtheit,  
die machen genau das,  
wo dann die Kraft von der Poetie beginnt.  
Zuerst war wunderschönes  
Zusammensein ...  
und nach dem Tanzen war  
ich allein.  
Was soll man machen mit  
dieser Energie,  
vor der sich alle fürchten?  
Tanzen?“

Robinson Krause.

Tschesn Ging.  
Nicht richtig geschrieben?  
(Freiräume helfen)  
Breakfast im Grauen.

z  
wietztzorow.

\* „Wenn Captain Beefheart Pop machte, hörte es sich an wie Avantgarde, wenn er Avantgarde machte, wie ein Hörspiel, wenn er Hörspiel machte, war es ein Song.“  
(Carl Ludwig Reichert:  
Blues–Geschichte und Geschichten, dtv, München 2001)

\*\*\* (Senza Fine)

wie die Position des/der einzelnen Künstlers\*in

beizubehalten, der/die sich für seine eigene Sichtbarkeit mit den Institutionen vernetzt. Das Modell Im\_flieger zeigt hier einen Ausweg auf. In der „Transition-Theorie“ ist Innovation das Ergebnis kleiner experimenteller Projekte (= Nische), die bestehende, etablierte Strukturen/ Institutionen (= das Regime) langsam transformieren.<sup>3</sup>

Die Institutionen sind auch ohne Im\_flieger da. Was wäre, wenn es Im\_flieger nicht gegeben hätte? Im\_flieger macht das Feld grösser und fairer, das wirkt sich auch auf die Institutionen aus. Vieles deckt Im\_flieger ab, was die Institutionen nicht leisten können oder wollen. Für manche Künstler\*innen wäre es ohne die Unterstützung von Im\_flieger schwieriger gewesen ihre künstlerische Arbeit zu realisieren, fortzuführen oder gar zu beginnen und sich im Feld zu etablieren. Zusammenhalt, Diversität und Kontinuität werden unterstützt.

Die Gründung von Im\_flieger war ein Akt der Selbstermächtigung und des Widerstandes, der sich nicht gegen die Institutionen richtete, sondern mit der Institutionalisierung von Tanz/Performance Ende der 90-iger Jahre einher ging. Konkret mit der Reialisierung des Tanzquartiers – und somit der Anerkennung von zeitgenössischem Tanz/Performance als Kunstform. Das aktiv von den Künstler\*innen der Szene (der damaligen Choreograf\*innen-Plattform), eingefordert wurde. Gestartet ist Im\_flieger in der ttp WUK, die ein wichtiger Teil der Szene war. In den 80-iger und frühen 90-iger Jahren war das Freiraum; die Freiheit künstlerisch zu arbeiten und auch zu präsentieren, was immer wir auch wollten. Auch die Medien berichteten über unsere Kunst, eine Tanz/Performancebewegung formierte sich in Wien. Neben der künstlerischen Arbeit und unseren Brojobs arbeiteten wir auch gleichzeitig an Strukturen für die Kunst. Ein Förderpfad für Freie Gruppen wurde eingerichtet bei der Stadt Wien.

Die Freiräume des WUK und die Möglichkeit der Selbstorganisation und Selbstermächtigung von Künstler\*innen in diesen haben maßgeblich dazu beigetragen, dass sich eine Tanz/Performance-Szene in Wien entwickeln konnte. Die Gründung von Im\_flieger erschien uns (und damit meine ich alle Mitglieder der ttp WUK, die sich für Im\_flieger einsetzen, vor allem auch Sabine Sonnenschein und Sylvia Scheidl) als eine dringliche Notwendigkeit. Es war ganz klar, dass nicht „alle“ im neuen TQW mit ihrer Kunst Platz finden werden, dass es eng werden wird,

<sup>3</sup> Die Familie der Mikroben und Viren sind die älteste, Billionen von Jahren existierende Gemeinschaft des Lebens. Sie verkörpern das Wissen der Erde und sie haben die Fähigkeit die Erde lebendig zu halten. Sie waren immer schon ein Teil von uns, in uns. Die Viren nutzten die überbordende Mobilität unserer Körper, um sich schnell auszubreiten in unseren Körpern. Die Erde atmete auf, verschaffte sich Ausgleich im Zusammenspiel all ihrer Wesen.

Wir haben gehofft, dass diese eine Chance ist, dass sich die Welt nicht wieder zurück zum „Normalzustand“ dreht, wie viele andere hofften. Und das tat sie auch nicht. Die COVID-19-Krise war eine große „Beschleunigerin“ überfälliger gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Umbrüche. Auch in der Kunst und Kultur. Die Theater, die Museen und andere öffentliche kulturelle Orte waren geschlossen. Die alten, überholten Rituale der Versammlungen und auch alle anderen abgesagt. Der virtuelle Raum war nun für die meisten der neue Versammlungs-ort. Alle trafen sich im Netz, jeder für sich. Die Menschheit wurde plötzlich von der analogen Welt der Kommunikation und Begegnung in die virtuelle katapultiert, wie Peter Weibel es in seinem Artikel beschreibt.<sup>7</sup> Und viele fanden sich wieder in Wohnungen, die zu Isolationszellen wurden, für manche auch ein Ort der Erholung. Für mich ein Wechselbad. Ich habe diese Zeit vor meinem Computer verbracht. Auch dieser Text ist eine Aufzeichnung in der Quarantäne. Doch vor allem haben wir am Im\_flieger Konzept für die nächste Fördereinreichung gearbeitet, um unsere präfigurative Praxis der Performancekunst weiterleben zu können. Auch wenn wir nicht wussten, wie es weitergehen würde. Im\_flieger wollte ja weiterfliegen. Wohin sollte sich Im\_flieger entwickeln? Was bedeutete diese Verschiebung der Kommunikation ins Virtuelle für die Performancekunst? Wie wollte sich Im\_flieger positionieren in dieser Zeit des Umbruchs? Auch damals haben wir uns in die Zukunft projiziert und diesen Ort, an dem wir uns nun im Jahre 2061 befinden, über Nachdenken, Träumen, performative Praxen und in Worte fassen, herbeigewünscht, versucht zu manifestieren.

Diesen „Spirit“ der Aufbruchsjahre im WUK, dieses Feuer pflege und hüte ich mit Im\_flieger bis heute; auch das Wissen, dass sich Inhalt und Struktur gegenseitig bedingen.

Nach jahrelangen Kämpfen mit und Forderungen an die Kulturlitik und ihre Institutionen wollte zumindest ich meine Kräfte nicht mehr weiterhin in diese Richtung verschleudern. Es war auch gar nicht mehr möglich, als freischaffende Künstlerin und Alleinerzieherin. Es war eine Herausforderung Kunst und Kind unter einen Hut zu bringen.

Wir wollten uns von den wechselnden Kurator\*innen der Häuser unabhängig machen, auch ganz bewusst andere Regeln aufstellen. Wir haben diese kontinuierliche, „unkuratierte“ Präsentationsplattform „WILDE MISCHUNG“ genannt, diese fand monatlich an 1-2 Tagen mehr als 10 Jahre lang statt, von Dezember 2000 bis Juni 2011. Unsere Regeln waren: „Alles was stattfinden will, findet statt“ und „first come, first served“. Die WILDE MISCHUNG ermöglichte auch unfertigen Arbeiten und einer Vielfalt an ästhetischen Positionen und Formaten eine Öffentlichkeit zu finden, ohne den Druck der gängigen Veranstaltungspraxis und kontinuierlich mit einem Publikum in Kommunikation treten zu können und hierin Erfahrungen zu sammeln, feedback zu erhalten, auch Wiederaufnahmen von Arbeiten und die Möglichkeit für durch Wien reisende internationale Künstler\*innen kurzfristig und unbürokratisch eine Plattform zu finden, auch für Künstler\*innen aus den Bundesländern. Es war wesentlich keine

30–39 Jahre  
Wow, die 90er Jahre!  
Da ist im Im\_flieger entstanden, Ende der 90er Jahre.  
[...]

Schwierig, eine Geschichte rauszunehmen. Ich weiß gar nicht, wo ich anfangen soll. Anfang der 90er war ich in New York, mein erstes Stipendium, über ein Jahr, beide vom Bundesministerium, um Tanz zu studieren. Das erste Jahr machte ich New York Dance Intensive, eine Ausbildung, es gab so viel, ich frage mich, welches ist eine Im\_flieger-Geschichte aus dieser Zeit? Ich sehe mich, als ich das zweite Mal (eigentlich das dritte) in New York war. Beim ersten Mal (das vermutlich das zweite war) hat mich der Typ, von dem ich nicht mehr weiß, wie er heißt, an diesem Ort, wo sie Filme zeigten, Millennium Film Workshop, weißnichtmehr, der Typ<sup>4</sup> jedenfalls, ich habe ihn kennengelernt und hab ihm immer Postkarten geschickt, damals schrieb ich irrsinnig viele Postkarten, er nannte mich die Postcard

Lady. Er wohnte in einem riesigen Loft, 4th Street, glaube ich, auf einer Seite sein Bett, der Rest vollgerammelt.

Ich kam nach NY zum Movement Research, und er sagte, ich kann bei ihm wohnen. Das Bild ist, wenn ich in dem Loft war und er war nicht da, ich hatte einen Platz mit Bett und Schreibtisch, und ich arbeitete dort an einer Sache, es gab damals in Wien das Fest der Freien. Der vom Filmworkshop checkte extra für mich eine Schreibmaschine, und da saß ich dann und schrieb Handlungsanweisungen und schickte dann das Fax, damit es noch rechtzeitig ankommt.

Das Loft hatte auf einer Seite eine voll verglaste Fensterfront, und man konnte nach Süden über Manhattan blicken. Am Vormittag war ich dort allein und stellte meine Videokamera auf und tanzte vor der Skyline im Gegenlicht, improvisierte und filmtie. In den 90ern fällt mir also genau dieses Bild ein. Ich war damals ganz fertig, denn er hatte keine Küche! Frühstück draußen, Essen draußen, nur ein Kühlschrank und ein Fernseher, sonst nichts. Ich musste auch auswärts essen! Aber ich suchte mir dann eine andere Wohnung.

Voodoo. Gefällt mir total gut. Später, am Gaudenzdorfer Gürtel in der Schokofabrik, gab es ja auch den Blick über Wien, die Sonnenübergänge.

Ja.

ästhetischen Wertmaßstäbe anzulegen. Aus heutiger Perspektive würde ich es nicht mehr als unkuriert bezeichnen, doch für uns bedeutete „unkuriert“ damals, dass nicht wir entschieden, sondern die Künstler\*innen selbst. Wesentlich waren auch der Austausch, die Gespräche während der Zusammenarbeit und das Feedback, die Kritik nach den Präsentationen, mit dem Publikum, den Kolleg\*innen und mit uns als organisierendem Team. Wir waren somit Dienstleister\*innen für unsere Kolleg\*innen, haben die WILDE MISCHUNG als Möglichkeitsraum geöffnet und über Jahre gehalten, die Ressourcen und das Know-how mit der Szene geteilt. Wir waren Organisator\*innen, das künstlerische Denken hat unsere Kommunikation bestimmt, heute würde dies vielleicht als Künstler-Kurator\*innenschaft bezeichnet.

Neben dem Bedürfnis des Veröffentlichen von künstlerischen Arbeiten, gab es ein großes Bedürfnis nach Austausch zwischen den Künstler\*innen und mit anderen von Künstler\*innen geleiteten Strukturen. Wir haben dieses 2002 unter dem Begriff „Vernetzungsprojekte“ konzipiert. Um die strukturellen und inhaltlichen Grenzen zeitgenössischen künstlerischen Schaffens auszuloten und zu erweitern, hat Im\_flieger begonnen zwischen Künstler\*innen, Räumlichkeiten, unterschiedlichen Disziplinen und Öffentlichkeiten Brücken zu bauen, und neue Formate entwickelt, wie das diskursive Format Im\_flieger INVITES oder CROSS-BREEDS-Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen. Hier hat sich das „Kuratieren“, 8787 (diese Spuren hat gerade mein Kater beim Spaziergang über die Tastatur hinterlassen) in den Im\_flieger geschlichen.

Das „Kuratieren“ im Sinne von Profilierung und Auswahl von künstlerischen Projekten war nie im Vordergrund, vielmehr eine Notwendigkeit in der Realisation im Umgang mit begrenzten Ressourcen, ein Werkzeug der Gestaltung von Im\_flieger. Im Sinne eines erweiterten Kunst- und Chorographiebegriffs haben wir dieses Schaffen von Möglichkeiten der Zusammenarbeit, Unterstützung, Solidarität und Vernetzung, das Entwerfen von verschiedenen

performativen Strukturen, mit der Zeit selbst als eine Form künstlerischer Arbeit begriffen.<sup>8</sup>

Mit dem Auszug aus dem WUK 2011 haben wir die WILDE MISCHEUNG beendet, die vor allem von Markus Brückner die letzten 4 Jahre betreut wurde. Einerseits ging es um Überleben, nun ohne kostenfreien Raum und Infrastruktur des WUKs, die uns bis dahin sehr unterstützte. Wir mussten den Flieger, das Studiotheater, zurücklassen.<sup>9</sup> Und andererseits hatten sich junge Künstler\*innen zusammengeschlossen und RAW MATTERS gestartet, das auf denselben Grundregeln des „unkuratierten“ Veranstaltens basiert. Das Feld hatte sich verändert, das solidarische, „unkuratierte“, kontinuierliche Veranstalten hatte sich etabliert und war nun, auch bei den Fördergebern, anerkannt. Wir haben dieses Terrains den „Jungen“ überlassen und mit den freien Ressourcen die Residenzprogramme, wie CHANGING SPACES national und international, und die künstlerischen Forschungsprojekte, wie STOFFWECHSEL (weiter) entwickelt. Auch das Team hatte sich verändert. Aus heutiger Perspektive haben wir auch damals schon kuratiert, wenn ich mich auf die etymologische Bedeutung des Wortes Kuratieren besinne – das lateinische Verb „curare“ heißt sich kümmern, Sorge tragen. „To curate performance means caring for the bodies and communities it gathers ...“<sup>10</sup>

Das Arbeiten an der Gemeinschaft, damals und auch heute.

Was bedeutete es mit dem Körper über Distanzen zu arbeiten? Wir haben in dieser Zeit angefangen mit Körpertechniken über Distanz zu experimentieren und ein Wissen reaktiviert, das schon immer in unseren Körpern schlummerte, im Wachzustand und auch schlafend in unseren Träumen. Wir mussten und konnten nicht mehr „funktionieren“ wie bisher, daher konnten wir uns der Kraft und den Techniken des Wunsches und Träumens widmen. Dieser subversive Raum der Kommunikation zwischen den menschlichen und auch nichtmenschlichen Wesen über Distanz, der ja immer schon eine Möglichkeit war und auch jetzt ganz „normal“ ist, hat sich mehr und mehr verdichtet. Im\_Flieger dann später gerettet vor der Kontrolle und Manipulation der Daten sammelnden Herrschaftsapparate. Doch davon später.

Auch für das Kunstfeld war die eigene Fragilität als eine unweigerlich geteilte, weitläufig vernetzte erfahrbare und jede/r Akteur\*in musste erkennen: in der Interdependenz, nicht in der Autonomie, lag die Chance.<sup>11</sup>

Im \_flieger war in dieser Krise resilient, hat von Anfang an vernetzt und sich in Interdependenzen gedacht und gehandelt, mit den Ressourcen schonend arbeitend, integrierend, improvisierend. Die in Forschungslaboren entwickelten gemeinsamen künstlerischen Praktiken, das Arbeiten an den Relationen von Kollektiv/Individuum, die Flexibilität in der Planung, das Sorge-Tragen für die Gemeinschaft waren erprobt. Die Praxis der Verbundenheit machte auf einmal noch mehr Sinn.

Anfang der 1980-iger Jahre habe ich im Dramatischen Zentrum am experimentellen Theaterprojekt ACT – von Herbert Adamec geleitet – teilgenommen. Wir haben nur in den Nächten gearbeitet und unter anderem stundenlang Übungen des Abstandshaltens zu den anderen Performern in der Gruppe geübt. Die Wahrnehmung ist nicht fokussiert, sondern eine weite. Die Bewegung eines einzelnen wirkt sich auf die gesamte Gruppe aus. Herden und Schwärme kommunizieren so in ihren kollektiven Bewegungen. Auch Tänzer\*innen. Explosion. Plötzlich übt sich ein großer Teil der Menschheit im Abstandthalten. Den Politikern war natürlich nicht bewusst, was dies für Konsequenzen hatte, es war einfach eine Notwendigkeit. Das Performative hat sich in den Alltag eingeschlichen. Wir haben dies durch performative Aktionen im öffentlichen Raum verstärkt. Die Kommunikation, die zwischen den Körpern auch schon vorher passierte, das Vernetz-Sein und die Co-Abhängigkeit, nicht nur der ökonomischen, wurde sichtbarer, bewusster. Es fand eine Sensibilisierung der Körperwahrnehmung statt, die mehr und mehr Menschen erlaubte auf eine andere Art miteinander, mit der Welt in Beziehung zu treten, auch mit der Erde, all ihren Wesen und den Ruinen unserer alten Kulturen.

Die Politik musste nun „improvisieren“, konnte sich nur noch von Tag zu Tag entscheiden, aus dem Moment heraus handeln, sehr spielerisch war dies damals noch nicht, doch das Improvisieren – Überlebensstrategie und künstlerische Ausdrucksform – fand mit der Zeit breite Akzeptanz als eine andere, die einzige Möglichkeit dem Unbekannten, der lebendigen Zukunft zu begegnen.

Die „starken“ männlichen Führungspersönlichkeiten, die immer noch am Abbau der Demokratie und Mitsprache festhielten, verschwanden mehr und mehr aus der Bildfläche der Öffentlichkeit und die Stimmen der Frauen, die „Care-Arbeiter\*innen“ = „Kuratorinnen“, die über Jahrhunderte Spezialistinnen der produktiven Arbeit waren, wurden im gesellschaftlichen Leben mehr und mehr sichtbar. Reparaturarbeit.

20–29 Jahre  
Zwischen 90 und 89 oder zwischen 80 und 81?  
81 und 90. 60?

61. 82 bis oder. Es gab schon Frauensolidarität.  
(Längere Stille)

Oder was anderes, aber eh.  
(Weitere Stille)

Da hatten wir die Gruppe Körperwetter Wien<sup>12</sup>, ein OYA<sup>13</sup>-Vorläufer. Wir fuhren als Gruppe immer wieder herum und trainierten gemeinsam mit anderen Gruppen, machten Performances und probierten Experimente aus. Wir begaben uns oft in der Natur in Situationen, die wir dann auf der Bühne nachvollzogen, von deren Erfahrungen wir uns nährten.

Wir wanderten auf einen Berg und stellten uns unter einen kalten Wasserfall. Das war der Plan. Ich hatte eine Tasche. Mit so etwas geht man nicht auf den Berg. Mit der Umhängetasche auf den Dobratsch, völlig daneben. Der Photograph sagte: „You are so sophisticated.“ Wir waren am Berg und fanden den Wasserfall. Wir zogen uns nackt aus und standen nebeneinander unter diesem eisigen Wasserfall, der uns auf Nacken und Rücken donnerte, eisig kalt, irre lang, ewig, bis zum Ende meines neunundzwanzigsten Lebensjahrs mindestens, aber das ist auch eine Heilungsmethode. Bis man es nicht mehr spürt. Sehr existiell. Wie Butoh. Körperlich durch die Erinnerung auf der Bühne reproduzieren.

Das, ja, dieser Wasserfall. Ich habe dann viel damit gearbeitet, Erfahrungen in der Natur, auch Im-Wasser-Sein. Daraus habe ich Bewegungsmaterial generiert. Das hatte da viel mit Zuckungen zu tun, Staccato-Bewegungen, Zwerchfell, Atmung, Situation aushalten, total dran arbeiten, damit du es irgendwie ertragen kannst. Extrem.

Wäre das heute ein Forschungsprojekt? Ich glaube schon, wenn auch anders. Es war ja immer eine, also ein Stoffwechselprojekt in dem Sinn, dass diese Verbindung, dieser Zusammenhang mit den Elementen, mit der Natur; wenn du dich darauf einlässt auf dieser Ebene, passiert da ganz viel, auch Heilung, Austausch. Aber das hatte ich immer schon, wie die Sache mit den Bäumen. In der Natur sein, draußen sein, total wichtig und immer noch eine meiner Sehnsüchte. Auch durch das lange Leben in der Stadt. Es könnte durchaus ein Thema sein.

Mit der Einführung des bedingungslosen Grundeinkommens wurde Kunst zur Grundversorgung, die ressourcenschonend und auch unabhängig von den Kulturapparaten wirken konnte. Das Kuratieren von Kunst, das sich am Markt orientierte und die Interessen der Repräsentation bediente, wie es von und in den meisten Institutionen praktiziert wurde, wurde überflüssig. Das heißt nicht, dass Kunst nicht mehr gebraucht wurde. Im Gegenteil. Sie konnte sich endlich aus ihrer Blase der bürgerlichen Eliten befreien. Explosion. Die Blase ist geplatzt. Das akkumulierte Wissen konnte in einer „Tröpfchenübertragung“ auch in anderen Körpern seine Wirksamkeit entfalten.

So wurde die Politik vom Handlanger des neolithischen Kapitalismus zum/r „Care-Arbeiter\*in“, zur Kurator\*in für das Gemeinsame, das Gemeinwohl, wie der Aktivist Sandro Mezzadra das Potenzial der Corona Krise damals erkannte.<sup>14</sup>

Viele Forderungen der Umweltbewegungen, die schon längst ausgesprochen waren, machten auf einmal Sinn, waren sinnlich wahrnehmbar, schienen realisierbar, bekamen ihren Wert. Die von zahlreichen feministischen und sozialrevolutionären Künstler\*innen, Theoretiker\*innen und Kurator\*innen geforderte Notwendigkeit kollektiver Selbstorganisation von Kunstschaftern war nun Überlebensstrategie.

Die „Care-Arbeiter\*innen“ verwandelten ihre Infrastrukturen zu kollektiven Plattformen, vernetzten sich mit Bürger\*innenbewegungen, die Produktions- und Distributionsmodelle entwickelten, die sich am Gemeinwohl orientierten. Kunst konnte ihr soziokulturelles Potential entfalten, Ästhetik und Ethik verbinden. Die Beziehung von Kurator\*innen, Künstler\*innen und Mitspieler\*innen, früher „Publikum“ genannt, änderte sich radikal, die Machtverhältnisse lösten sich auf im Bewusstsein der gegenseitigen Abhängigkeit. Der Exzessionalismus der Kunst verflüchtigte sich, da die Frage nach den sozialen und politischen Folgen künstlerischen Handelns eine dringliche war.<sup>15</sup>

Das Kuratieren von Kunst als sozialer Raum, der sich mit der Welt verbündet, bekam mehr Aufmerksamkeit und entwickelte eine gewaltige transformierende Kraft. Eine Neuausrichtung der Werte fand statt. Auch für die Kunst- und Kulturschaffenden war dies ein Aufatmen: das Unproduktive, das Zweifeln und Befragen, das Teilen, das Improvisieren, das Einladen und Teilhaben, das Umarmen der Leere, das Spielerische, das Unterstützen und Sich-Zusammenschließen“ waren die neuen Spielregeln.<sup>16</sup>

Natürlich ging dieser Prozess nicht ohne Konflikte und Schmerzen einher. Explosion. Die sich gegenseitig bedingende Prozesshaftigkeit von Utopie und Dystopie waren spürbar, hinterließ Spuren: „Es sind große und gleichrangige Kräfte, keine der beiden kann für sich allein existieren, und jede von ihnen ist fortwährend dabei sich in die andere umzuwandeln.“<sup>17</sup>

Im \_flieger war gerade rechtzeitig am herbeige-wünschten Ort außerhalb der Stadt gelandet.

Wir hatten unseren Zufluchtstraum unter der Erde eingerichtet und Kirschbäume gepflanzt. Hier konnten uns die Strahlen nicht erreichen, die unsere Körper und Gedanken zu manipulieren versuchten, und alles Lebendige, vor allem in den kulturellen Zentren, bedrohte.  
Was war deine Frage? Ach, ja, die Rolle des „Kuratierens“ als zweischneidige Politik der Zukunft.

Take Care! Umarmung,  
Anita

\*\*\* (Anfänge)

2001: Es ist eine kleine gelbe zerlegbare Flasche. Er wacht sehr spät auf, gegen 5 Uhr nachmittags manchmal auch gegen sechs. Die Sehnsucht ist dann am größten. Für ihn ist das der schmerzvollste Moment des Tages. Sein erster Handgriff gilt der Flasche. Am Vortag hat er sie mit den notwendigen Substanzen gefüllt. Die Flüssigkeit und in den zweiteiligen Deckel das weiße Pulver. Bevor er davon trinken wird, wird er mit der mechanischen Vorrichtung im Deckel das Pulver in die Flüssigkeit stoßen, die Flasche schütteln und die verfärbte Flüssigkeit langsam die Kehle hinunter rinnen lassen. Zunächst geht es nur darum, die Flasche zu berühren. Sich dem Versprechen körperlich zu nähern, das in ihr wohnt; eben genau das, ein Versprechen sich anderen körperlich nähern zu können. IP – Immunprotection. Jetzt jedoch macht er sich zuerst einen Kaffee, ein letzter Luxus, den er sich gönnnt. Eine nostalgische Erinnerung an frühere Zeiten. Kaffee gibt es jetzt nicht mehr als Massengetränk. Kaffee ist zu teuer geworden. Im Anbau und im Transport. Früher hat er eine Zigarette zum ersten Kaffee des Tages geraucht. Aber nicht vor dem ersten Schluck. Das war eine selbstaufgeriegte Beschränkung, die ihn stolz gemacht hat. Ja, er war einmal der Protagonist in einem Roman. Die erste Seite dieses Romans<sup>18</sup> ist in diese Passagen eingeflossen, wie eine Flüssigkeit die Kehle hinunter rinnt. Dann jedoch findet eine körperliche Verdauung statt. So ist es ihm auch passiert. Und er wurde als Subjekt aus dem Text, dessen Protagonist er einst war, tatsächlich ausgeschieden. Er ist aus den Seiten des Textes herausgetreten, schon ziemlich bald nach Erscheinen des Buches. Eine Art Transsubstantiation, zu der bereits weitere Romane und Performances entstanden sind, so dass wir gar nicht sagen können, ob unser Protagonist nicht bereits wieder in Texte, Choreografien und Szenen gewechselt ist. Wer setzt sich eine Viertelstunde nach dem ersten Kaffee die kleine gelbe Flasche an den Mund?! Er hasst immer noch seinen Vornamen. Ganz im Gegensatz zur Autor\*in dieser Passagen, die vielleicht weil sie eine Feminist\*in ist – eher Schwierigkeiten mit der westlichen Tradition der Weitergabe von Nachnamen hat. Und damit wären wir auch schon beim Konflikt. Denn Konflikt, sagt die Autor\*in, ist immer und wird gern vergessen oder soll nivelliert werden.

10–19 Jahre  
... Und zwar vielleicht Liebe.  
Was war das Erste? Freie Spielräume. Aber es kann auch wiederkommen. Ach ... Das erste, was mir schon vorher einfiel, ist eine Geschichtete, die ich schon einmal erzählt habe.  
Ich war elf oder zwölf, wie Morgenstern, und wir hatten eine Mädchengang, die MM-Gang. Wir waren schlammige Mädchen, haben alles Mögliche angestellt. Wir hatten alle Fahrräder, und ich hatte einen weißen Chopper – nach der Schule – wir waren alle in derselben Klasse – fuhren wir in die Bahnhofstraße – wo es in der Seitengasse einen Automaten gab, der Porträtotos machte, eine Fotomaschine. Nach der Schule fuhren wir immer wieder dorthin und machten alle möglichen Fotoexperimente. Einmal erwischte uns die Polizei, weil unsere Experimente gewissermaßen nicht legal waren. Wir machten Fotos von unserer Muschi, immer eine rein, Hose runter, Foto gemacht, dann schauen was rauskommt, die nächste rein, wir hatten großen Spaß. Und einmal, wir waren gerade fertig, und da kam die Polizei. „Zeigts amal her, was habts'n da?“ Und er zur einen hin, um sich die Fotos anzuschauen, und ich und die andere los (mit den Fotos) und geflüchtet. Wir radelten zu mir, weil es kein Telefon gab, und während der Fahrt zu mir zerrissen wir noch die Fotos, um die Beweise zu vernichten. Meine Mutter war da, und wir erzählten ihr alles. Sie lachte und war voll ok. Dann läutete es. Wir saßen im Wohnzimmer und waren total fertig. Ach, da hatte ich meinen Chopper gar nicht mehr, der war mir geklaut worden, als ich (auch illegaler Weise) im Kino Easy Rider ansah. Meine Mutter fragte: „Kommen Sie wegen dem gestohlenen Fahrrad?“ Und sie (die Polizisten) so: „Nein, das dürft's ihr nicht machen.“ Denn sie hatten die eine mitgenommen auf die Polizeiwache. Meine Mutter: „Warum macht's ihr denn die Fotos

dort? Macht sie doch zu Hause!“

Es ist zwar nicht strafbar, solche Fotos zu machen, aber sie zu verkaufen, womöglich an türkische Gastarbeiter, wie uns der Polizist unterstellt, sehr wohl. Aber das hatten wir ja gar nicht vor. Der Polizist war von einer Frau informiert worden, die uns aus dem Nebenhaus beobachtet und denunziert hatte.

Warum fällt mir das zu Im\_flieger ein?

Nichts hätte er seinen Eltern vorzuwerfen, sagt unser Protagonist\*, außer dieses geringfügigen Makels, einen Vornamen verpasst bekommen zu haben, der ihm nicht gefällt. Das regt die Autor\*in auf. Was für eine kleine narzisstisch allergische Versessenheit darauf, dass immer alles zu ihm passen muss. Mit allem und jedem muss er sich identifizieren können, sonst geht es nicht. Auch die Kunst muss projektive Identifizierung sein und damit auch projektive Idealisierung. Das scheitert natürlich. Natürlich! Unsere Autor\*in rollt mit den Augen und kratzt die letzten Reste Sheabutter in einem Tiegel zusammen, die es auch nicht mehr zu kaufen gibt. Sie ist zu teuer geworden. Im Anbau und im Transport. Unserer Autor\*in platzen regelmäßig die Fingerkuppen auf, das kommt von der besonderen Beanspruchung der Finger beim Schreiben aber auch von den ätzenden Desinfektionsmitteln. „Ich rede ganz einfach,“ so unser Protagonist, der sich gerade in ein Online-Meeting eingeschaltet hat – wir haben die Szene verpasst, in der er sich die kleine gelbe zerlegbare Flasche an die Lippen setzt – Lippen, das wird er nicht mögen, das wir das so sagen, früher hat er sich gern in queeren Kreisen aufgehalten, dort wurde mit sexuellen Praktiken experimentiert, das hat ihm gefallen, aber dann fand auch dort ein Paradigmenwechsel, jener grundsätzliche Paradigmenwechsel statt, der die Körper wieder auseinandividuiert hat, und nur mehr die Kunst vermochte es, Salons und Choreografien zu gestalten, die zumindest von Berührungen träumten, dort hat er seine Virilität wiederentdeckt und seitdem lässt er sie nicht mehr los, er hätte es daher bevorzugt, wenn wir von „Mund“ sprechen, also verpasst haben wir den Augenblick, in dem er sich die kleine gelbe zerlegbare Flasche an den Mund setzt, jetzt sitzt er zurückgelehnt im Sessel, das Handy lässig auf den Knien und sagt, „Ich rede ganz einfach von Anarchie.“ Wir verlassen die Szene, nicht ohne zu erwähnen, dass die Finger unserer Autor\*in auf der Tastatur Geschwindigkeit aufgenommen haben. Es ist die Wendung „ganz einfach“, die sie in Fahrt bringt. Und auch im virtuellen Raum werden Stimmen laut, die fragen, „was heißt hier: „ganz einfach““. Jemand wagt sogar zu behaupten: „Ist Anarchie nicht unendlich fordernd? Eine Ethik sogar ...“ Während sich die Mitglieder im Virtuellen tummeln, unsere Autor\*in muss schmunzeln, sie fragt sich nämlich, ob es sich um Blinde Seekrebse handelt, von denen Nietzsche schreibt, dass sie „fortwährend nach allen Saiten[!] tasten[!] und gelegentlich etwas [fangen]: [sie] tasten[!] aber nicht, um zu fangen, sondern weil [ihre] Glieber sich tummeln müssen.“<sup>19</sup> Während sich also welche tummeln, wer immer sie sein oder werden mögen, verlässt unsere Autor\*in die Szene. Sie fragt sich, wenn die abgetötete Seele zum Ort für Gottes unendliche Selbstreflexion wird: wird es dann nicht entweder nur Gott oder nur Seele geben? Und wo stehen wir jetzt?

Welches Dritte hat den Raum betreten. Denn da sind weder Seele noch Gott. Da ist eine kleine gelbe zerlegbare Flasche. Und Sehnsucht nach Berührung. Und Konflikt. Eine Zerreißprobe

schon seit Jahrzehnten. Früher ließ es: „Verlasst das Schiff, nicht weil es sinkt, sondern damit es sinkt.“<sup>20</sup> Aber dann wollte niemand Akteur\*in der Destruktion sein. Einige gingen hinaus. Und trafen sich beim Salon auf dem Kirschbaum. Wo eine\*r noch fliegen lernen konnte im Sitzen, oder im Schreiben. Dort treffen sich unsere Autor\*in und ihr Protagonist auch. Aber sie erkennen sich dort natürlich nicht, weil sie dort andere sind. Und vielleicht macht das auch den Reiz des Salons auf dem Kirschbaum aus, fügt die auktoriale Erzähler\*in dieser kleinen Geschichte an, die es gar nicht gibt, also die Erzähler\*in gibt es nicht, und die muss es ja wissen, denn immerhin ist sie allwissend. Ein Salon zu dem Reiz, andere sein zu können und zu werden.

#### 0–9 Jahre

Es gibt quasi nur einen Erzähler. Außer, es ist zu schwierig. Ok, wie war das noch einmal? Zwischen Null und Zehn, wenn ich so denke, habe ich das Bild. Das Bild von Nachmittagen, vielen, im Juni mit strahlender Sonne. Ich verbrachte sie auf einem Kirschbaum, einem ziemlich großen Kirschbaum in unserem Garten, mit Bienen und einem Kettenpapagei namens Laura. Diese blaugelben grünen Haare. Das Bienenhaus, Gesumme, die Kirschen sind gerade reif, und ich liebte es, auf den Baum zu klettern und einfach dort zu sitzen. So eine Weite!

Am Schönsten war es, wenn die anderen Kinder kamen, ich spuckte Kerne runter, und mit der Zeit landeten sie mit ihrem Flieger auf meinem Baum oben. Wir waren Überflieger, es ging nicht ohne Leiter. Riesengroß, aber nicht mit den roten Kirschen, sondern die gelben, Honigkirschen? Ich sammelte sie für alle, es waren einfach so viele. Natürlich gab's Kirschkuchen, Kirschenkompott, gab es auch Kirschkernkissen?

Ich habe mich nie versteckt. Es war nur so, dass ich manchmal die Leiter umwarf, damit keiner merkt, ich bin oben, denn man konnte mich wahrscheinlich nicht leicht sehen. Viel Zeit verbrachte ich so, Kirschen essend, spezielle Plätze auf dem Baum aufsuchend, hinsetzend, anlehnd, abstützend, frei fliegend. Ich genoss es, zu beobachten, was unten passierte, und wenn ich Kinder sah, die ich kannte, rief ich sie auch manchmal. Der Garten hatte einen Zaun runderum, aber wenn ich sie einlud, durften sie kommen. Mein gehörloser Onkel, der Hobbyimker, war da sehr streng. Ich bin auch mal runtergefallen. War nicht die einzige. Wenn ich die Leiter umwarf, musste ich mich an einen Ast hängen und dann runterfallen lassen. Das ging nicht immer so gut, es war ein bisschen gefährlich, sich überhaupt dort oben aufzuhalten.

Der Baum war etwas Lebendiges, ein Freund; diese Beziehung zu den Pflanzen, er begrüßte mich, wartete auf mich, der Baum wusste, dass ich da war. Er freute sich. Ich war schon lange nicht mehr dort, vielleicht steht er nicht mehr.

Oft waren sehr hohes Gras und ganz viele Mägeriten auf der Wiese. Ich schaute von oben darauf hinunter und sah die ganzen Formen, Farben, die ganze Flieger-Perspektive.

Ein wenig Rumruckeln und Herzklöpfen, Finger tasten auf Tasten. Aus der Dunkelheit gekommen scheint mir das Zusammensetzen von Worten als rätselhafter Gesang. Ich schaue nicht auf. Erstmal hingesezett. Als ob es das Gesetz des Schreibens verbietet. Das Gesetz soll ermöglichen nicht verbieten und gebieten. Politik macht Gesetze. Politik mit Kuratieren zusammenzuführen ist ungewöhnlich (für mich). Ich bringe Kuratieren mit der Kunst in der Verbindung. Dem Gestalten und Zusammenführen von Ereignissen. Kurare und kurieren, heilen also. Weil die Summe aller Teile immer mehr als ein Einzelnes ist. Weil die Gemeinschaft an sich meist etwas Heilendes hat. Wie sehr wir es brauchen, spüren wir gerade jetzt in Zeiten, in der uns räumliche Distanz vorgeschrrieben wird, Vorschrift. Da sitze ich nun mit dem Gesetz. Wir westlichen Menschen, wir Westweiße, (ohne diese gewisse weltfremdeste Arroganz und Ignoranz biologisch festlegen zu wollen) können gerade noch einen Raum zwischen uns schaffen, weil wir anderen seit so langer Zeit Raum wegnehmen, den Raum besetzen und ausbeuten. Politik. Kuratieren und Mauern. Politik. Polis. Die Stadt. Gaia Vince nennt die Stadt die „honeyspots of communities“, dort wo sich Menschen zusammen versammelt haben, um zivilisatorische Praktiken zu entwickeln. Praktiken des Sesshaft-Seins im Unterschied zu den Praktiken des Nomadischen. Wahrscheinlich ist die Mauer, war die Mauer sehr bald Teil der Polis, weil in der Sesshaftigkeit auch das Phänomen des Besitzes entwickelt wurde. Politik ist eine Setzung von Macht, in der Differenz zu einer Bewegung, die sich eher auf den Weg macht. Aber leider ist sie schon vom Turbokapitalismus eingeholt und die Tasche gesteckt worden. Die Politik will sich in Zukunft also mit der Kunst verbinden. Davor muss sie sich wohl von der Macht verabschieden, um sich mit wünschenswerten künstlerischen Praktiken an die Welt anzunähern und etwas tatsächlich anders zu machen. Um in Berührung zu kommen und nicht um zu beherrschen und anzugeben. Vielleicht sollten wir beginnen, die Ritzten und Spalten der bestehenden Mauern zu untersuchen. (Die ja meist aus Angst aufgebaut wurden. Wenn wir uns nicht um die Angst kümmern, werden sich die Paradigmen nicht lösen.)

Wie bei dem Sommernachtstraum von Shakespeare, wo durch die Ritzten der Mauern, Liebesgeständnisse und Küsse geschickt werden, dann die Ziegel herausgenommen werden und es vorsichtig herumtastet, bis es dann bemerkt, dass es um die Mauer herumgehen kann, die Mauern nicht nötig sind. Es kann auch darüber klettern oder Tür und Tore öffnen. Wir wollen in der Zukunft gelernt und erfahren haben, dass Mauern nicht schützen vor dem Anderen.

# Vergiss, was Kunst ist

Eine Aufschreibung

Live erwirk't Im\_flieger am 15. Jänner 2020

I lie on my carpet in the room, which is a garden, and my shoulder blades nestle into the solid ground that supports them as well as it fights against their wish to fly with gravity. My body is trapped in the conflict of forces. All of a sudden, my shoulder blades want to make kin with all the forces. All of a sudden, they begin to arrange themselves against the ground in such a way that they no longer hurt but can move smoothly on the ground and from the ground.

A flying and lying begins, on my carpet, with my garden, we fly. Wherever I was, there was always a woman or a cherry tree, or both. I am not there to carve something into the skin or bark, but to witness in the midst of the leaves moving in the wind, to put a writing in the wind, to let it fly, to let it lie, to let it weigh. Our gardens de-border each other, if we understand borders as processes of translation and metabolism.

This garden is called *chora*. And it becomes the space of anarchic literature. Moving around the navel of all dreams, it has no proper beginning or end. This garden's name is not Eden. Eden had a beginning and an end. It once was given and then was lost. Forever. This garden reveals itself again and again. We are reading ourselves in this garden of queer joy with cherry blossoms between our hands. And we die there melting into the ground, minerals that we are with all to tender red skin.

<sup>4</sup> Der Typ war der Filmemacher Howard Guttenplan (1934-2015, US), der von 1971-2011 den Millennium Film Workshop geleitet hat.

<sup>12</sup> Körperwetter Wien (1986-1990) war ein Forschungs- und Performance-Kollektiv mit homebase im WUK Wien, initiiert von Daniel Aschwanden nach seiner Rückkehr aus Tokio. Das Training sowie die künstlerische Arbeit basierte auf den Methoden des BodyWeather Laboratory (BWL), das Anfang der achtziger Jahre vom japanischen Tänzer Min Tanaka entwickelt wurde und eine Synthese von östlichen und westlichen Praktiken ist.

<sup>13</sup> Unter dem Label OYA-Produktion (1988-2005) schuf

Anita Kaya als künstlerische Leiterin, Choreografin und Tänzerin in Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Künstler\*innen unterschiedlicher Sparten zwölf abendfüllende Tanzproduktionen, zahlreiche (ortsspezifische) Performances, Installationen und zwei Tanzvideos, aufgeführt auf Festivals und an Spielstätten in Österreich, Mexiko, Frankreich, Italien, Finnland, Deutschland, Ungarn, USA/New York.

<sup>3</sup> Michiel Vandervelde, The art of curating. Plea for a concerned curatorship: <http://www.mennomichieljozef.be/michiel/downloads/arto曲uring.pdf>. Letzter Zugriff: 20.04.2021.

<sup>5</sup> Beim Schreiben dieses Textes hat sich „Explosion“ ein geschlichen. Das einzige Wort, das mir in Erinnerung blieb von Jacks Lesung (aus dem Buch einer südamerikanischen Autorin, dessen Titel und deren Namen mir entfallen sind) zur Einstimmung zum Text „Vergiss was Kunst ist“, damals in der Küche.

<sup>6</sup> Elle Krasny, Über Emotionsmaschinen und einen Planeten auf der Intensivstation: Care Matters, Podiumsdiskussion im Rahmen der Ausstellung „TechnoCare“, Im Kunstraum, Wien, 2019.

<sup>7</sup> Peter Weibel, Virus, Viralität, Virtualität: Der Globalisierung geht die Luft aus, DERSTANDARD 05.04.2020, <https://www.derstandard.at/story/20001164823577-virus-viralaet-virtualitaetder-globalisierung-geht-die-luft-aus> (Letzter Zugriff: 20.04.2021).

<sup>11</sup> Tom Holert, FRAGILITÄT UND NÜTZLICHKEIT, Notes from Quarantine, Texte zur Kunst, 27.03.2020, <https://www.textezurkunst.de/articles/fragilitat-und-nutzlichkeit/> (Letzter Zugriff: 20.04.2021).

<sup>14</sup> Sandro Mezzadra, „Eine Politik der Kämpfe im Zeiten der Pandemie“, 2020.

<https://www.medico.de/eine-politik-der-kaempfe-in-zieten-der-pandemie-17674/> (Letzter Zugriff: 16.10.2021).

<sup>15</sup> Vgl. z. B. Larne Abse Gogarty, „Usefulness‘ in Contemporary Art and Politics, Third Text 31, Nr. 1 (2017), S. 117-132.

<sup>16</sup> Vgl. Maaike Lauwaert & Francien van Westrenen (eds.), *Facing Value – Radical perspectives from the arts*, Valiz, Amsterdam, 2017.

<sup>17</sup> Ursula K. Le Guin, *Keine Zeit verlieren. Über Alter, Kunst, Kultur und Katzen*, golkondaverlag, München, 2018.

<sup>18</sup> Bei dem Roman könnte es sich um „Serotonin“ von Michel Houellebecq handeln.

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Sommer 1882*, in: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 9. München/Berlin/New York: de Gruyter Verlag 1980, S. 9-697, hier: S. 17.

<sup>20</sup> Zitiert nach: Simon Critchley, *Mystischer Anarchismus*. Berlin: Merve Verlag 2012, S. 81.

<sup>1</sup> I learned this from the artist Rachel Rose in the course of her exhibition at Fridericianum in Kassel, Germany from 26.10.2019-12.01.2020.

<sup>2</sup> I have been in the exhibition on 27.12.2019 as my memory as well as the ticket says.

<sup>3</sup> Hélène Cixous: *The Laugh of the Medusa*, in: Keith Cohen; Paula Cohen (Eds.): *Signs*, Vol. 1, No.4 (Summer, 1976), 875-893, here: 878.

<sup>8</sup> Vgl. Broschüre *Im\_flieger fliegt/10 Jahre*, Wien, 2011, S. 16.

<sup>9</sup> siehe Essay *Im\_flieger fliegt*, S. 212.

<sup>10</sup> Shannon Jackson, *Performative Curating Performs*, in Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy, Berlin, 2017.







78

DER WOHNBAWSEITER IN DEN JAHREN 1926-27 VON DER  
GEMEINDE WIEN  
ERBAUT UNTER DEM BURGERMEISTER  
**KARL SEITZ**  
AMTSFÜHRENDE STADTRATE:  
HUGO BREITNER FÜR FINANZWESEN  
FRANZ SIEGEL FÜR BAUWESEN  
ANTON WEBER FÜR WOHNUNGSGESEN  
PLANVERFASSUNG ARCHITEKTEN Z.V.  
HEINRICH SCHMID U. HERMANN AICHINGER  
BAULEITUNG WIENER STADTBÄVAMT



79

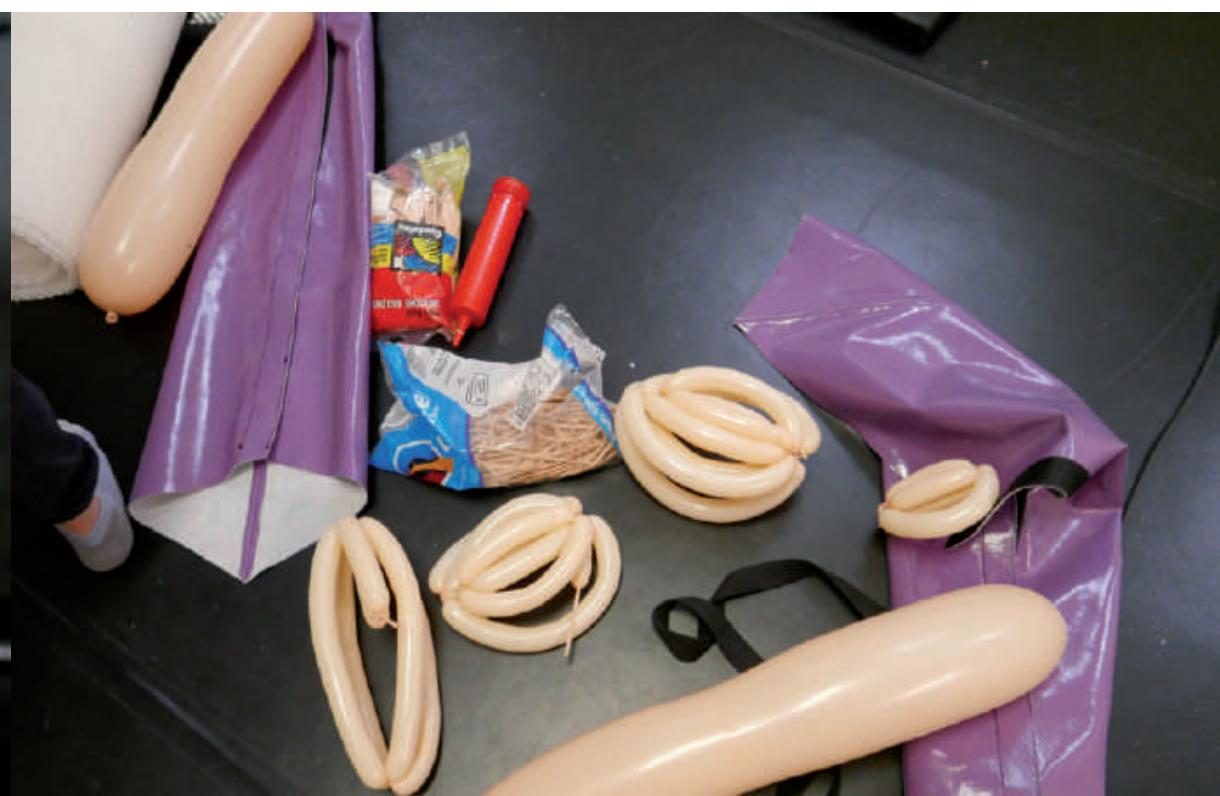
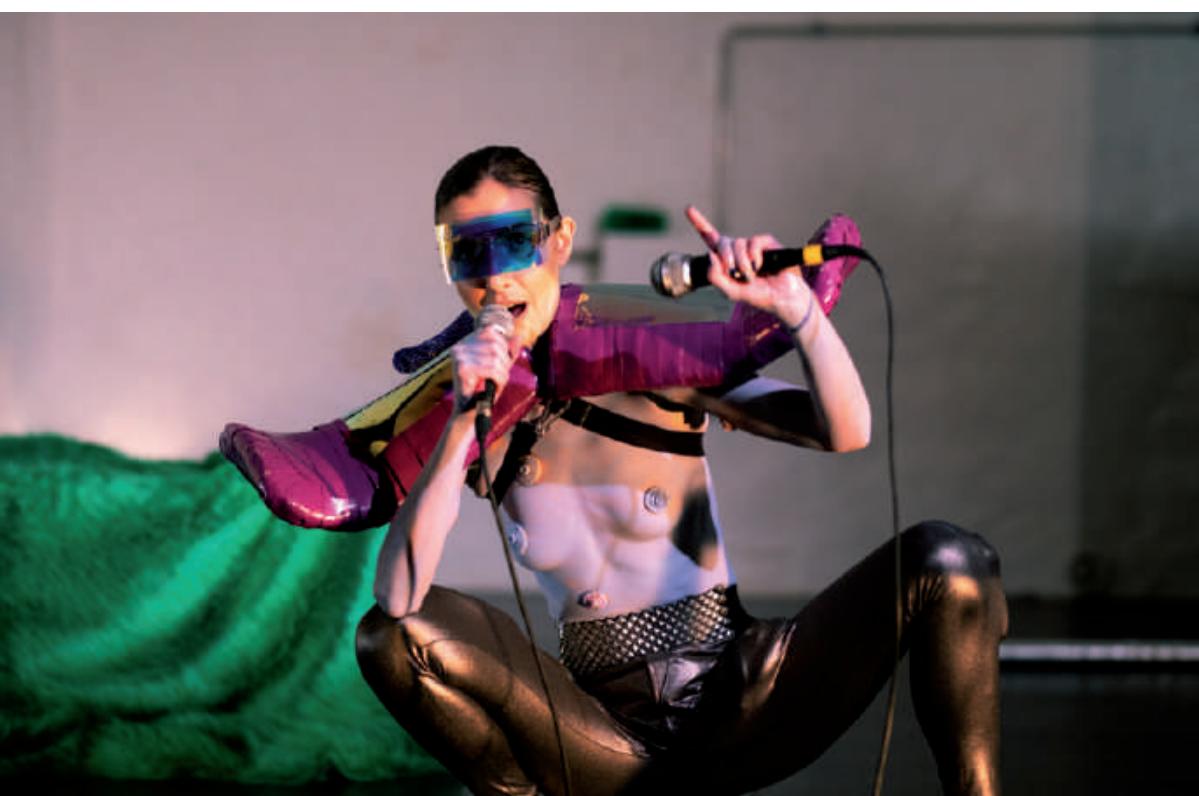


The sun is red and  
yellow everywhere there  
are pipes and small  
lights but no shadows  
I wish I was still  
sleeping with the other  
warm animals  
the brownie is



T'm sleeping in a stable,  
I am one of many animals  
there: cats, dogs, horses,  
crocodiles and birds.  
T wake up sometimes from  
the zebra laughing next  
to me but T'm too  
tired to notice what's  
so funny.  
T'm surrounded by  
darkness and familiar









NET 2

# Toward a Political Philosophy of Self-Curating: Autonomy, Independence, Interdependence

Elke Krasny

Just at the turn of the new millennium, a small group of Vienna-based performance artists, dancers, and choreographers started a new initiative, which they named Im\_flieger.<sup>1</sup> As I write this essay, Im\_flieger has for some twenty years insisted on making art, and performing the world *differently*. Its small core team continues to create conditions that nourish research in performance art and make possible new modalities and landscapes of sharing, exchanging, and discussing with interested publics. Self-described as a platform, Im\_flieger has, over the course of these two decades, spawned numerous friendships and given rise to countless collaborations between a number of artists from different artistic backgrounds. In this emergent entanglement, the platform represents a bridging of the perceived gaps between different sub-genres and sub-disciplines in a, paradoxically so, ev-

---

<sup>1</sup> Im\_flieger literally translates into inside the airplane. Associations linked to notions and feelings of flying and flight are multifold. We may think here of the emancipatory notion of spreading one's wings. We may think here of the exhilarating feeling of taking off. But we may also think here of having to overcome feelings of panic when being trapped inside a plane or of fear of aircraft accidents, plane crashes, or attacks. Flying and flight can be both an uplifting promise and a daunting threat. Associations range across the mythological and winged creatures such as Icarus or Pegasus, the technological and the development of the airplane, the animal world with its manifold flying critters, the notion of the high flier driven relentlessly by career ambitions, but, of course, also the climatic regime of industrialization, and the Anthropocene condition, which was, as a geological era, and a diagnostic and analytical term, first introduced in the year 2000. See: Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer, "The Anthropocene" Global Change Newsletter. The International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP): A Study of Global Change of the International Council for Science (ICSU), No. 41 (May 2000): 17. In historical hindsight, the connections to the Anthropocene condition and Im\_flieger's programmatic proclamations of practicing sustainably, make the choice of name in the year 2000 a forecast or a pre-enactment of what artmaking has to confront in the twenty-first century.

I am not listing here associations, or explanations, behind the choice of name explained to me by the founders of Im\_flieger. What I am offering here are my own readings and interpretations, seeking to make sense of artmaking in the larger context of global culture in the history of the present.

ermore expansive and, at the same time, evermore specialized “artworld”.<sup>2</sup> The artworld has to be understood in relation to the legacies of the historical infrastructures of modern public art institutions, as they were established by the colonial nation-state in the historical period of radicalized patriarchal capitalism, which largely coincides with the era of industrialization, today referred to as the Anthropocene-Capitalocene.

We may think here of nineteenth-century museums and their collections, of opera houses and theatres, all characterized by hierarchical structures of institutional politics, and the organization as well as their production of public semantics and public cultural values defining what art is. But since the nineteenth century and the rise of modernity, this artworld has also included smaller-scale artist-initiated, and artist-led, institutions, such as collectives and associations. Following an approach based in art historical materialism, changes in the artworld have to be studied in relation to political and economic systems, as well as socio-historical changes as they occur outside, and permeate the artworld. Critiques of art institutions linked to hegemonic powers, together with new forms of artistic self-organization, began to profoundly change the ecology of institutions, out of which the artworld is composed, during the second half of the twentieth century. In response to political shifts and the strong political and cultural impact of social movements in the second half of the twentieth century, connected to a broader project of political decolonization which overlapped with the protests of 1968, new forms of artistic self-organization emerged. To name but a few, we can think of artistic engagement with the anti-nuclear movement, the Black Power Movement, the feminist movement and the environmental movement. Today, Im\_flieger has to be understood not only in relation to the legacies of these social, cultural, and artworld changes, but, equally as important, in relation to changes as they have occurred over the twenty-first century.

---

<sup>2</sup> The term artworld was first coined by philosopher and critic Arthur Danto who developed an institutional theory of art. Danto argues that an object – or an articulation or expression – only becomes art by way of institutions, communities and agents that claim the authority to declare art to be art. See: Arthur Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (October 15, 1964): 571-584.

Im\_flieger was initially embedded in the local ecology of Vienna’s WUK Werkstätten- und Kulturhaus, House for Workshops and Culture – a post-industrial reuse of a mid-nineteenth-century locomotive factory. What are today’s cultural and civic uses of the building first started out as a cultural squat which was, soon after, officially recognized by the municipality of the City of Vienna.<sup>3</sup> The uses of this infrastructure rely on principles of self-governance. The building serves as the site of multiple art-based, cultural, civic-society, educational, and political groups and associations, but it also operates as a space for hosting events which contribute to the mixed economy of this infrastructure relying on state funding, ticket sales, and volunteer labor. Within this WUK infrastructure, the self-organized collective of dance and performance artists renovated and adapted their largest rehearsal space to provide a flexible theatre space for the independent performance art and dance scene in Vienna, as well as for artists from abroad. Although Im\_flieger has since moved, and was active at a number of locations in Vienna since 2011, its history of participation in this specific cultural environment matters to the project’s understanding of art making. A historical materialist approach to performance art, including dance and choreography, understands that the existence of platforms like Im\_flieger is owed to a number of factors and activities: the initiative, the energy, and the volunteered labor of artists, coupled with the availability of state funding. The latter of which is entirely connected to the Austrian welfare system with its allocation of public monies to cultural production, for which large public institutions, small-scale artist-run initiatives, and individual artists find themselves in competition with each other.

In a conversation with Anita Kaya, one of the founding members and the driving force behind its continuity of existence, she emphasized that the no-

---

<sup>3</sup> While the history of autonomous centers and the creative expressions connected to squatting have recently, also in connection with the twenty-first century Occupy Movement, received some scholarly attention, the history of cultural centers provided for by the welfare state, still remains an understudied area of cultural production and cultural expression. Histories of curating have so far not looked to histories of cultural production connected to squatting or cultural centers. On the creative work in connection with direct social action and squatting see: Alan Moore, *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below* (London: Minor Compositions, 2015).

tion of curating is central to the way in which she wants Im\_flieger's work to be understood.<sup>4</sup> The project fluxes as multifarious forms, through which this notion serves as a connecting point. Kaya insists that curating makes possible basic research in performance art. Such curating pushes back against the production-centricity, and evaluation-centricity, of all labor in the cultural field and extends to taking care of building and feeding the vital relations between artists, their communities, and their audience. Performance art and dance cannot take place in isolation. Interweaving aesthetic, affective, intellectual, and social relations, Im\_flieger's approaches to curating nourish temporary as well as sustained community building by making it possible for those who come to see public moments of ongoing processes of artistic research and experimentation. In these moments, artists, communities and audiences share their thoughts and feelings, which, in turn, allows for performance artists to understand how their work touches, and reaches, an audience. This approach is vital to a political practice of curating that pushes back against performance art, and art in general, as commodities offered up for (spectacular) consumption.

There have, of course, always been artists, who formed groups or collectives to take care of their aesthetic processes and modes of sharing their work with audiences, communities, and publics. In art historical terms, such groups are mostly understood as connected to notions of the avant-garde or conceptualism. They are often recognized by their manifestos, their public declarations, their scandal-causing innovation, or their ground-breaking exhibitions. Yet these formations have been first and foremost understood and theorized in artistic and aesthetic terms, and not in terms of curatorial or organizational labor. The stellar and unforeseeable ascendancy of the term *curating* in the field of the arts since the early 1980s, has pushed the term beyond into the realm of commodity consumption, the digital realm, and social media in the following decades. Jumping off this ascendance, I suggest here to use the term *self-curating* in order to capture the artist-led way of working in aesthetic, social, organizational, and political terms that Im\_flieger has been practicing since its inception in the year 2000. Self-curating

also serves to set this curatorial practice apart from curating in general, and instead emphasizes the political dimensions and processes of self-organization and self-governance.

Histories and theorizations of curating abound. The globalization of the art field with its proliferation of large-scale events, and its global players, have inspired much scholarship around the figure and the role of the curator as well as the practices of curating. A literature review of this theme, if one only draws from the most cited titles, extends by far the scope of this essay. What I will do instead, is provide, in broad strokes, the categories through which the approaches in this literature can be understood. Emerging histories of curating have largely been concerned with the writing of this history as a history of names. These historiographical interventions clearly follow the well-trodden path of the monographic model of art history writing with its (exceptionalist) focus on the individuality, originality, and authorship of individual artists. Theorizations of curating have furthermore developed around the question of the institution and the relation of curatorial practices to art institutions more specifically, but also, though to a lesser degree, around the questions of value, including cultural, symbolic, economic, commercial, ideological, and political value, and the institution(s) of the art market. Furthermore, theorization of curating has relied on critical lenses developed by women studies, feminist studies, critical race studies, queer studies, queer of color studies, and postcolonial and decolonial scholarship in order to examine the impact of the practices of curating and the labor of curators. As an extension, we may bring light to the impact of curation on who, and what, is being included and excluded by the boundaries of what is considered art, how or if it is made publicly accessible, and to what kinds of publics.

Looking at the "situatedness" of Im\_flieger, the following local, and global, sociohistorical, cultural, and artworld contexts make important contributions to the understanding of self-curating: Im\_flieger first started out, and remained for a decade, as part of the environment of WUK, which, in sociohistorical terms, has to be understood in relation to squatting and autonomous cultural and social movements. Im\_flieger's activities paralleled developments in the arts that were marked by the stellar ascendancy of the

<sup>4</sup> Because of the pandemic conditions, this conversation between Elke Krasny and Anita Kaya took place over Zoom on January 12, 2021.

independent curator; Im\_flieger insists on practicing curating as a form of sustaining care-taking with care best understood through “the politics of interdependence”.<sup>5</sup> The cultural, as well as the political and economic histories of autonomous centers and independent curating have proven to be extremely different from each other in the decades that followed the 1970s and the 1980s. They are rarely (if ever) placed next to each other, let alone brought into conversations with each other. We can see, though, in historical retrospect, that these two very different histories of redefining and reshaping the politics of cultural production, and the conditions of aesthetic expression, share a convergence in the key terms through which they are being defined: autonomy and independence. Invoking the Latin etymological root of curare, which translates into care, curators, in particular feminist, queer feminist, and decolonial curators in the twenty-first century have begun to see, and to practice, curating as a form of care and have started to refer to themselves as “interdependent” curators.<sup>6</sup>

Placing these three contexts next to each other, we can look to the adjacency of the following three concepts central to these contexts: autonomy, independence, interdependence. These overlapping concepts are not only of importance to an analysis of Im\_flieger, but serve a broader aim of opening up perspectives for a much larger theoretical investigation of working toward a political philosophy of self-curating.<sup>7</sup> Following the notion of generosity

<sup>5</sup>The conceptual approach of situatedness is owed to the traditions of feminist epistemology, in particular to ideas of situated knowledge as developed by feminist standpoint theory. For a discussion on standpoint theory see: Sandra Harding (ed.): *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual & Political Controversies* (New York and London: Routledge, 2004). Interdependence has long been at the center of feminist care ethics. For a most recent discussion of interdependence and care at the time of writing see: *The Care Collective, The Care Manifesto. The Politics of Interdependence* (London: Verso, 2020).

<sup>6</sup>See for example: Joanna Warsza, <https://autostradabiennale.org/curators/>; Galit Eilat, <https://dutchartinstitute.eu/page/9217/galit-eilat>; George Vasey, <https://vimeo.com/479790972>; Nataša Petrešin-Bachelez, [https://www.internationaleonline.org/programmes/our\\_many\\_europes/on\\_degrowth/](https://www.internationaleonline.org/programmes/our_many_europes/on_degrowth/). See also: Elke Krasny, Lena Fritsch, Sophie Lingg, Birgit Bosold, Vera Hofmann (eds.), *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating* (Berlin and New York: Sternberg Press, 2021).

<sup>7</sup>Such a project, of course, extends by far the space of an essay and would necessitate a book-length monograph.

that is characteristic to Im\_flieger’s openness to experimentation in artistic research, I feel such generosity to also encourage openness with regards to the making of theory. Emboldened by this, I use my above observations of the adjacency of the three concepts of autonomy, independence, and interdependence to speak about the contours of an emerging research project concerned with the political philosophy of self-curating. Working toward a political philosophy of self-curating will necessarily have to trace the epistemological histories, the meanings, effects, and implications of these three key terms. Staying true to my approach of embedding the development of such a political philosophy in the methodological approaches of situated historical materialism, this research project, of course, deviates from conventional genealogies of curating that have remained firmly anchored in the artworld.

The legacies of autonomy as understood through autonomous cultural and social movements have largely remained understudied in histories and theories of curating. At the same time, such a political philosophy of self-curating would need to examine this concept of independence as understood through the figure of the independent curator. Such a larger investigation would necessarily have to tease out the deep-seated contradictions, contested arenas and controversies that are attached to these different legacies. In political philosophy, and its history of ideas, the two concepts of autonomy and independence are closely linked in relation to concepts of the State and to understandings of power, control, and freedom. Samuel K. N. Blay, expert in international law, defines political independence as follows in the Max Planck Encyclopedia of Public International Law: “[...] political independence refers to the autonomy in the affairs of the State with respect to its institutions, freedom of political decisions, policy making, and in matters pertaining to its domestic and foreign affairs.”<sup>8</sup> In the history of political ideas connected to movements of the radical Left, autonomy is a key term. To philosophies and practices of anarchy, critiques of state authority as well as critiques of conditions of labor, autonomy is a concept of major import-

<sup>8</sup> Samuel K. N. Blay, “Territorial Integrity and Political Independence,” Max Planck Encyclopedias of International Law, [www.mpepl.com](http://www.mpepl.com), Oxford University Press (2011), No. 1.

tance.<sup>9</sup> Self-governance, self-direction, self-determination, self-sufficiency, or self-expression are relevant ideas to autonomy. Therefore, for the development of a political philosophy of self-curating I see a necessary investigation of how self-curating and struggles for aesthetic self-expression can be placed in relation to these modalities of self-governance, self-determination, and self-sufficiency.

In the history of contemporary curating, including its history of ideas, even though the latter has not yet been systematically written, the figure of the *independent* curator, who has reshaped the artworld since the 1960s, has, since its formation, been blown into mythic proportions. Harald Szeemann continues to be celebrated as the “first curator, in the modern sense of the word: a peripatetic, independent artistic agent, commissioned to make thematic exhibitions”.<sup>10</sup> This history writing also includes androcentric self-mythologization of curators such as Hans Ulrich Obrist, who has written obsessively about curating including its contemporary history.<sup>11</sup> The notion of independence in independent curating has to be understood in relation to curators becoming independent from employed relations to museums. Furthermore, independence has to be understood through the concept of modern subject formation in Western philosophy, and it also has to be placed in relation to so-called independent, and freelance work under the conditions of neoliberal capitalism, and with regard to the artworld, cognitive capitalism and service capitalism in the experience economy.

Only very recently, curators, in particular curators who place their practice in relation to traditions of different feminisms, including decolonial and transnational feminisms, have begun to foreground curating as an interde-

<sup>9</sup> We may think here of autonomous feminism, of autonomous Marxism, of Italian Operaismo or Zapatista Autonomy, and, of a larger, and comparative, investigation how different autonomous movements on the Left related to cultural production and aesthetic self-expression.

<sup>10</sup> Jonathan Griffin, “Pioneering curator Harald Szeemann celebrated in two Los Angeles shows,” The Art Newspaper, February, 2, 2018, <https://www.theartnewspaper.com/preview/curator-who-took-a-wrecking-ball-to-traditional-ways-of-looking-at-art> (Letzter Zugriff: 16.10.2021).

<sup>11</sup> See amongst others: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (Zurich: JRP Ringier, 2008).

pendent practice – resonating both with current debates on care and care struggles connected to the precarious conditions of labor as well as to the conditions of climate catastrophe. Feminist political theorist Joan Tronto foregrounds the necessary recognition of interdependence. She insists that care is political, and that the lens of care necessarily requires a different understanding of what the political is, and, ultimately, a different organization of politics. Already in 1995, she wrote the following: “[...] we must reformulate our account of human nature (people *qua* people are interdependent rather than independent), of what activities count as centrally human (complicating the separation of realms of „freedom“ and „necessity“), and our values, rethinking what we expect from our collective institutions.”<sup>12</sup> In the twenty-first century, activists, philosophers, critical thinkers, and militant researchers, have begun to radically expand the notion of interdependence to more thoroughly include in radical, speculative, and propositional care thought the material as well as the environmental world.

Having sketched out the contours of a project investigating the political philosophy of self-curating, which was prompted by looking closely at the situatedness of Im\_flieger, such a project will need a much larger, and much longer, investigation of autonomy, independence, and interdependence, in relation to the historical material conditions of the organization of cultural self-expression. I want to conclude the reflections here by turning to Anita Kaya’s insistence on the term curating as being useful to understanding what Im\_flieger makes possible and supports.<sup>13</sup> Kaya sees their model of working not in opposition to other institutions, but much rather as decentralized forms of supplementing existing institutions. Kaya insists on the intrinsic value of different ways of imagining what performance art is, and what it can do to bring into existence a community of interest around imagining to per-

<sup>12</sup> Joan Tronto, “Symposium on Care and Justice. Care as Basis for Radical Political Judgements,” *Hypatia*, vol. 10, no. 2 (Spring 1995), 142.

<sup>13</sup> I want to express my thankfulness here that the invitation to engage with Im\_flieger’s practices of curating and to think out loud together in conversations with Anita Kaya, have led me to think about self-curating and to see more clearly that a larger research into a political philosophy of self-curating bringing together autonomy, independence, and interdependence is not only needed, but also relevant to the practices and theories of curating.

form the world differently. Sustaining practices over time, and nourishing open-ended experimentation, including trial, error, and what Jack Halberstam has called “the queer art of failure”, counteracts the relentless exhaustion regime of permanent cultural productivity measured in the number of events, shows, and, of course, online-presence mediated through digital algorithms.<sup>14</sup> Self-curating, then, finally, can be seen as aiming for non-commodified and non-neoliberal forms of self-care in art making, with self-care best understood in Audre Lorde’s words: “Caring for myself is not self-indulgence. It is self-preservation, and that is an act of political warfare.”<sup>15</sup> Ways of self-curating, then, are sustained preservation and acts of warfare in an artworld relentlessly exhausting, and commodifying, artistic production.

---

<sup>14</sup> Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011).

<sup>15</sup> Audre Lorde, *A Burst of Light and Other Essays* (New York: Firebrand Books, 1988), 130.

## **ROSENKOHL SUSSKARTOFFE LCURRY**



### **Zutaten:**

für ca. 2 Portionen

- 1 Knoblauchzehe
- 1 Zwiebel
- 1 cm Ingwer
- 500 g Rosenkohl
- 300 Süßkartoffeln
- 2 El Bratöl
- 1 El Currys
- 0,5 Tl Garam-Masala-Gewürzmischung
- 250 ml Kokosmilch (Dose)
- 200 ml Gemüsebrühe
- 1 Prise Salz
- 1 Tl Limettensaft
- 4 Stängel Koriander

### **Arbeitszeiten:**

Zubereitungszeit ca. 15 Min.

Gar-Dünstzeit ca. 20 Min.

### **Zubereitung:**

Knoblauch, Zwiebel abziehen, klein würfeln. Ingwer schälen, fein hacken. Rosenkohl putzen, halbieren. Süßkartoffeln schälen, längs vierteln, quer in Scheiben schneiden. Knoblauch, Zwiebel, Ingwer in Bratöl andünsten, Rosenkohl, Süßkartoffeln zugeben, ca. 5 Min. mitdünsten. Gemüse mit Curry, Garam Masala bestäuben, Kokosmilch, Brühe angießen, alles bei kleiner Hitze zugedeckt ca. 15 Min. garen, mit Salz, Limettensaft abschmecken. Koriander waschen, trocken schütteln, Blättchen klein schneiden und darüber streuen. Tipp: Das Curry mit Weintrauben oder Granatapfelsamen bestreut anrichten.  
Schmeckt gut dazu: Basmatireis.

# „Zwischen Form und Formlosigkeit in der Mitte hindurchsegeln“ – Über prozessorientiertes Arbeiten in Kunst und Theorie

Michael Hirsch

1.

Es gibt einen *Messianismus des winzigen Unterschieds*: des winzigen Unterschieds zwischen dem Richtigen und dem Falschen. Der richtige Zustand wäre nur um ein Geringes anders als der jetzige, normale Zustand. Er befindet sich direkt nebenan. Obwohl alles im richtigen Zustand vielleicht ganz anders wäre, lässt sich kaum sagen, worin eigentlich der Unterschied besteht. Die Arbeit an diesem Unterschied nennen wir ‚Kunst‘, aber auch ‚Theorie‘.

Das wahre Leben ist nicht das Ganz Andere. Es ist eher eine kleine Verschiebung des gewöhnlichen Lebens; des Lebens, das wir immer schon führen. Wir leben immerzu in der Differenz, im Zwischenraum zwischen dem falschen und dem wahren Leben. Das gilt insbesondere für Künstler und andere geistige Arbeiterinnen. Sie experimentieren, in ihrer Arbeit wie in ihrem Leben, mit einem richtigen Leben im falschen. Das Problem oder der Arbeitsauftrag dieses Experiments (und das gilt für ‚Kunst‘ wie ‚Theorie‘ gleichermaßen), liegt darin: Es kann nicht einfach nur programmatisch behauptet werden kann. Es muss konkret erprobt, gemacht, verkörpert werden.

„Paradise  
Is exactly like  
Where you are right now  
Only much  
Much  
Better“

(Laurie Anderson, *Language is a Virus*)

2.

*Im\_flieger*. Eine unabhängige Künstlerinnen- und Künstlervereinigung. Eine Assoziation. Also eine lose Gruppe. In dem 2018 herausgegebenen Heft „Stoffwechsel. Ökologien der Zusammenarbeit“, dem transmedialen Forschungsprojekt der Künstlerinnen-Initiative *Im\_flieger*, heißt es:

„Es ist keine Kollaboration und keine Produktion. Wir, die dieses Projekt initiiert ha-

ben, suchen etwas dazwischen und arbeiten intensiv daran, nicht in die üblichen Produktionsbedingungen zu fallen. Dafür haben wir Menschen eingeladen, die wir nur sehr flüchtig kennen, deren Handeln und Agieren wir spannend finden. [...] Hier sind sechs Leute, die sehr unterschiedlich sind und unterschiedliche Sachen machen. In ihrer Unterschiedlichkeit sind sie sich auch sehr ähnlich [...].“

3.

Wenn wir uns zusammenschließen in solchen Arbeitszusammenhängen, dann suchen wir gemeinsam nach Formen und Wegen des Denkens, Handelns und Arbeitens zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen. Wir suchen ein *dauerhaftes* Handlungsfeld zwischen ‚Privatleben‘ und ‚Beruf‘. Zwischen dem bloß Individuellen meiner eigenen Arbeit als Autorin oder Künstler – und dem Allgemeinen, den bekannten Formen der ‚üblichen Produktionsbedingungen‘, die auf spezifische kulturelle Sparten und Disziplinen, und auf spezifische Werk-Formen des öffentlichen Erscheinens künstlerischer Arbeit ausgerichtet sind.

Wir suchen. Dafür brauchen wir einen Rahmen und einen geschützten Ort. Ein gemeinsamer Zeit-Raum geteilter physischer Anwesenheit (was im Kontext der Pandemie einen schmerzlichen Beigeschmack des Verlustes erhält). Dieser Zeit-Raum ist dafür da, gemeinsam Modelle eines richtigen Lebens im falschen zu erproben.

Weitermachen, weiterarbeiten, ohne immerzu in die Falle der beiden Feticismen kulturellen Arbeitens zu tappen: Unterwerfung unter den Zwang zur institutionellen Rechtfertigung; und unter den Produktionsdruck. Um dafür mehr konsumieren, besser die Ideen und die Arbeit gebrauchen und miteinander austauschen können.

Nicht sich rar machen und den eigenen Wert in der gesellschaftlichen Statusordnung steigern. Sondern sich anbieten, großzügig mit der eigenen Person und der eigenen Zeit umgehen. Das heißt, einen gemeinsamen Ort des Erscheinens und des Austauschs erfinden und bewohnen. Zwischen dem öffentlichen Raum der Institutionen und Professionen, und dem rein privaten Raum des scheinbar Beliebigen und Bedeutungslosen.

Eine *dritte Zone*. Ein Spiel dazwischen.

Wir suchen ein eigenartiges Mit-Sein, in der das gemeinsame Sein und die gemeinsame Arbeit als *offener Prozess* erfahren werden können. Eine bessere Formel ist der Selbstbeschreibung künstlerischer und performativer Arbeit bisher noch nicht eingefallen. Oder auch die Formel des Übergangs von der Kunst in das Leben und vom Leben in die Kunst. ‚Kunst‘ also als gemeinsame, geteilte Lebenspraxis, oder als Versuchsreihe in dieser Richtung.

Um die notwendige Dauerhaftigkeit solcher Versuche zu betonen, hat sich mittlerweile im Diskurs die Formel der Nachhaltigkeit eingebürgert. Um die soziale Dimension des künstlerischen, aber eben auch des theoretischen Arbeitsprozesses zu betonen, haben sich die Formeln Sorge und Fürsorge eingebürgert: um zu verdeutlichen, dass es sich beim Performativen des Prozesses nicht nur um künstlerische Arbeit, sondern auch um soziale Beziehungsarbeit handelt. Also um relationale Ästhetiken, um Ästhetiken der Zusammenarbeit und des Zusammenlebens.

4.

Die Arbeit von Künstlerinnen-Assoziationen wie *Im\_flieger* ist – wie die vieler anderer – der immer neue Versuch, ein Stück weiter zu kommen bei dem Versuch, all die avancierten Ideen und Programme, die in den Künsten der Moderne entwickelt wurden, in die gelebte Wirklichkeit des Alltags zu überführen (und umgekehrt). Die Schwierigkeit dieser Verwirklichung liegt darin, dass auch dies eben nur immer (aber was heißt schon nur?) modellhaft möglich ist.

Daher müssen neben die Namen oder Überschriften ‚Prozess‘ und ‚(Für-)Sorge‘ noch die Namen ‚Modell‘, ‚Versuch‘ und ‚Übung‘ treten. Sie verdeutlichen, dass das, was wir suchen, nicht einfach gefunden werden kann. Dass es im Prozess des gemeinsamen Suchens, in einer Reihe von Übungen und Versuchsanordnungen, immer wieder neu gesucht, beschworen, aktualisiert werden muss.

Das Negative, das Scheitern, die Unmöglichkeit des Findens sind ebenso Teil dieses Prozesses wie die Unendlichkeit des Suchens und Versuchens. *Die*

## *Unendlichkeit des Übens.*

Alle Bewegungen, gleich ob soziale wie Parteien, Arbeiter- oder Frauenbewegung, religiöse, oder künstlerische Bewegungen, brauchen theoretische Modelle der Selbstbeschreibung. Sie stellen Versuche dar, Denk-Modelle konkret zu machen und in konkreten Praktiken zu erproben.

Immer geht es um Versuche, die Arbeit an einer richtigen Lebens-Praxis mit der Arbeit an einem dafür passenden *Narrativ* zu verbinden: also zugleich eine Geschichte zu erzählen, sie zu machen, und sie leibhaftig zu verkörpern. Es geht dabei um Versuche, dies nicht nur als assoziative Verbindung anzurufen (wie es im Kulturbetrieb und seinem diskursiven Überbau inzwischen üblich ist), sondern als feste Verknüpfung zu etablieren. Als *Verbindlichkeit*.

## 5.

Wenn das Problem des Daseins, wie Nietzsche meint, insgesamt darin liegt, für sich selbst kein Zufall zu sein, sondern eine Notwendigkeit – dann liegt das spezielle Problem der Künste und anderer Formen des kulturellen Arbeitens darin: Sich im Raum einer Offenheit und Freiheit (von bestimmten materiellen Notwendigkeiten und Gesetzen) zu befinden, innerhalb dieser aber der Frage ausgesetzt zu sein, wie man Sinn, gute Formen und Notwendigkeiten erzeugt, die nicht nur intuitiv für die Produzent\*in, sondern auch für Rezipient\*innen einleuchten.

Unterscheidung von Zufall und Notwendigkeit: Die Frage ist immer die nach der *Auswahl* und nach den Kriterien der Auswahl. Diese Frage stellt sich vor allem beim Übergang vom ‚*Prozess*‘ der noch eher persönlichen, halbprivaten Überlegungen und Übungen, zur Öffentlichkeit oder Veröffentlichung – also zum ‚*Produkt*‘ der Kunst oder der Theorie.

„*Performance*“ ist der vorläufige Name, unter dem ein künstlerischer Arbeitsprozess zumindest zum Teil sichtbar gemacht wird (auch wenn Performance längst zu einer eigenen Kunstsparte geworden ist, so bleibt doch diese Vorläufigkeit, diese Andeutung eines Versuchs, kaum Sichtbares sichtbar zu machen, bestehen).

Wir wissen noch nicht genau, was wir machen wollen. Wir wollen uns dem Prozess des gemeinsamen Hervorbringens von etwas öffnen. Wir bestimmen einen Rahmen, Zeit und Ort einer Zusammenkunft. *Wir nennen es Probe, Übung. Wir nennen es Forschung, Werkstatt oder Labor.* Wir treffen uns dort, versammeln uns im Namen eines bestimmten Projekts für eine bestimmte Zeit. Wir erzählen anderen davon – das sind zum einen Geldgeber und Förderer, zum anderen Freund\*innen und Kolleg\*innen, das Publikum und die Öffentlichkeit. Wir machen es aber zunächst für uns selbst.

## 6.

*Zwischen Form und Formlosigkeit in der Mitte hindurchsegeln:* Wir suchen gleichzeitig nach Zufällen und Offenheiten, nach *Rendez-Vous*, Begegnungen zwischen Dingen und Menschen. Und wir suchen nach Formen, die ihm eine Gestalt geben, eine Sichtbarkeit, eine scheinbare oder vorläufige Notwendigkeit.

Es ist nicht ganz falsch, während des Prozesses immer auch das Produkt im Auge zu behalten – so wie es nicht ganz falsch ist, das Produkt aus dem Auge zu verlieren und sich ganz dem Prozess zu überlassen. Wie weit kann man dabei gehen, ohne sich in die Formlosigkeit aufzulösen? Also gleichsam in eine Form- und Gestaltlosigkeit, in einen Mangel an Kontur und Sichtbarkeit des Arbeitsprozesses, der üblicherweise am Ende eben als Arbeitsprodukt oder ‚Werk‘ erscheint (und als solches von außen beobachtet und beurteilt werden können).

Kunst als eine Reihe von Versuchen mit einem richtigen Leben unter falschen Bedingungen: Das ist eben auch der Versuch, (fast) kein sichtbares Produkt hervorzubringen und sich weitgehend dem eigenen und dem gemeinsamen Arbeitsprozess zu überlassen. Zu weit darf man das allerdings nicht treiben. Was man schon allein daran sieht, dass die Mitglieder des Kollektivs bei dem Versuch, ihre Arbeit zu *archivieren*, vor der Frage stehen, was man zeigen und sammeln soll – also welche Dinge, Bilder, Wörter, Texte, Aufnahmen oder Gegenstände einen sichtbaren Sinn ergeben, der jetzt in der Gegenwart, vor allem aber in irgendeiner Zukunft verständlich ist, und zwar für die Beteiligten selbst wie für andere. Es geht hier sowohl um die eigene Selbstverständigung und Geschichtsschreibung als auch um Außendarstellung und Legitimierung gegenüber den Förderern.

7.

Wir leben immer in zwei Welten zugleich. Ein Leben im Widerspruch-Zwischenraum: Zugleich im Falschen lebend, unter den immer noch herrschenden Bedingungen, und im Wahren, bereits teilhabend am richtigen Zustand, ihn übend.

Die Modalität ist die der *Vorübung* und *Übung*. Des *Modells* und der *Präfiguration*.

Von da her gesehen erhellt sich die für die performativen Künste ohnehin zentrale, scheinbar selbstverständliche, vielleicht allzu selbstverständliche Kategorie der Übung. Die Künste, aber eben auch die Literatur und die Theorie: Sie sind allesamt *Übungssysteme*. Übungssysteme für ein richtiges Leben im falschen – Übungssysteme für den Übergang, für die Arbeit am immer neuen Versuch des Übergangs in ein wahres Leben. Wir üben, für uns selbst wie gemeinsam schon einmal vor, für ein Spiel, für ein Stück, das vielleicht irgendwann beginnen wird, für ein Stück, in dem wir alle noch fast genauso wären wie jetzt, und doch schon ganz anders.

In Wirklichkeit aber hat dieses Spiel, dieses Stück, *immer schon längst begonnen*. Es muss immer schon begonnen haben, und es muss immer schon weitergehen.

Das lenkt eben den Blick auf die performativen und praktischen, und die leiblichen Qualitäten dieses Tuns. Und es lenkt den Blick auf den Doppelsinn des Übens und der Übungen: zugleich Einüben und Erlernen von Routinen, Gewohnheiten und Fertigkeiten, und Vorüben des qualitativen Sprungs in ein anderes Dasein, eine andere Modalität des Tuns, für die es noch keine Regeln, kein Skript gibt. Für ein Spiel, dessen Regeln erst noch zu erfinden sind.

„They'll show us how to break the rules  
But never how to make the rules  
Reduce us down to witless punks“

(David Bowie, *Black Tie White Noise*)

8.

,Als ob nicht‘: Wir sind professionelle Amateure und üben den Anti-Professionalismus. Die professionellen Amateure kämpfen also immer gegen die Routinen, gegen die Professionalität, und gegen die Bedingungen und Rechtfertigungzwänge der jeweiligen Kultursparten. Sie tun dies genau so

*als ob sie nicht Teil derselben wären.*

Daher sind Künstler\*innenkollektive und ihr gemeinsames Arbeiten konkrete Utopien eines richtigen Lebens im falschen, unter meist ungünstigen Bedingungen – ungünstig wegen der Zwänge der kulturellen Institutionen; ungünstig wegen der Einschränkungen durch die materiellen Lebensbedingungen der Künstlerinnen und Künstler (immer zu wenig Zeit, immer zu wenig Raum, immer zu wenig Geld, immer zu wenig Sichtbarkeit).

9.

Was ist kollektive Autor\*innenschaft? Wie entkommt man der Tücke des intellektuellen Eigentums und seiner Ungleichheits- und Herrschaftspotentiale?

Kollektives Arbeiten hat mehr als das individuelle ein Problem mit der Autorenschaft. Weil es um die Darstellung und Zuschreibung dessen geht, was hier geschieht, was hier erfunden wurde, gedacht, aufgeführt. Dies ist aber nur deswegen ein Problem, weil es im kulturellen Feld (und in der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt) eben immer primär um Eigennamen geht; um Einzelpersonen und ihre Reputation, und um die gesellschaftliche Zuweisung von Bedeutungen. *Passion der Ungleichheit*. Passion im doppelten Sinne: zugleich Leidenschaft und Leiden.

Die symbolische Ordnung der Gleichheit, wie sie für einen bestimmten Modernismus und Kommunismus konstitutiv ist, steht quer zur Passion der Ungleichheit. Sie ist eine *Passion der Gleichheit*.

Sie prozessiert mit einem performativen Als-Ob: als ob es nicht um diesen Kampf aller um die Aneignung der kulturellen, ökonomischen und symbolischen Kapitalien ginge. Als ob es um etwas ganz anderes ginge; um die Be-

zeugung, die Teilhabe an einer allgemeinen Gleichheit, um ein Durchkreuzen der üblichen Einteilungen durch die Vielen und im Namen der Vielen. Das Performativ dieses *Als Ob* ist der Operationsmodus des Handelns und Denkens in einer Ordnung, die es gesellschaftlich von den objektiven Bedingungen her zwar noch nicht gibt, wohl aber *längst schon*, immer schon im Handeln der Einzelnen, in den realen subjektiven und intersubjektiven Handlungsformen.

Das ist die konkrete Utopie der freien Zusammenarbeit – ein Versuch, oder eine Reihe von Versuchen. Es ist der Versuch, die Einzelnen als feste Personen mit bestimmten Rängen im kulturellen Feld der bürgerlichen Gesellschaft aufzulösen – aufzulösen nicht etwa in einen organischen Gruppengeist. Sondern in singuläre Einzelne, in Beliebige einer Vielheit oder Menge.

10.

*Animismus als Arbeitsprinzip:* Alles ist gleichermaßen beseelt mit Bedeutung, Sinn und Aura: unbelebte und belebte natürliche oder industriell hergestellte Gegenstände; Teile der belebten Natur; Menschen und ihre Körper und Bewegungen wie ihre geistigen Formen gleichermaßen. *Animismus* und *allgemeine Zweckentfremdung:* Alles gleich wichtig und belebt – alles miteinander verbunden: Körper, Geist, Dinge, Natur, andere Menschen.

Es sind also nicht nur unsere Ideen und unsere menschlichen, künstlerischen Handlungen, die Sinn und Bedeutung erzeugen, es sind auch alle anderen Dinge und Wesen. So entsteht eine Politik der Einladung, Versammlung und Gastfreundschaft; der gegenseitigen Sorge und Ermächtigung zu einem modellhaften gemeinsamen Handeln. Ein gemeinsamer *Übungsraum* für ein richtiges Leben im falschen.

11.

In diesem Übungsraum, diesem Raum des Werdens, der *Im\_flieger* ist, existieren wir miteinander zwischen *Machen*, Proben, Vorbereiten, Planen – und *Lassen*, Warten, Aufpassen. Wir üben Praktiken des Gezielten Verirrens, der absichtsvollen Absichtslosigkeit, des geplanten oder erhofften Zufalls, der

beiläufigen Aufmerksamkeit. Praktiken des Suchens, Gehens, Umhergehens, Flanierens, Wartens, Erzählens, Aufschnappens, Sammeln, Suchens. All die Versuche des Herbeiführens von Begegnungen und Berührungen, aus denen, vielleicht, neue Formen der Kunst und des Zusammenlebens entstehen: *Objets trouvés*, *Rendez-vous*. Der Prozess, das scheinbar Beliebige und Zufällige: unabdingbare Bestandteile unserer ästhetischen und ethischen Notwendigkeiten.

## Wurzelgemüse aus dem Ofen

Zutaten (3 Portionen)

200 g Kartoffeln(s)

200 g Pastinaken(s)

200 g Möhre(n)

200 g Knollensellerie

200 g Rote Beete

2 große Zwiebeln

100 ml Olivenöl

Salz und Pfeffer

2 TL Gewürzmischung (Garam Masala)

1 Zitrone(n), der Saft

1 Orange(n), der Saft

2 Knoblauchzehen(n), gehackt

3 EL Minze, gehackt, frisch oder gefroren



Zubereitung /Arbeitszeit: ca. 20 Min. /

Alles Gemüse schälen und in Würfel schneiden, nur die Zwiebeln in dünne Scheiben schneiden. Salz, Gewürze und Öl mischen, dann das Gemüse dazugeben und weiter mischen, bis alles von Öl überzogen ist.

Im vorgeheizten Ofen bei 200°C 35 Minuten in einer offenen Schale backen, bei großen Würfeln verlängert sich die Backzeit.

In der Zwischenzeit den Zitronen- und Orangensaft, den durchgepressten Knoblauch und die gehackte Minze mischen. Das Gemüse abschmecken und evtl. nachsalzen. Nun die Obstsaftmischung unter das Gemüse rühren und nochmal für 5 Minuten in den Ofen, damit alles gut durchziehen kann.

Dazu passt ein Salat z. B. Feldsalat mit gebratenen Austernpilzen.

# Die große Übung

Sabina Holzer

Etwas bewegte sich im Wald.

Ich untersuchte meine unmittelbare Umgebung,  
doch alles, was ich entdeckte, war ein Eichhörnchen hoch oben in seinem Baum.  
Es konnte die Unruhe, die, wie ich beobachtet hatte, unter dem abgefallenen Laub  
entstanden war, nicht ausgelöst haben.

(Etel Adnan)

Erstmal die Angst. Ich werde hier mit der Angst beginnen. Mit der Angst nicht genug Geld zum Überleben zu haben. Nicht genug Geld, um künstlerisch zu arbeiten. Die Angst zu viele unterschiedliche Arbeiten zum Geld verdienen machen zu müssen und darum nicht genügend Zeit für die künstlerische Arbeit zu haben. Dass es sich nicht mehr ausgeht. Dass das eigentliche künstlerische Schaffen so darunter leidet, dass es obsolet wird. Selbst wenn die Erwerbsarbeiten gut sind und mit künstlerischem Arbeiten in Verbindung stehen. Aber. Was bedeutet künstlerisches Arbeiten überhaupt? Für mich zum Beispiel. Dieses kleine, große Extra, dieser Freiraum, in dem etwas Zusätzliches wirksam und sichtbar wird. Diese zusätzliche Zeit, durch die etwas in Bewegung kommen darf, das unerwartet ist, das über die eigene Intention hinausgeht. Diesem Zusätzlichen zu folgen, ihm auf die Spur zu kommen, ihm nachzustellen, es in Verhältnisse zu setzen, zur Geschichte. Es ins Offene zu führen. Erkenntnisprozesse, Fragestellung und Zweifel als Methode. Dieses Spiel, das in die Tiefe geht, in die Höhe, das keinen Grund hat, also grundlos ist. Eine\*n mitreißt. Kein Erbarmen kennt. Dieses gefährliche Spiel, dessen größte Herausforderung darin besteht, nur als Spiel existieren zu können. Dafür Zeit haben. Es mit Anderen zu teilen.

Dieses gefährliche Spiel, auf das Du Dich einlassen musst. Mit dem Du scheitern kannst und zugleich niemals scheiterst. Dieses Spiel, das nur Du spielen kannst und mit dem Du Dich auslieferst. Das immer und so sehr – tatsächlich – ein Zusammenspiel ist. Von Menschlichem, Nicht-Menschlichem. Von Körpern, Materialien, Zeit und Raum. Von allen Ressourcen. Dieses Lebendige. Dieses Mehr und Weniger. Dieses geteilte Unteilbare. Darum geht es in meinem Leben. Und es geht darum, einen Umgang mit der Existenzangst zu finden – wieder und wieder – um das möglich zu machen. Alle sagen, so etwas ist auf die Dauer nicht möglich. Fast alle.

Dieses Schreiben hier ist ein Versuch, mit dieser Angst zu gehen. Dieses Schreiben ist eine Art Untersuchung dieser Angst und den Verstrickungen, die aus ihr entstehen. Ein Versuch der Differenzierung. Dieses, mein Schreiben ist ein Mit-Schreiben. Es reflektiert meine Erfahrungen mit Aspekten von Im\_flieger, der mein Leben und Arbeiten die letzten 10 Jahre begleitet hat.

I want to integrate life and art  
so that as our art expands as our life deepens  
and as our life deepens our art expands.  
(Anna Halprin)

2011 hat mich Anita Kaya eingeladen einen Text zum Abschied vom Im\_flieger aus dem WUK zu schreiben. Der Text basiert auf vielen Erzählungen von Anita und gemeinsamen Gesprächen, die einen Sommer lang stattfanden. Es war wohl auch der Versuch einer Verarbeitung der strukturellen Differenzen, die sich über die Jahre angesammelt hatten und einen Verbleib von Im\_flieger in der ttp<sup>1</sup> nicht mehr möglich machten. Für mich, selbst Mitglied der ttp bis 2008, war das eine spannende Reflexion. Das WUK und die ttp waren für mich nach meiner Ausbildung und den Jahren in Amsterdam<sup>2</sup> einer der wichtigsten Anlaufpunkte in Wien. Die Mitglieder der ttp hatten Zugang zu sehr günstigen Proberäumen, während die ttp als Bereich selbstverwaltet und basisdemokratisch organisiert war. All diese Erfahrungen, diese Möglichkeiten der Selbstorganisation, die Schwierigkeiten und Paradoxien haben meine Grundeinstellung als Künstlerin wesentlich geprägt. Die Unabhängigkeit und Selbstermächtigung, mit der die Künstler\*innen agierten, hatte mich sehr beeindruckt. Dort habe ich auch die Entstehung von Im\_flieger in den Nullerjahren mitbekommen.

Der Sommer, in dem mich Anita Kaya 10 Jahre später als Autorin einlud, war derselbe in dem die Choreografin und Tänzerin Milli Bitterli<sup>3</sup> beschloss, auf Grund von Budgetkürzungen, nicht mehr bei der Stadt Wien einzureichen und ihre Karriere in diesem Tanz- und Performance-Feld zu beenden. So mit fiel für mich eine wesentliche Quelle für meine Arbeit unerwarteter Weise (künstlerisch und existentiell) aus. Auch die Subventionslage hatte sich verändert (vielleicht eine Nachwehe der Finanzkrise 2008). Der progressive Schwung aus den Nullerjahren war in eine eigenartige Leere gelaufen. Strukturelle Errungenschaften blieben nicht, erhielten sich nicht von selbst: Von der Wiener Theaterreform war kaum mehr die Rede, die Kooperationshäuser waren etabliert. Eine neue Generation war da, die Ressourcen beanspruchte; jene Kurator\*innen, die die Subventionsverteilung für die Künstler\*innen entschieden, wurden wieder von der Stadt Wien ohne Rücksprache mit den Künstler\*innen aus der Szene bestimmt; usw. Es war eine erste schmerzliche Erfahrung, wie schwierig es ist, Veränderungen nachhaltig zu etablieren. Trotz aller struktureller Kritik und der daran geknüpften Hoffnung, dass sich Strukturen als Konstrukte auch de-konstruieren lassen, brachte die stark vom Individualismus geprägte Handschrift des Neoliberalismus innerhalb der Kulturszene den Eindruck mit sich, als ob es doch lediglich die individuellen Menschen und ihre Beziehungsgeflechte wären, mit denen Veränderungen kommen und gehen. Ich war damals 43 Jahre alt und seit 20 Jahren als Performerin tätig, die regelmäßig Texte veröffentlichte. 10 Jahre davon in Wien.

Es war also eine Zeitenwende. Nicht nur für Im\_flieger, sondern auch für mich. Ich hoffte wieder einmal auf eine Förderung für ein Projekt und hatte 3 Monate gerade nicht genug Einnahmen, um meine Miete zu bezahlen und niemanden, den ich leicht für eine Unterstützung fragen konnte. Auch das war eine erste Erfahrung. Anita fragte, ob ich nicht Interesse hätte, bei der Neuausrichtung von Im\_flieger mitzudenken. Für mich war es eine zusätzliche Möglichkeit, mich die Zeit zwischen Performance Projekten finanziell halbwegs über Wasser zu halten. Nachdem ich auch damals schon Produktionsbedingungen als wesentlichen Teil der ästhetischen Form bzw. Setzung

<sup>1</sup> Selbstverwaltete Struktur des Tanz-, Theater- und Performance Bereichs im WUK. <https://www.wuk.at/150-gruppen/tanztheaterperformance-wuk/> (Letzter Zugriff: 17.08.2021).

<sup>2</sup> Ausbildung an der SNDÖ Amsterdam bis 1993. Gelebt und gearbeitet in Amsterdam 1989-1998.

<sup>3</sup> Milli Bitterli, Choreografin und Tänzerin, Wien. <https://www.diepresse.com/1446580/bitterli-ich-mochte-mein-leben-tanzen> (Letzter Zugriff: 17.08.2021).

betrachtete und mich mit dieser gerne konzeptuell befasste, habe ich meine Erfahrungen mit künstlerischer Forschung<sup>4</sup> und den Übergängen zwischen Theorie und Praxis gerne eingebracht. So wurde ich, mit der Zeit, associated artist bei Im\_flieger.

Ich grabe mich durch die letzten 10 Jahre, die ich mit Im\_flieger gearbeitet habe und finde einen anderen Text, den ich, mit Anita Kaya als Co-Autorin, für GIFT (Zeitschrift der IG freie Theater) zu dem Festival CROSSBREEDS 2012 geschrieben habe: „Wie ist es möglich als freischaffende KünstlerIn zu leben? Was gibt es für soziale und politische Parallelwelten? Was für Strategien und Visionen werden von Einzelnen entwickelt? Was wirkt unterstützend? Welche Formen von Gemeinsamkeiten gibt es und wie könnte man diese für eine gerechtere Umverteilung – auch im Kunstfeld – nützen. [...] Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek (als Kuratorinnen des Festivals) und Sabina Holzer (als „associated artist“ von Im\_flieger) haben eine vierwöchige praktisch-theoretische Auseinandersetzung rund um die Begriffe des Prekariats, des Eigenen und Fremden, des Körpers und seiner möglichen Analogien in uns umgebenden Systemen initiiert.“<sup>5</sup>

Diese Auseinandersetzungen begleiten mich noch immer und treten zuweilen, je nachdem wie meine materielle Existenz gerade gesichert ist, in den Vordergrund. Möglichkeiten und Verortungen der künstlerischen Arbeit zu erfinden, zu finden, zu gestalten und Sinn zu geben, ist das Eine – die finanzielle Ermöglichung das Andere. Beides hängt natürlich sehr eng zusammen und muss doch getrennt behandelt werden. Das freie, künstlerische Arbeiten ist für mich trotz der Mühen und Unsicherheiten doch auch ein wirkungsvolles, kritisches und herausforderndes Modell, über Gemeinschaft und Arbeitszusammenhänge zu reflektieren und mich damit zu konfrontieren. Es katapultiert mich immer wieder in unterschiedliche Praxen und Lebensrealitäten – und hier mit Luise Maier – ein geheimer Gruß auch „[...] an die nach

<sup>4</sup> Künstlerische Forschungslabore waren von 2001-2009 ein inspirierendes Format am Tanzquartier Wien, in denen die Verschränkung von Theorie und künstlerischer Praxis, oft auch trans-disziplinärer Ausrichtung, eine zentrale Rolle spielten.

<sup>5</sup> Vgl. Sabina Holzer in Zusammenarbeit mit Anita Kaya (2012): Bedürfnisse reflektieren, artikulieren, demonstrieren, Online: <https://www.igkultur.at/artikel/beduerfnisse-reflektieren-artikulieren-demonstrieren> (Letzter Zugriff: 20.08.2021).

Urin duftenden, die mit Klein- und Kleinsttieren lebenden, schwankenden, die desorientierten, die zahllosen, die ungepflegten, Suchenden und vor sich hinstarrenden Genossen. Ein manisches Augenreiben, bis auch die in den Minenschächten Verschwundenen, in fensterlose Fabriken Eingeschlossenen, in Slums Verschütteten in den Blick kommen.“<sup>6</sup>

Viele meiner jüngeren Kolleg\*innen suchen gerade Zuflucht in dem Versprechen der künstlerischen Forschung an den Universitäten. Die „freie Szene“, das Feld für diejenigen, die nicht permanent institutionell angebunden sind, welches aber wohl von Kulturinstitutionen durchzogen ist, bietet innerhalb der Rahmen, die mit repräsentativem, symbolischem Kapital aufgeladen sind, kaum mehr Raum und Zeit für experimentelles, künstlerisches Forschen. Gerade derzeit jedoch, in der Zeit des dritten Lockdowns im Zuge der Covid-19 Pandemie, ist von den sogenannten Produktionshäusern, den repräsentativen Machtzentralen der freien Szene der darstellenden Künste (in Wien), medial und politisch leider sehr wenig zu hören. Es ist, als ob ein Arbeitsfeld mehr und mehr vereinnahmt wird und in anderen Formen auf-, beziehungsweise eingeht.

Wir alle hoffen (Anrufung!), dass einige von diesen Formen quasi komponiert werden und sich so erneuern können. Sich re-formieren. Dass wir uns zukünftig nicht mit noch mehr Zombies herumplagen müssen, die Schattenstrukturen aufrechterhalten wollen. Dass also Lebendiges aus dem Sterben kommt. Ich übe mich in der Annahme, Sterben wäre eine Transformation und somit immer auch eine Möglichkeit für Neues, Anderes, Lebendiges. Ich bestehe darauf. Ich will insistieren, dass diese Transformationen auch ein Schlüssel zu einem Werden sein können. Versuche meine Aufmerksamkeit auf eine „ongoingness“ zu richten, wie es Donna Haraway nennt. Eine Erschließung zu etwas, das mehr ist als bloßes Überleben, eine Sympoiesis, ein Miteinander-Tätig- und Untätigsein. Die Sympoiesis lädt uns ein, über den Individualismus hinaus in Beziehungen zu denken. In Beziehungen zu Verwandten. Zu Menschlichen und Nicht-Menschlichen. Verwandtschaft ist Sympoiesis.

<sup>6</sup> Vgl. Luise Meier, Mrx Maschine, Mattheis & Seitz Verlag, Berlin 2018, S.13.

We need to make kin synchthonically, sympoetically.  
Who and whatever we are, we need to make-with  
— become-with, compose-with — the earth-bound.  
(Donna Haraway)

Ich habe über die Jahre mehrere Verwandlungen in meiner Funktion bei Im\_flieger durchlaufen: Von associated artist in künstlerischen Laboren, zum Mit-Konzipieren und Betreuen von Formaten, zum Mit-Kuratieren des Festivals CROSSBREEDS<sup>7</sup> Zeiträume, als Mentorin von work in progress jüngerer Kolleg\*innen, bis schließlich zu einer wesentlichen Konzeption des interdisziplinären Projekts „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“<sup>8</sup> in einer geteilten Leitung gemeinsam mit Brigitte Wilfing und Anita Kaya. (Das Kernteam<sup>9</sup> betreute eingeladene Künstler\*innen organisatorisch; die anzuwendende Verknüpfung von künstlerischer und struktureller Arbeit wurde in den ersten Jahren von Anita Kaya als zentrales Charakteristikum von Im\_flieger eingefordert.) „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“ entstand aus unserer tiefen Erschöpfung und Krise, dem damaligen Kernteam, und dem Bedürfnis das Format einer Plattform als nachhaltige, künstlerische Verbindung zu reflektieren und neu zu gestalten (im Unterschied zu den wirtschaftlichen und sozialen Dynamiken von Festivals). Das für zwei Jahre konzipierte Projekt stieß nach den ersten 6 Monaten auf unerwartete und nicht auszuhalten Missverständnisse in der praktischen Umsetzung und strukturellen Ausrichtung von Im\_flieger.

Brigitte Wilfing kündigte die Zusammenarbeit und das Projekt auf. Anita übertrug, nach einer Abstimmung, ob das Projekt weitergehen sollte, die inhaltliche Leitung der ganzen Gruppe, und kümmerte sich in Folge selbst um die finanzielle und organisatorische Abwicklung. Für mich war all das ein einschneidendes Ereignis. Ich war überrascht über den einhelligen Beschluss der Gruppe weiterzumachen. Ich blieb. Teils aus Verantwortung, teils wegen finanzieller Abhängigkeit, teils aus Neugierde. Aber die Missverständnisse hatten auch mein Vertrauen in die Zusammenarbeit sehr erschüttert.

Ich zog mich aus der Konzeption und Organisation von Im\_flieger zurück. Für mich war und ist es eine schmerzhafte Erfahrung, dass strukturelle Asymmetrien, schlussendlich doch immer die Zusammenarbeit beeinflussen, dass Leute wegbrechen, verloren gehen. Dass Utopien gut klingen und oft einen Preis haben, ihre Umsetzungen schwierig sind, voller unvorhersehbarer Fallstricke. Dass eigenartige Amnesien entstehen, um weiter zu arbeiten (arbeiten zu können). Das Prekariat bringt dann noch zusätzliche Abhängigkeiten mit sich.

Das Projekt hat sich in weiterer Folge verändert und sich gut weiterentwickelt. Rückblickend scheint es, dass wir drei, trotz aller Schwierigkeiten, eine gute und nachhaltige Struktur geschaffen haben, welche die weitere Arbeit ermöglicht hat. Dass wir gute Leute eingeladen haben (fast alle hatte Brigitte zu dem Projekt gebracht). Diese spezifische gemeinsam geschaffene Setzung hat sich geöffnet und verzweigt. Ermöglicht und getragen von dieser ungewöhnlichen, hybriden, vernetzten, verwirrenden, experimentellen, einzigartigen Struktur von Im\_flieger.

Im\_flieger ist Anita Kaya und ist sie zugleich auch nicht, weil so viele andere inhaltlich daran beteiligt sind. Die Struktur wird von Anita Kaya mit großem Einsatz und den Bedürfnissen der freien Szene nachspürend betreut. Das bedeutet meist, prekäre Arbeitsverhältnisse abzufedern und (jungen) Künstler\*innen (erste) Möglichkeiten zu geben, ihre Arbeiten zu entwickeln und zu zeigen. Dadurch ist diese Arbeit von unschätzbarem Wert. Im\_flieger ist Anita Kayas existentielle und künstlerische Basis, zu der sie immer wieder andere einlädt, um sie weiterentwickeln.

<sup>7</sup> Siehe: [http://www.imflieger.net/home/im\\_flieger-geschichte/](http://www.imflieger.net/home/im_flieger-geschichte/) und <http://www.imflieger.net/deutsch/projects/crossbreeds/2014/index.html> (Letzter Zugriff: 17.08.2021).

<sup>8</sup> <http://www.stffwchsl.net/> (Letzter Zugriff: 17.08.2021).

<sup>9</sup> Sabina Holzer, Katrin Hornek, Anita Kaya und Brigitte Wilfing.

Was ist ein Kollektiv? Ein Kollektiv ist ein Traum mit Wahrheitswert. Traum, der mehr ist als ein Traum, ohne deshalb schon Wirklichkeit zu sein.

Das Subjekt des Kollektivs bewegt sich auf der Trennscheide zwischen Möglichem und Unmöglichem. Es hört nicht auf, den Traum einer Menschheit ohne Außen zu träumen, während es dieses Außen als eigentlichen Lebensraum des Menschen anerkennt.

(Marcus Steinweg)

Im\_flieger und die Menschen, denen ich dort begegnet bin, haben mein künstlerisches Arbeiten über die Jahre immer wieder mit-ermöglicht und nachhaltig inspiriert. Für mich situiert sich Im\_flieger zwischen einer Struktur, die Räume zu Verfügung stellt und einem schlussendlich künstlerischen Projekt von Anita Kaya. Es ist ein Netz. Es ist sogar beinah ein gemeinsam geflochtenes Netz. Eine Annäherung an jenen Traum, den Marcus Steinweg beschreibt. Aus meiner Sicht brach in diesen Traum – in den Jahren, in denen ich dort gearbeitet habe – in letzter Konsequenz, trotz des vielen gemeinschaftlichen Denkens und Arbeitens, immer eine unterschwellige und meist unaufgetastete Kräfte- und Machtverteilung ein, die aus dem gemeinsam gewobenen Netz auch ein zentral organisiertes machte. Das hat jedoch auch eine positive Seite: Eine Leitung, welche die administrative Abwicklung betreut und dafür zeichnet und Verantwortung übernimmt, ist für alle eine große Erleichterung. Vor allem, wenn sie sensibel ist und Interesse an sozialen und ästhetischen Konzepten pflegt und diese erforschen möchte. Es ermöglicht eine gewisse Freiheit, eine Praxis von Freundschaft und, im geteilten ästhetischen Interesse sowie innerhalb prekärer Arbeitsverhältnisse, eine Verbundenheit, bringt aber auch eine eigenartige Unverbindlichkeit.

Freundschaft bedeutet für mich hier eine Unterstützung durch menschliches und nicht-menschliches Handeln inmitten zahlloser Strukturen – ob wirtschaftlich, emotional, materiell, rechtlich (und vieles mehr) –, die meist als selbstverständlich angesehen werden und daher oft unsichtbar sind. All die Intra-Aktionen, die Sympoiesien, die Abhängigkeiten, das Eingebunden-Sein. Oder eben nicht. Es ist wie mit dem Körper und den Bewegungen: Erst, wenn etwas nicht mehr möglich ist, merken wir, was alles selbstverständlich war. Selbst das Einfachste wie Sitzen und Gehen, wie Atmen, kann plötz-

lich zum Problem werden. In prekären Lebensverhältnissen ist es ähnlich: Das, was für andere in (relativ) stabilen und gesicherten Lebensumständen (sei es durch Familie, Erbschaft, Stipendien, Mindestsicherung, strukturellen Förderungen, Arbeitsverhältnissen etc.) selbstverständlich ist, wird im Prekarat plötzlich zum wesentlichen Faktor, wodurch Ereignisse überhaupt erst stattfinden können. Wodurch das (Über)leben an sich, in und mit bestimmten Bedingungen, erst möglich wird und sich gestaltet.

Vor ein paar Tagen lag ich des Nachts wach und dachte wieder einmal über das bedingungslose Grundeinkommen nach. Darüber, warum es so schwierig zu realisieren ist. Ich dachte an die Schwierigkeiten einer anderen, gerechteren Umverteilung und warum die, welche in meinen Augen sowieso viel mehr besitzen, als sie selbst brauchen, diesen Besitz nicht freigeben (wollen). Ich dachte an mein eigenes Leben. Ich bewege mich, den allgemeinen Standards entsprechend, entlang der Armutsgrenze. Ich überlegte, was ich mit mehr Geld machen würde. Wieviel Geld ich zum Leben bräuchte, um eine Kontinuität zu schaffen. Was wäre ein adäquater Notfallpolster? Oder wie hoch müsste ein sogenanntes Erspartes sein, um ein wesentliches Extra zu sein, welches meinem Leben eine materiell begründete Entscheidungsfreiheit bieten würde? Was wäre ein bedarfsorientiertes Wirtschaften<sup>10</sup> und unter welchen Bedingungen könnte es nachhaltig sein? Wie hoch eine alltägliche Grundunterstützung sein sollte, mit der – so wie es im Bedingungslosen Grundeinkommen formuliert ist – „die Teilnahme an dem sozialen und kulturellen Leben gewährleistet ist.“<sup>11</sup>

Da ich selbst Künstlerin und somit Kulturarbeiterin bin, bin ich in gewisser Weise ohnehin Teil des sozialen und kulturellen Lebens. Obwohl die Mitgestaltung, das Mit-Sein, die Beteiligung an einer diversen Öffentlichkeit jetzt, in Zeiten der Pandemie, sehr erschwert ist. Es geht mehr um das Pflegen von Freundschaften, von gewählten Verwandtschaften.

Wahl bedeutet hier natürlich ein Durchwachsen-Sein von unterschiedlichen Notwendigkeiten. Trotzdem suche ich in meiner künstlerischen Ausrichtung

<sup>10</sup> Zu bedarfsorientiertem Wirtschaften, siehe u. a.: <http://www.occupy-eu.net/was-heisst-bedarfsorientiertes-wirtschaften> (Letzter Zugriff: 20.08.2021).

<sup>11</sup> <http://www.grundeinkommen.at/basicincome/> (Letzter Zugriff: 20.08.2021).

wesentlich die Seite der Freundschaft und versuche dieses Feld zu bearbeiten. Freundschaft ist immer Entscheidung, Hingabe, Herausforderung, Arbeit – und ist nie selbstverständlich. Die hohe Kunst der Freundschaft mit ihren Feinheiten geht im Arbeitsstress oft verloren. Eine Freundschaft, mit Cecile Condorelli gesprochen, beruht nicht einfach auf Nützlichkeit oder Vergnügen, sondern muss als Wunsch nach der Existenz des anderen gesehen werden, als Wunsch nach dem Leben der Anderen und dem Zusammenleben mit ihnen. Freundschaft ist hier „Modalität des sozialen Wandels, die andere Formen des Andersmachens hervorbringen kann, bei denen es um mehr geht als nur um Arbeit.“<sup>12</sup>

In der künstlerischen Arbeit, einer Zusammenarbeit ist dieses „Mehr-Als-Arbeit“ in gewisser Weise impliziert. Ohne dieses Extra, ohne diesen Wunsch nach dem Anderen, etwas anders zu machen, ist keine künstlerische Zusammenarbeit möglich. Deswegen sind diese Verbindungen hoch sensibel und oftmals sehr aufgeladen mit vielen verschiedenen Begehrten, Notwendigkeiten und sichtbaren und unsichtbaren Abhängigkeiten. Im\_flieger und viele der dort arbeitende Künstler\*innen, Arbeiter\*innen, Veteran\*innen, Pionier\*innen, die Anwesenden, die Abwesenden, denen die gegangen sind und solche die kommen und deren Besucher\*innen suchen immer wieder diese Zwischenräume einer ästhetischen Begegnung. Das ist meine Verbindung zu Im\_flieger.

Das Möglich-Sein und die Qualität einer künstlerischen Zusammenarbeit ist eigentlich immer ein Wunder. Ich versuche Parameter zu setzen und bin glücklich und dankbar, wenn sie verstanden und angenommen werden. Das ist niemals garantiert. Manchmal, nach einiger Zeit, getraue ich mich auf Gemeinsames zu hoffen. Zu hoffen, einen gemeinsamen Umgang mit den Umständen, den Schwierigkeiten zu finden. Aber es ist nie sicher, wie Stress – sei dieser aus Nervosität oder Enthusiasmus gespeist – Handlungen und Beziehungen plötzlich verändern kann. Es ist immer Vorsicht geboten. Oder besser: Zärtlichkeit (und wildes Spiel). Erst dann kann die eigentliche Arbeit beginnen, die Verbindlichkeit in distanzierter Nähe. Ich/Du/er/sie/es entdecken erst dann gemeinsame Rhythmen, Geschmäcker, Beziehungen,

Einsamkeiten und andere Wünsche. Manchmal aber ist es so als würden gegenseitig immer nur blinde Flecken adressiert werden. Wir erreichen einander nicht mehr dort, wo wir uns sehen, sondern nur noch dort, wo wir blind füreinander sind. Auch das ist Im\_flieger. Das ist dann wie Sterben. Obwohl Geld zum Überleben da wäre. Die große Übung ist dann wohl, auf Transformation zu vertrauen. Auf sie zu insistieren. Und: Keine Angst zu haben.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cecile Condorelli: *The company she keeps*. 2014 im Eigenverlag, S. 37.

<sup>13</sup> „Keine Angst zu haben“, bedeutet in diesem Fall für mich, dass ich ab 2021 aus dem Projekt „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“ ausgestiegen bin.

Rezept: Glutenfreies, veganes Bananenbrot



- 200gr glutenfreies Mehl (Ich habe Teismehl benutzt)
- 3 reife Bananen
- 200 ml Pflanzenmilch (Ich habe Schoko Sojadrink benutzt)
- 30gr Nusse (Ich habe Walnüsse benutzt)
- 20gr Agavendicksaft
- 1 Teelöffel Zimt
- 1 Prise Salz
- 1/2 Packchen Backpulver

Heizt zuerst euren Backofen auf 180°C vor. Jetzt geht der spaßige Teil los :D Schalt die Bananen und zermanscht in einer großen Schüssel 2 davon zu einer breiigen Masse und die dritte schneidest du in kleine Stücke. Gebt nun die restlichen Zutaten zu der Bananenpampe hinzu und vermischte alles sorgfältig. Die entstandene Kuchenrohmasse füllt ihr dann in eine zuvor mit Backpapier versehene Kuchenform, spickt die Masse mit den restlichen Bananenstückchen und backt ihn bei 180°C Umluft ca. 60 Minuten. Wenn die Zeit dann um ist, nehmt den Kuchen raus und stellt ihn zum abkühlen bei Seite. Sobald er abgekühlt ist könnt ihr endlich losnaschen :)

# Der Neue Materialismus. Über eine Ethik der Verwicklung

Martina Ruhsam

Seit nunmehr einem Jahr gehe ich fast täglich folgenden Weg: von meiner Wohnung in Frankfurt am Main in den dahinterliegenden Park; vorbei an der Containerschule, die leer steht, weil die Schüler\*innen wieder in ihre – jetzt renovierte – Schule umgezogen sind; das Bahngleis entlang, wo von Zeit zu Zeit ein fast menschenleerer Zug fährt; vorbei an den Schrebergärten, in denen Menschen ihre Beete jäten und Pflanzen schneiden; vorbei am Häuschen des Schrebergartenvereins, auf dem ein Plakat mit der Aufschrift „Keine Gärten frei“ angebracht ist; zu den Sportanlagen der Sportfakultät, hinter denen Geflüchtete wohnen; und weiter auf die große Wiese, von der aus man einen wunderbaren Ausblick hat. Manchmal schlage ich die Zeit tot, manchmal dehne ich sie aus, manchmal trete ich mit meinen Schritten ein Loch in die Zeit und in seltenen Fällen kommt dann etwas Unerwartetes aus ihm heraus. An anderen Tagen scheine ich selbst in diesem Loch zu verschwinden.

Was bedeutet die vermehrte Hinwendung zu Material, den Dingen, teil-autonomen Objekten und nicht-menschlichen Wesen in der Philosophie und in künstlerischen Performances im Kontext einer digitalisierten Gesellschaft, in der Wertschöpfung eher mit Entdinglichung als mit Verdinglichung zu tun hat? (Immerhin hat der Neue Materialismus vor allem in den Ländern des globalen Nordens Konjunktur.)

Der Neue Materialismus versucht, binäre Denkmuster zu destabilisieren: Belebtes und Unbelebtes, Lebendige und Nicht-Lebende, Aktive und Passive, Organisches und Anorganisches ... Dass es sich bei diesen Kategorisierungen und Zuschreibungen immer um politisch relevante und folgenreiche Praktiken der Grenzziehung handelt, zeigt Karen Barad etwa am Beispiel kontroverser Sichtweisen auf Fötus und deren Mütter – im Hinblick auf den Subjekt- oder Objektstatus, der ihnen zugesprochen wird.<sup>1</sup> Tatsächlich sind die oben genannten Dualismen kaum hilfreich für eine Diskussion der aktuell brisantesten Probleme wie etwa das SARS-COV-2-Virus. Dieses ist weder

<sup>1</sup> Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, S. 212. (Barad zeigt darüber hinaus, wie Beobachtungstechnologien, diskursive und technowissenschaftliche Praktiken die Phänomene, die sie beschreiben oder abbilden, koproduzieren.)

ein Mensch noch ein Nicht-Mensch, es besitzt ganz spezifische Eigenschaften nur dann, wenn es sich mit einem menschlichen Organismus oder einem Tier verbindet und an eine Wirtszelle andockt. Aufgrund der einseitigen Zuschreibung von Handlungsmacht, Aktivität und Veränderungskraft sind die Denkkategorien „Subjekt“ und „Objekt“ für das Virus genauso ungeeignet wie für den Klimawandel oder das Kohlenstoffdioxid in der Erdatmosphäre.

Dem Insistieren Neuer Materialist\*innen, auch die Handlungsmacht oder Wirkmächtigkeit nicht-menschlicher Dinge und Wesen wahr- und ernst zu nehmen, liegt eine prozesshafte und relationale Auffassung aller Dinge und Lebewesen zugrunde – nach dem Motto: „Man kann nicht wissen, was ein Körper zu tun imstande ist, weil man nicht wissen kann, welche Relationen er eingehen wird.“<sup>2</sup> Einer derart relationalen Ontologie zufolge hängen die Eigenschaften von Menschen, aber auch von Nicht-Menschen vor allem davon ab, mit welchen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten letztere in Kontakt sind und waren und wie spezifische Austauschprozesse ablaufen. (Menschliche und nicht-menschliche) Lebensformen sind miteinander verflochten und aufeinander angewiesen, die Attribute der Involvierten bilden sich im jeweils singulären Mit-, Zu-, Neben- und Beieinander erst aus. Dass ein Mensch oder ein Nicht-Mensch inhärente bzw. angeborene Eigenschaften besitzt, wird als Fiktion entlarvt. Diesen Standpunkt vertritt zumindest Karen Barad, die Nachfolgerin von Donna Haraway an der University of California in Santa Cruz. Sie ist Quantenphysikerin und feministische Philosophin, was an sich schon „queer“ ist, insofern als sie den Dualismus von Natur- und Geisteswissenschaften sprengt. Barad hat für die soeben beschriebene relationale Ontologie einen Begriff erfunden: Intra-Aktion. (Die Attribute von Entitäten bilden sich erst durch die Verbindung mit anderen und in den Zusammenkünften mit diesen Menschen und Nicht-Menschen aus.)

Die identitätskritische Dimension eines derart relationalen und prozessorientierten Denkens ist augenscheinlich. Auch Kategorien wie etwa das

<sup>2</sup> Andreas Folkers, „Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis“, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hrsg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 29.

Frau-Sein können demnach weder über biologische Marker noch über die eigene Identifizierung bestimmt werden. Insofern verknüpft der Neue Materialismus Erkenntnisse des Sozialkonstruktivismus mit den Naturwissenschaften; er weitet die performative Kraft des Diskursiven auf nicht vollends kontrollier- und steuerbare materielle Prozesse aus. Zwar zollen Karen Barad und Donna Haraway der Gendertheorie Judith Butlers ihren Tribut, denn auch sie verstehen den Körper als einen sozial und diskursiv hervorgebrachten. Sie betonen allerdings, dass auch dem Körper eine aktive Gestaltungsrolle (etwa in Prozessen der geschlechtlichen Identifizierung) zu kommt. Butler stützte sich auf die Annahme, die Materialität von Körpern würde erst durch den sozialen Konstruktionsprozess hervorgebracht. So definierte sie Materialität letztlich als einen Effekt sozialer Praktiken. Diese Sichtweise kritisiert Haraway aufgrund einer Überbetonung des sozial Konstruierten bzw. sprachlicher Prozesse. (Und auch aus diesem Grund ist der Begriff „Anthropozän“ problematisch, denn er suggeriert, dass die Welt jetzt eine menschengemachte ist, wodurch der Mensch wie ein omnipotentes, hegemoniales Schöpfersubjekt erscheint. Ein solches soll im Neuen Materialismus aber gerade hinterfragt werden.) Donna Haraways Betonung, dass Körper Instanzen mit Handlungsmacht sind, widersetzt sich der Ansicht, der Körper sei bloß der Schauplatz einer Inszenierung des sozialen Geschlechts und letzteres könne – in einer liberal humanistischen Art und Weise – „frei“ gewählt werden. Haraway hält den Diskurs bloß für *einen* Gestalter unter anderen und den Körper ebenfalls für einen Akteur im sozialen Konstruktionsprozess, dessen Materialität nicht bloß als „Effekt ausschließlich sprachlich vermittelter Praktiken erklärt werden kann“<sup>3</sup>. Denn wenn das biologische Geschlecht nur als ein Schauplatz für Selbstinszenierungen betrachtet wird, dann entspricht das ihrer Meinung nach der „aneignenden Herrschaftslogik“<sup>4</sup>, die sie auch in der Vorstellung, die Welt sei eine Ressource für die Humanisierung, erkennt.

<sup>3</sup> Carmen Hammer und Immanuel Stieß in ihrer Einleitung in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1995, S. 14.

<sup>4</sup> Ebd., S. 93.

Der Neue Materialismus geht also davon aus, dass Handlungsmacht auf diverse Akteur\*innen, Dinge und nicht-menschliche Wesen verteilt ist. Was bedeutet das für die Kunst, insbesondere für Tanz, Performance und Choreografie? Welche Innovation bringt der Neue Materialismus in einer Welt, in der so etwas wie eine gemeinsame gesellschaftliche Realität aufgrund der exorbitanten Zeit, die wir im Internet und auf digitalen sozialen Plattformen verbringen, zunehmend verloren geht?<sup>5</sup> Welche Implikationen hat das Denken der Neuen Materialist\*innen in einer Gesellschaft, in der Leben oftmals als Surplus gilt? Wir leben im Takt eines sich beschleunigenden Lebendigkeitskapitalismus, wie Diedrich Diederichsen es genannt hat. Wir sind Teil eines ökonomischen Systems, das sich alles Lebendige einverleibt und allem „Nicht-Lebendigen“ Leben einhauchen möchte.<sup>6</sup> Dass wir nicht nur mit unserer Sprache, sondern auch mit materiellen und körperlichen Praktiken Bedeutungen erzeugen bzw. verschieben, (Un-)Sinn stiften, Zusammenhänge herstellen und die Welt dabei rekonfigurieren, klingt für Performance-Schaffende erst einmal nicht wie eine neue Erkenntnis, sondern eher wie die Grundannahme ihres Arbeitens. Dass nicht-menschliche Körper aber nicht nur in ihrem „Sein-für“ menschliche Subjekte (und deren Enhancement) thematisiert werden, sondern in ihrer Unverfügbarkeit und Eigendynamik, die sich menschlichen Steuerungsprozessen teils widersetzt, ist doch eine entscheidende Wendung. Rebecca Schneider beschreibt den Einfluss des Neuen Materialismus auf die performativen Künste so: „Props, computers, projectors, pulleys, dollies, light boards, costumes, cameras, and other paraphernalia of (co)production, curation, choreography, and display serve human artists, not the other way around. But the ‚other way around‘ perspective is at least in part what the new materialism is reevaluating.“<sup>7</sup> Diese umgekehrte Perspektive unterscheidet den Neuen Materialismus

auch vom historischen Materialismus, welcher eine Praxistheorie darstellte, die die Unverfügbarkeit von Materialität noch ausblendete.

Aufbauend auf ihr Konzept der Intra-Aktion beschäftigt Karen Barad sich mit der Ausarbeitung einer Ethik der Verwicklungen, einer „response-ability“, wie sie es nennt: „First of all, agency is about response-ability, about the possibilities of mutual response, which is not to deny, but to attend to power imbalances. Agency is about possibilities for worldly re-configurings. So agency is not something possessed by humans, or non-humans for that matter. It is an enactment. And it enlists, if you will, ‘non-humans’ as well as ‘humans’. At the same time, I want to be clear that what I am not talking about here is democratically distributing agency across an assemblage of humans and non-humans. Even though there are no agents per se, the notion of agency I am suggesting does not go against the crucial point of power imbalances.“<sup>8</sup>

Ich halte es für möglich und für vielversprechend, dass mithilfe des Neuen Materialismus eine neue, affirmative Form der Kapitalismuskritik entstehen könnte – affirmativ nicht im Sinne einer Bejahung des derzeitigen Kapitalismus, sondern im Sinne einer Bejahung der gegenseitigen Abhängigkeit heterogener Akteur\*innen und Aktanten, etwa menschlicher Gemeinschaften von lokalen Geologien und umgekehrt. Das wäre keine moralische Kritik, sondern eine Sichtweise, die die Wechselwirkungen zwischen Akteur\*innen und Aktanten miteinzubeziehen versucht und dadurch ökologisch wird. Kathryn Yusoff erinnert daran, „dass der Kolonialismus nur dadurch, dass man die Erde als tote Materie oder träge Kraft definierte – das heißt als ontologisch andere Materie als jene des biologistisch gedachten kolonialen politischen Subjekts –, die Anderen durch politische Subjektivierungsmaßnahmen zu transportablen Körpereinheiten in Warenform machen konnte, die somit geografisch und verwandtschaftlich entwurzelt wurden.“<sup>9</sup>

Es wird in Zukunft vermehrt der Fall sein, dass Aktanten wie das Sars-CoV-2-Virus und andere neue Materialitäten (wie tauende Permafrostböden oder

<sup>5</sup> Vgl. Tolentino Jia, *Trick Mirror. Über das inszenierte Ich*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2021, S. 47.

<sup>6</sup> Vgl. Diederichsen, Diedrich: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008, S. 256–279; und Diederichsen, Diedrich: „Animation, De-reification and the New Charm of the Inanimate“, in: *e-flux*, Journal Nr. 36, Juli 2012, online: <http://www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/> (Letzter Zugriff am 25.2.2015).

<sup>7</sup> Rebecca Schneider: „New Materialisms and Performance Studies“, in: *TDR: The Drama Review*, Bd. 59, Nr. 4, Winter 2015, S. 10.

<sup>8</sup> Karen Barad in: Dolphijn, Rick/Van der Tuin, Iris (Hrsg.): *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Michigan: Open Humanities Press, 2012, S. 55.

<sup>9</sup> Kathryn Yusoff in: Verein Springerin (Hrsg.): *Springerin*, Nr. 3, Winter 2020 (Post-Anthropozän), S. 46.

steigende Meeresspiegel) das politische Handeln bestimmen. Insofern verwundert es nicht, dass in künstlerischen Performances nicht-menschliche Körper eine völlig neue Rolle spielen. Sie sind nicht mehr Requisiten, sondern eher Ko-Performer\*innen und Ko-Choreograf\*innen. Wenn etwa auch ein Tonkrug, ein Ölfass oder ein Stahlseil als Performer\*in bzw. Choreograf\*in betrachtet werden, dann wirft das, wie Rebecca Schneider es scharfsinnig festgestellt hat<sup>10</sup>, die Frage auf, was Live Art in Zukunft bedeuten wird.

Ich möchte Choreografie *nicht* als eine Schrift oder Einschreibung in den Raum begreifen (so als hätte der Raum keinen Einfluss auf das, was sich in ihm entfaltet und umgekehrt), sondern als eine Kunst des Hervorbringens spezifischer Bewegungsweisen und eines verkörperten Denkens. Eine agentiell-realistische choreografische Praxis erfindet Systeme und Situationen der Emergenz. Choreografie kann im Anschluss an Karen Barad als das Herstellen von (materiellen und immateriellen) Bedingungen und das Definieren von Parametern beschrieben werden, welche die Emergenz bestimmter Bewegungsformen, Situationen und Intra-Aktionen ermöglichen. Anstatt den Menschen als ausschließlichen Lokus von Handlungsmacht zu bestätigen, komponiert eine solche posthumanistische choreografische Praxis Assemblagen, in denen unterschiedlichste Akteur\*innen und Aktagenten zusammentreffen, denen die Möglichkeit eingeräumt wird, die Situation zu verändern – und zwar bereits im Prozess des Choreografierens.

---

<sup>10</sup> Rebecca Schneider: „New Materialisms and Performance Studies“, in: TDR: The Drama Review, Bd. 59, Nr. 4, Winter 2015, S. 14.

## Schokokuchen

Zutaten:

4 Eier

150 g Butter

200 g Kochschokolade

150 g Staubzucker

2 EL Mehl

100 g geriebene Mandeln oder Haselnüsse

Eier trennen - Eiweiß Schnee schlagen

Butter und Schokolade im Wasserbad schmelzen

Eigelb und Zucker Schaumig schlagen und mit Mandeln und Schokolade unter und Mehl vermengen.

Eischnee unterheben

In eine gefettete und bemehlte Backform geben und im vorgeheizten Ofen bei 220 Grad ca. 20 Minuten backen.

Achtung: der Kuchen ist heiß noch innen flüssig. Nach Belieben verzieren.

Gasur  $\Rightarrow$  Kek. Schoko

10 min - 15







S T O R F  
F W E C  
H S E L



148

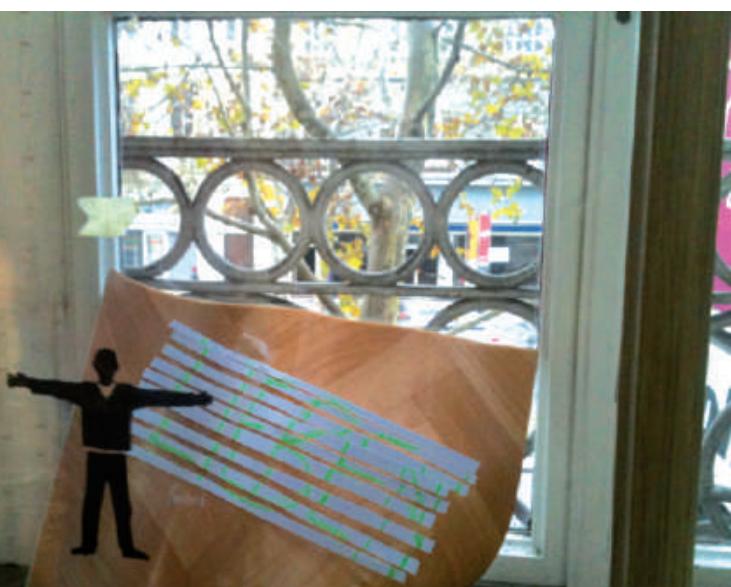


149



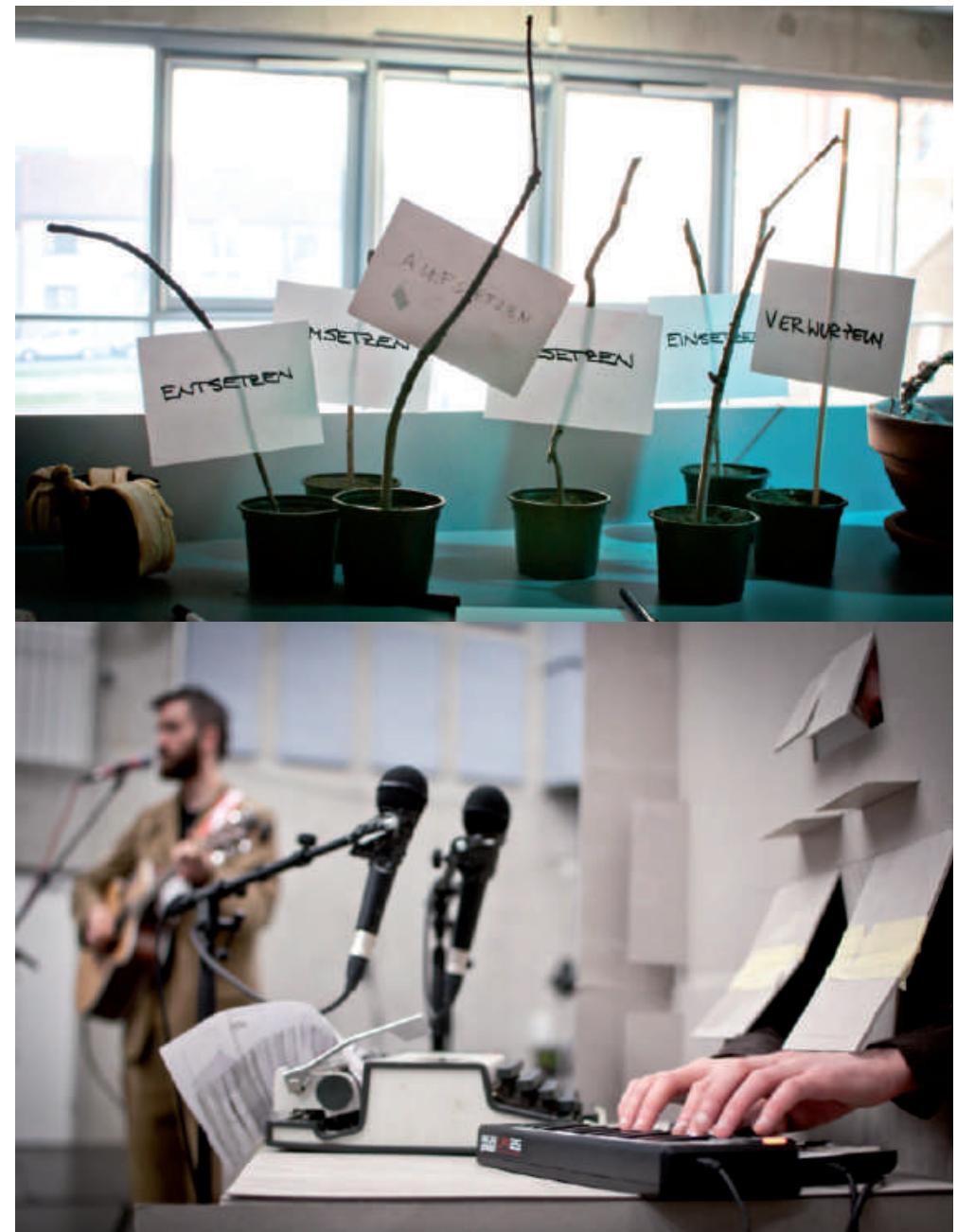
DAS FANTASTISCHE DRITTE  
S A L O N



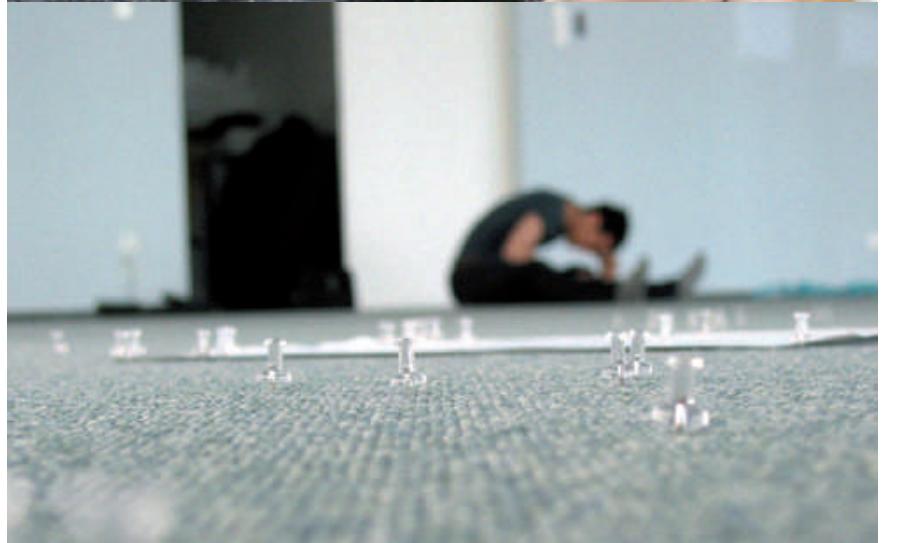
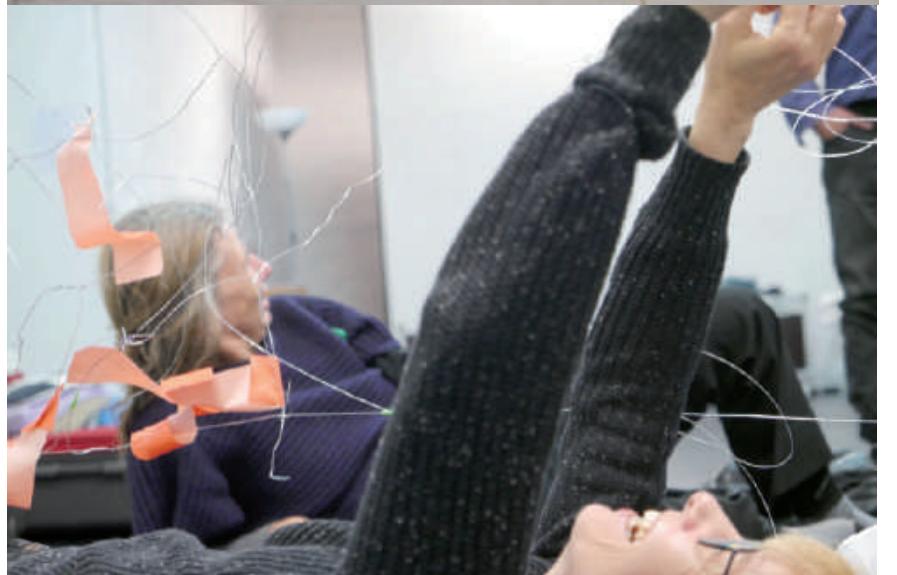




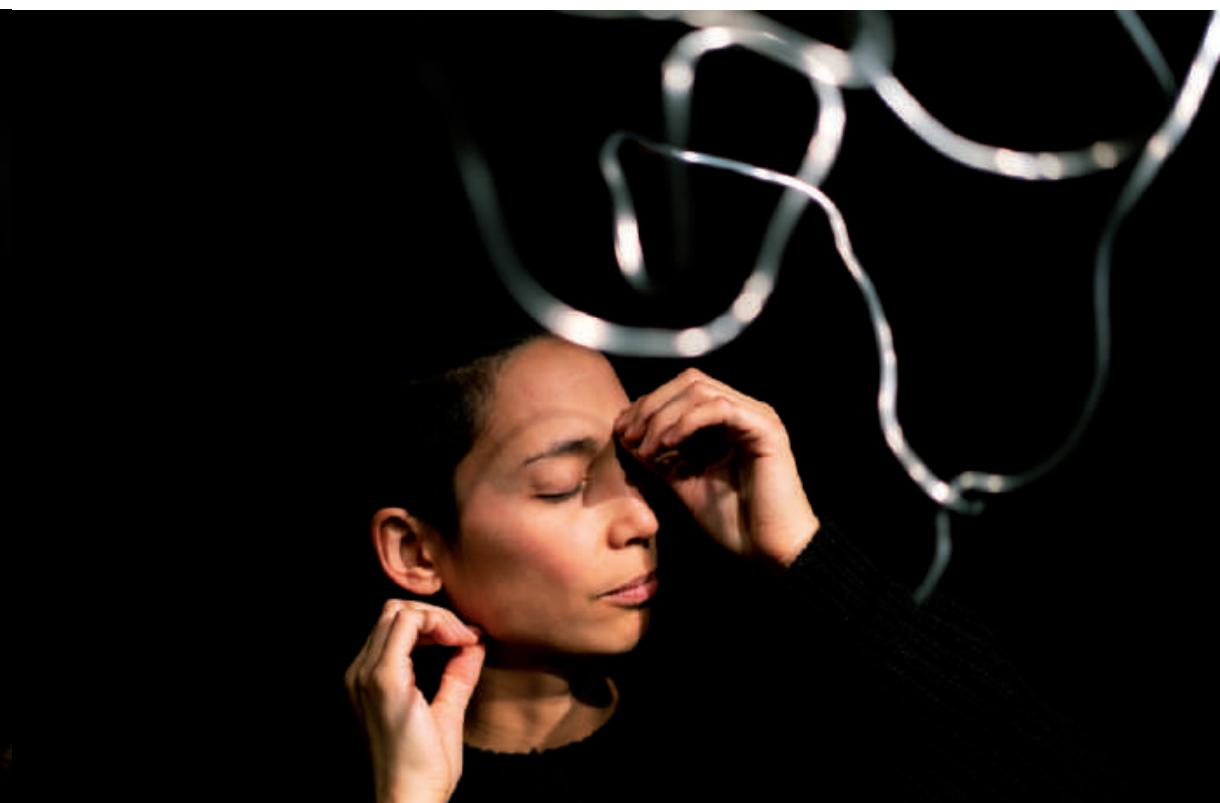
154



155







# ESSSEN

(IL FAUT BIEN  
MANGER)

# Jack Hausers Küchengespräch mit Katrin Hornek am 12. Oktober 2020 über ihre Zeit mit Im\_flieger

Mhm. Mhm. Jaaa...

Ich werde mich da so hinarbeiten müssen. Ich habe darüber nachgedacht, weil du mich gefragt hast, wie ich eigentlich dazu gekommen bin. Es ist schon so lange her, der Beginn, dass ich mich fast nicht mehr damit verbinden kann. Wenn ich in einer Wiese liege und daran denke und dem Im\_flieger eine Farbe geben müsste, wäre es für mich wahrscheinlich Dottergelb. Also wenn ich mich nur emotional damit verbinde, etwas sehr Warmes, das mich getragen und mir ermöglicht hat, das zu machen, was ich mache.

Ich bin 2001 nach Wien gekommen und wusste nicht, ob ich Kunst oder Biologie studieren soll. Dann habe ich einfach angefangen, mich an der Kunstuni zu bewerben – es war immer die Frage, ob ich meinen Bauch oder mein Hirn arbeiten lasse. Ich wurde an der Kunstuni genommen und hatte keine Idee, wie ich das jemals finanzieren soll und wo mich die Kunst hinträgt. Mein erster Sommerjob war bei ImPulsTanz. Dadurch habe ich Katharina Weinhuber kennengelernt, die damals schon bei Im\_flieger gearbeitet hat.

Es war für mich gut, ein Standbein mit einem fixen Einkommen zu haben, das zwar im Kunstmilieu ist, aber weit genug weg von meiner eigenen Arbeit. Das war mir wichtig. Im\_flieger war also perfekt für mich. Erstens völlig flexibel, zweitens hatte ich ein organisatorisches Interesse, wodurch Anita und ich uns sehr gut verstanden haben, weil sie – wie ich glaube – auch gern Leuten etwas lehrt und zeigt. Wie ich Im\_flieger in Erinnerung habe, ist das Projekt ja generell als Plattform angelegt, bei der es auch stark um die Nachwuchsförderung geht und der Versuch angestellt wird, dass sich Produktionsarbeit und künstlerische Arbeit durchdringen können. Dadurch habe ich wirklich viel gelernt. Abrechnungen, Ansuchen – das hat mir sicher bei meiner weiteren künstlerischen Laufbahn geholfen, weil bei meinen eigenen Projekten das erste Stadium ist, dass ich mir überlege, wo ich einreihe, wie ich es finanziere, und dann träume, dass ich das Geld schon habe und so den Antrag schreibe, und ich muss sagen, damit habe ich eine recht hohe Trefferquote. Dieses Imaginieren und trotzdem eine Sprache zu sprechen, die weiß, was es heißt, abzurechnen, hilft mir dabei sehr.

Während meiner Zeit dort war Im\_flieger ein Gefäß, das immer mehr zu einem künstlerischen Raum wurde. Was mich aber schließlich gestresst hat, weil die Arbeit an interdisziplinären Schnittstellen, am Schaffen von Zwischen- und Begegnungsräumen, für mich sehr fordernd war als einzige bildende Künstlerin im Team. Der Ausdruck über den Körper hat mich immer sehr interessiert, aber eher von einer ZuseherInnenperspektive. Wobei ... in einem intimen, nicht öffentlichen Rahmen habe ich gerne Dinge körperlich erforscht. Hier konnte ich viel mitnehmen, aber das Umsetzen in die eigene künstlerische Arbeit, da gibt es natürlich unterschiedlichste Herangehensweisen. Wenn ich ein Projekt umsetze, brauche ich oft einen sehr streng abgesteckten, für mich kontrollierbaren Rahmen, innerhalb dessen ich Dinge zueinander setze ... Ich verstricke mich da in etwas, was vielleicht gar nicht so spannend ist ... Wenn die Formate nicht showing- oder produktorientiert waren, habe ich wahnsinnig gerne mit allem gespielt und geteilt und dabei sehr viel gelernt, aber die Art, wie ich meine eigenen Projekte definiere, da brauche ich eben ein anderes Gefäß. Ich brauche immer etwas, an dem ich mich abarbeiten kann bis ich spüre, wie die Recherche, die verschiedensten Formen und Ausdrücke, der Körper und das Spüren zueinander gesetzt werden müssen, bis ich das Gefühl habe, da bewegt sich etwas. Auch wenn es nur gedanklich ist, ich brauche einen Kontext, eine zu befüllende Form. Es ist wie ein skulpturaler Moment. Das ist für mich schon so kompliziert, dass ich wahrscheinlich diesen streng abgesteckten Rahmen brauche, um für mich sagen zu können, it falls into place.

Wo es zum Beispiel funktioniert hat, auch künstlerisch in Austausch zu treten war Crossbreeds. Hier haben wir gemeinsam beschlossen diese Form kollektiv zu bauen. Zum einen die Konzeption des Crossbreeds-Festivals, aber auch die Gestaltung von konkreten Räumen. Das hat dann total gut funktioniert.

Wenn ich jetzt darüber nachdenke, war am Anfang mein Bestreben, meine Existenz zu sichern. Ich hatte mit 25 wahrscheinlich meine größte Lebenskrise, weil ich das Gefühl hatte, ich kann mich nicht selbst ernähren. Meine beiden Eltern waren immer angestellt, in meinem Umfeld als Kind war nie jemand selbstständig oder freischaffend. Es war ein langer Prozess,

zu verstehen, was das heißt, sich neu aufs Leben einzustellen und ein Vertrauen zu entwickeln. Im\_flieger hat mir das ermöglicht, empathisch und auf Augenhöhe, mit einem Verständnis, wenn etwas nicht so einfach gehen sollte, ... gewissermaßen ein weicher Raum. Das hat mir sehr geholfen, meiner eigenen Arbeit und meinem eigenen Leben zu vertrauen.

Die Geschichte mit dem Abschied vom WUK war ausgesprochen schwierig für mich. Eine Traumabegleitung, die mich total ausgezehrt hat. Da waren Markus, Anita und ich, und es war für mich völlig klar, dass ich mich künstlerisch nicht einbringen möchte. Das war mir sehr wichtig, zu sagen, meine Existenz ist gesichert und ich lerne sehr viel. Mit der Zeit hat sich auch das Team vollkommen verändert. Es kamen Brigitte und Sabina, Steffi, und dadurch hat sich der Fokus wieder mehr für mich aufs inhaltliche, aufs künstlerische verlagert. Das hat natürlich alles völlig verändert und mich auch aus der Reserve geholt.

Dann, kurz bevor ich ausgestiegen bin, haben wir uns inhaltlich noch einmal mehr angenähert mit Themen rund um das Anthropozän und den objektorientierten Versuchen, dem neuen Materialismus, und da war genau der Punkt, wo es für mich total spannend wurde. *Stoffwechsel* habe ich ja mitkonzipiert, und da habe ich gespürt, ab da wäre es möglich gewesen, in dieses Kollektiv hineinzugehen und zu sagen, das ist unsere kollektive Arbeit, die Form und der Rahmen, zu dem man ja sagt. Nur habe ich dann einen Job als Assistentin an der Kunstuni bekommen, und das war so zeitaufwändig für mich, dass nur entweder das oder das ging.

Weil sich auch Im\_flieger die ganze Zeit so verändert hat, und ich mich mit dem Projekt, war das einfach so ein Transformationsprozess. Ich kann mich erinnern an die Schokofliegerei, das war eigentlich mein einziges Projekt, wo sich etwas aus meiner Praxis als bildende Künstlerin manifestiert hat, in Form von ortsbzogenen Sitzobjekten.

Wenn ich so darüber nachdenke, habe ich nach meinem Ausstieg diesen kollektiven Austausch lange vermisst, dass man sich trifft, sich austauscht – privat wie inhaltlich, sich bewegt, und es gab immer etwas zu essen ... Aber es

gab dann auch immer etwas, was anstrengend war. Wenn es ins Tun kam, ist etwas total ins Fließen gekommen, aber oft ist es auf Ebenen geblieben, wo immer etwas blockiert hat, immer an anderen Ecken und Enden. Es gab immer eine Woche oder so, die wir uns zum Arbeiten reserviert hatten, aber da war immer am Ende ein Showing, und das wollte ich nicht. Ich wollte, dass das mein geheimer Spielplatz ist mit euch, und bei diesen Showings wollte ich eine nicht prekäre Rolle haben, weil mein Leben eh so prekär war. Gerade in einem Team, wo jeder aus einem anderen Feld kommt, habe ich das genossen und es hat mich inspiriert, aber ich wollte, dass das für uns bleibt. Was sich natürlich auf einer rationalen Ebene spielt mit der Förderung aus öffentlichen Geldern ... Und am Ende des Tages war der Austausch mit anderen Menschen nach und in diesen öffentlichen Momenten natürlich auch sehr wichtig.

Bei performativen, körperbasierten Formaten ist und bleibt Sabina Holzer mein Satellit. Das Labor von Sabina *Exposure to a community to come* im Tanzquartier Wien habe ich zum Beispiel geliebt. Ich war nie bei *Stoffwechsel* dabei, aber wenn diese Labore so sind wie die *community to come*, wie eine Küche, dann vermisste ich jede Minute davon. Dieses gemeinsame Erforschen finde ich toll. Aber sobald mein individuelles Formbewusstsein über diese Schablone gestülpft wird, wird es kompliziert für mich. Das kommt, glaube ich, auch aus den verschiedenen Feldern ...

Mir geht es auch nicht darum, zu sagen, das war's jetzt mit den performativen Formaten. Zum Beispiel mein Projekt „Steine wie wir“ – auch eine Kollaboration mit Sabina – in der Tischofer Höhle. Der Weg zum Live-Format, das Sensuale-in-Kontakt treten. Es ist mir nicht wichtig, Objekte in einen Raum zu stellen und dann zu gehen, ... und das Körpersteinprojekt war, glaube ich, so ein Schlüsselprojekt zum Vertrauen in den Moment. Die Handlungsanweisungen, den Ton, den schönen Text den Sabina geschrieben hat, das ganze Material in einen Raum zu holen, der selbst so reaktiv ist wie diese Höhle, die sich dann mit diesen Körpersteinen zu verknüpfen und zu verbinden beginnt ... Diese zwei Tage dort zu sein, Leute in Empfang zu nehmen und die Dinge im Austausch zu spüren, die man skizziert hat, darum geht es mir eigentlich, glaube ich. Und da gibt es sehr klare Linien, die von

Im\_flieger zu dieser Arbeit führen. Nach wie vor ist es mein Bedürfnis, zumindest den Rahmen ganz genau abzustecken, fast wird so der Rahmen zur Skulptur, und innerhalb dessen passiert, was passiert, und das ist sozusagen die Küche.

Es gab natürlich auch immer wieder Dinge, die schwierig waren im Im\_flieger. Strukturen – welche Rolle hat Anita, welche Rolle haben die anderen. Es ist die Frage, wie man über solche Dinge produktiv spricht.

Mein Interesse an interdisziplinären Arbeiten ist jetzt auf die wissenschaftliche Seite hinübergeschwippt, und gerade ist es nicht mehr so kollektiv, weil ich in Karenz bin – neben Corona. Aber ich arbeite an einem interdisziplinären Wissenschaftsprojekt gemeinsam mit dem Geologen Michael Wagreich, der Archäologin und Geoinformatikerin Kira Lappé sowie der Geologin Maria Meszar. Lustigerweise, wenn wir Jour Fixe haben, muss ich oft an Im\_flieger denken. Da kristallisiert es sich noch mehr heraus, wie schwierig es ist, interdisziplinär zu arbeiten, weil ich dann versuchen kann, die Form zu befragen, und wenn ich bei Konferenzen eingeladen bin, keinen Bericht über unser Projekt abgeben möchte, sondern eher versuche, etwas wie eine geführte Meditation zu machen, um einen anderen Live-Moment, ein gemeinsames Erleben anstelle eines scheinbar objektiven Erzählens einzubringen. Aber mit soviel Kollektiv wie Im\_flieger hatte ich danach nicht mehr zu tun, was ich wirklich schade finde. Das bereits angesprochene Labor im Tanzquartier hat mich da schon sehr melancholisch gestimmt.

Es ist schon wirklich toll, dass es Im\_flieger gelingt, diese Räume aufzumachen. Im Freiflug krachen aber natürlich auch die verschiedenen Konzeptionen immer wieder aufeinander, die verschiedenen Selbstbildnisse, jeder mit seinem eigenen Hintergrund.

Im\_flieger hat mich während meines ganzen Studiums begleitet, und die Jahre danach war genau die Zeit, wo ich versucht habe, meine eigene Stimme zu finden und was das überhaupt ist, ein Projekt von Katrin Hornek. Der eigene Entwurf. Da sind auch die ganzen Projektionen, und die bildende Kunst ist da auch knallhart. Es wäre spannend, was passieren würde, wenn

ich jetzt bei Im\_flieger wäre ... Ich hätte jetzt überhaupt keine Lust, mich mit organisatorischen Dingen herumzuschlagen. Wenn jeder etwas übernahme, würde ich das natürlich auch tun; wenn ich jetzt zu Im\_flieger käme, fände ich das wichtig.

Ich könnte mir etwa jetzt eine Art Residency beim *Stoffwechsel*-Projekt gut vorstellen. Es war auch, glaube ich, weil ich damals immer das Gefühl hatte, ich habe keine eindeutige Expertise, wenig herzugeben, weil das alles noch so fragil war. Jetzt habe ich das Gefühl, jeder nimmt etwas mit, man ist gemeinsam, und dann mischen sich die Dinge.

Würde ich ganz einsteigen? ... Schwierige Frage. Es sind so viele neue Schichten, die hinzugekommen sind, KooperationspartnerInnen, Uni, blablabla. Und wie diese ganze Carework, die jetzt so massiv in mein Leben getreten ist mit meiner kleinen Tochter, und auch das Organisieren ist eine Form des Carings, glaube ich. Ich merke gerade, um in einen gemeinsamen kreativen Prozess einsteigen zu können – wenn diese strukturellen Dinge bei Im\_flieger noch so wichtig sind, was ich nicht weiß, und wenn sie nicht so ungeklärt sind wie damals, als ich gegangen bin, dann hätte ich gerade Lust, gemeinsam über Fürsorge und Care nachzudenken. Auch im Verhältnis zu unseren Objekten, unserem Planeten und unseren Kindern, was aber auch die Struktur von Im\_flieger mit bespricht. – Vielleicht ein Ameisenhaufen. Der ist Form und Raum zugleich, die sich beständig verändern, und Nahrung, Leben und Tod sind ziemlich nah aneinander. Ich weiß nicht, wie ihre soziale Organisation ist. Aber eine strenge Hierarchie wollen wir auch nicht. Vielleicht finde ich ja ein anderes Bild. Also, auch die Form des Kuratierens ist ja ein Caretaking, das behutsame Aneinandersetzen von Dingen, das übrigens in meiner Arbeit auch sehr wichtig ist. Ich glaube, ich habe sehr viel von dort mitgenommen.

Es ist gerade schwer für mich, ein Bild zu finden, also vielleicht wäre das das erste Labor für mich dazu. Eine Partitur ist ein schöner Rahmen dafür, weil sie viele Skizzierungsformen und Arten des Zusammenseins, Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart in sich vereint. Vielleicht wäre das die erste Fragestellung, wie diese verschiedenen Entitäten zueinander gesetzt sind.

Das Gespräch hat ein paar Schlangen genommen, oder so etwas wie Ventilationsströme. Sehr persönlich, denn es bespricht ja auch meine Geschichte mit Im\_flieger. Ich bin eigentlich sehr gern persönlich, denke ich, aber wenn ich dran denke, ist es wie mit dem Aufführen. Ich bin wahnsinnig gern persönlich, aber das ist für mich nicht kontrollierbar in einer Öffentlichkeit zu stellen ... Naja ... Ich habe mir schon gedacht bei deiner netten Gesprächsanfrage und meiner noch so taufrischen Mutterschaft gerade, dass ich mir selber zuschauen werde beim Nachdenken, weil das alles schon so lange her ist, und ich habe wirklich eine emotionale Bindung zu Im\_flieger.

# Im\_flieger – Höhlen geben mehr Geborgenheit als Wolkenkratzer

Veza Fernández, Wien, 27.02.2020

*Es gibt Räume und Organisationen, die für eine ganze Szene Fundamente bauen. Aus dem Untergrund reichen sie uns Künstschaffenden ihre Hände, ohne diese je wegzunehmen, und stützen uns damit von Anfang an. Wenn man von anderen Organisationen/Räumen „fallengelassen“ wird, werden wir von ihnen wieder aufgefangen. So ein Raum, so eine Organisation, ist die Im\_flieger KünstlerInnen\_Initiative für Tanz, Choreografie und Diskurs Kunst in Wien.*

*Im\_flieger ist einer der ersten Kontaktpunkte, dem Tanz- und Performance-Künstler\*innen in der Stadt begegnen. Sie werden mit offenen Armen und Ohren begrüßt, ihnen wird Arbeitsraum geboten und die Möglichkeit gegeben, ihre Arbeit in der Stadt zu präsentieren. Die Im\_flieger\*innen sind – ohne zu urteilen – offen für Neues und Unbekanntes, frei von etablierten Sichtweisen oder sedimentierten Strukturen. Die Im\_flieger\*innen bieten auch die Möglichkeit als Künstler\*innen, die sie sind, diskursiv, choreographisch, logistisch den Raum und die Struktur mitzugestalten und weiterzudenken.*

*Im\_flieger\*innen bleiben deine Partner\*innen, bleiben mit dir im Gespräch, vernetzen dich mit anderen Künstler\*innen und geben dir die Möglichkeit, Labore, offene Praxen und „rohe Showings“ zu organisieren. Wenn man einen Raum braucht, sind sie immer da. Wenn man versucht, etwas Neues auszuprobieren, sind sie da, wenn man nicht genügend Unterstützung im Feld bekommt, sind sie auch für dich da.*

*Ich wage sogar zu sagen, dass es der einzige Ort in Wien ist, der Künstler\*innen, auch wenn sie aus dem Förder- oder Institutionssystem herausfallen, einen Raum zum Forschen und Präsentieren anbietet.*

*Im\_flieger ist nicht nur ein Zuhause, ein Fundament, ein Sprungbrett, ein Brutkasten und ein „offenes Ohr“. Im\_flieger ist generations- und spartenübergreifend wie kein anderer Ort in Wien. Hierarchien verschmelzen in Formate des Gemeinsamen, die in Diversität tanzen und grenzenlos denken. Wenn man genau hinschaut, spürt man, dass Zeit bei Im\_flieger nicht ein Vergangenes und Zukünftiges diktiert, sondern eine komplexe Gegenwart, die eine Vielfalt an Möglichkeiten vereint.*

*Manchmal muss man selbst einen Raum bewohnen, um besser zu wissen, was er für eine Szene bedeutet. Andere Räume agieren durch ihre Repräsentation nach außen. Sie werden nur besucht. Im\_flieger wird bewohnt und durch das gemeinsame Handeln weitergedacht und entwickelt. Man bleibt drinnen, wächst gemeinsam in die Tiefe. Andere Räume werden nicht tiefer, werden nicht bewohnt, sondern katapultieren dich nach außen und verlieren deine Hand am Weg nach oben.*

*Ohne Im\_flieger verliert die Tanz- und Performance Szene Wiens ein wichtiges Fundament und den Halt in der Stadt.*

# „Eating Well“ – Ein Gespräch über Im\_flieger. Mit Anita Kaya, Sylvia Scheidl und Sabine Sonnenschein

*Elisabeth Schäfer*

Mit ein Grund für Im\_flieger war und ist nach wie vor – und ist noch mehr denn je – auszusteigen aus der konsumorientierten Kunstvermarktung und Kunstproduktion. Aussteigen aus dem Reflex für einen Markt zu produzieren. Dem etwas entgegenzusetzen, das ist Im\_flieger. Kunst zu machen, andere Formate für Kunst zu entwickeln, die nicht konsumierbar sind oder in denen es nicht um das Konsumieren geht. Ein zweiter Grund, warum es Im\_flieger gibt, ist die Verbindung von Ästhetik, dem Politischen und dem Sozialen – diese drei Felder nicht unabhängig voneinander zu denken. Zum dritten gibt es Im\_flieger, um die Verbindung von Inhalt und Struktur zu denken. Vernetzt zu denken, ist eine Geste von Im\_flieger: Sich selbst zu denken, aber vernetzt in einem Kontext. Was braucht es um einerseits von den Bedürfnissen der Künstler\*innen auszugehen aber auch impulsgebend für das Feld zu sein? Und das sind Prinzipien, die anfangs da waren und die jetzt immer noch für Im\_flieger gültig sind. Ich sehe mich manchmal so ein bisschen, wie eine Hüterin.

*Anita Kaya*

Im Dezember 2020 treffen wir uns, um ein Gespräch über die Anfänge und die Spuren der Geschichte von Im\_flieger zu führen. Wir sind Anita Kaya, Sylvia Scheidl, Sabine Sonnenschein und Elisabeth Schäfer. Anita hat gekocht. Und durchfliegt darüber hinaus an diesem Abend Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Im\_flieger. Elisabeth hat ein paar Fragen mitgebracht, die den Abend ein klein wenig strukturieren, aber gleichzeitig auch aufgelöst werden können – wie etwas Honig im Tee. Sylvia und Sabine haben Notizen, Erinnerungen und Überlegungen dazu mitgebracht, was Im\_flieger für sie war und welche Spuren ihrer Kollaboration mit Im\_flieger auch heute noch – in ganz anderen Lebens- und Arbeitsbereichen – für sie relevant sind.

*Anita Kaya:* Also, ich habe einen Salat gemacht, da gibt es ein Dressing dazu mit Tahini. Und das ist eine Kürbis-Süßkartoffelsuppe und das ist die Nachspeise: Dattel-Erdmandel-Bällchen. #00:36:31-4#

Unser Gespräch ist durchsetzt von Pausen, Zeiten, die wir uns nehmen, um zu essen, was Anita für uns gekocht hat. Ich, E.S., denke bei der Transkription des Abends an ein Interview des französischen Philosophen Jacques Derrida, das unter dem Titel „Eating Well“<sup>1</sup> auf Englisch publiziert ist. „Eating Well“ – „il faut bien manger“ – oder ins Deutsche übertragen: „Man muss wohl essen“ ist die Wendung, anhand der Derrida eine Ethik des Mundes und der Mündlichkeit entwickelt.

Derrida stellt eine Analogie her zwischen dem Umstand, dass wir uns von anderen Substanzen ernähren müssen, um zu leben, dass also anderes die Schwelle unseres Mundes passieren muss, damit wir das Leben leben können und dem Phänomen, dass wir auch die Sprache, Werte, Ideale, Gedanken, Schriften, Tänze, Bilder usw. anderer, die vor uns waren oder mit uns sind, brauchen, um sie uns einzuverleiben, zu verdauen, umzuschreiben, um ihnen widerständig zu begegnen und sie zu verändern. Derrida insistiert dabei auf den Unterschied zwischen der Assimilierung anderer – seien die anderen nun andere Substanzen, wie Nahrung, oder andere Menschen – auf eine Weise, die nährt, und einer Weise, die sie als Trophäen erobert. Dank dieser Unterscheidung kann er betonen, dass es darum geht, eine Ethik zu entwickeln, die die Differenzen zu anderen respektiert und gleichzeitig anerkennt, dass wir, um zu leben, radikal auf andere und auf anderes angewiesen sind. Man muss wohl essen, weil es anders nicht geht. Und gleichzeitig muss man gut essen, im Sinne einer Ethik. Gut zu essen bedeutet, das Anderssein der anderen zu schützen, und zwar genau in dem Moment, in dem wir radikal auf die anderen angewiesen sind. Wenn wir sie verinnerlichen, einzuverleiben müssen, weil wir essen müssen, oder weil wir ihre Worte, ihre Werte etc. verwenden, wenn wir sprechen usw. Wie geben wir dieser radikalen Angewiesenheit auf andere eine Chance? Wie können wir gastfreudlich sein? Wie widerständig? Wie können wir „gut“/„bien“ essen? Wie geben wir anderen zu essen?

Wir teilen ein Essen miteinander an diesem Abend im Dezember 2020. Und Geschichte, Geschichten. Teile der Geschichte/Geschichten haben einige von uns gemeinsam erlebt, andere nicht. Auf jeden Fall können wir nicht *nicht essen* und nicht *nicht teilen*. Schon wenn wir diese Worte lesen, essen wir, teilen wir. Gut/wohl essen heißt, dafür zu sorgen, dass „die Mahlzeit“ nicht nur für mich nahrhaft ist (das wäre schlecht essen), sondern auch für die anderen.

Der auf dem ca. 2,5 stündigen Gespräch basierende Text wurde transkribiert, gekürzt und zu einer Mahlzeit in vier Gängen zubereitet von Elisabeth Schäfer. Die vier Gänge sind mit folgenden Überschriften versehen<sup>2</sup>:

- A) WIE ANFÄNGE
- B) WIE KURATIERT – UNKURATIERT?
- C) WIE GEGENWART UND ZUKUNFT AUS DER VERGANGENHEIT LESEN
- D) WIE WAS BLEIBT – WAS WIRD?

<sup>1</sup> Jacques Derrida: „Eating Well“, or the Calculation of the Subject, in: Elisabeth Weber (Hg.): Points ... Interviews 1974–1994. Stanford: University Press 1995, S. 255–287.

<sup>2</sup> Auch wenn einige dieser Gesprächssequenzen vorwiegend von einer\* der Anwesenden beantwortet wurden, waren es nie Monologe, es gab Unterbrechungen, Einschübe, Rückfragen etc. Das Transkript möchte diesen Gesprächscharakter gerne wiedergeben und hat viele der Einschübe übernommen. Damit auch in der Schrift sichtbar wird, dass der Text sich aus einem in der Zeit sich langsam entwickelnden Gespräch generiert, durchziehen hier und da einige Zeitangaben der Transkription den Text zur Orientierung – auch der Auslassungszeiten.

## A) WIE ANFÄNGE

**Elisabeth Schäfer:** Wie würdet ihr beschreiben, was Im\_flieger in der Zeit eurer Kollaboration war? Wie ist Im\_flieger entstanden? #00:37:28-8#

### Version 1

**Sabine Sonnenschein:** Für mich war das super spannend. Ich habe mich vor unserem Gespräch hier sogar hingesetzt und Notizen gemacht. Und dann habe ich mich erinnert, das war 2000, das war die Zeit, in der ich richtig politisch geworden bin. Wir hatten in Österreich die erste Schwarz-Blaue Regierung. Und es hat uns die Frage beschäftigt: Was machen wir – wie leisten wir Widerstand? Da ist eine Gruppe von Künstler\*innen entstanden, die performative Aktionen gesetzt haben. Die Anita war da auch dabei. #00:38:37-9#

**Anita Kaya:** PERFORMING RESISTANCE! #00:38:37-9#

**Sabine Sonnenschein:** Genau, das war Performing Resistance.<sup>3</sup> Und wir haben bei den Donnerstagsdemonstrationen aber auch zu anderen Gelegenheiten performative Aktionen gegen die Schwarz-Blaue Regierung gesetzt. Und das hat sehr viel Freude gemacht, vor allem weil mit einem Mal Menschen aus der freien Szene, die normalerweise nie miteinander gearbeitet hätten, miteinander etwas gemacht haben. Da sind Arbeiten aus ganz verschiedenen Stilrichtungen entstanden. Der Hubsi Kramar zum Beispiel mit uns von der freien Tanzszene – das war ästhetisch schon etwas anderes – und das hat irgendwie funktioniert. Und dann ist diese Idee aufgekommen mit der Frage: Was machen wir – wir ganzen freien Tanz- und Theaterproduzierenden in der ttp WUK<sup>4</sup> – wenn wir kein Geld mehr bekommen? Machen wir uns doch unabhängig, machen wir einen eigenen Raum, wo wir und die Kunst sein können, wo wir Performances zeigen können, machen wir uns

unabhängig von der Politik, von der Subvention! Das war der Gedanke damals. Und das hat einen irrsinnigen Schub gegeben, das in der ttp WUK zu ermöglichen! So habe ich das erlebt. Und das war auch meine Motivation, meine Freude: Wir machen etwas, wir gestalten uns unseren eigenen Raum. Und es ging nicht nur mir so, ich habe wahrgenommen, dass es bei ganz vielen in der ttp WUK so war, dass da eine Unterstützung da war. Einige haben da auch privat Geld hineingesteckt, zum Beispiel, um den Proberaum zu kollaudieren und als Veranstaltungsraum zu nutzen.

Das heißt, das war am Anfang getragen und mit dem starken Momentum versehen, etwas gemeinsam möglich zu machen. Und dann ist es ein bisschen schwieriger geworden, denn es ging dann darum: Wie geht das konkret? Wir waren ja sehr viele – ca. 20 oder 23 Gruppen. Die Aufgabe war dann von der Begeisterung und der Freude in die Verwirklichung zu gelangen. Da gab es die unterschiedlichsten Meinungen und Haltungen, Wünsche, die eigenen Arbeiten zu zeigen usw.

Zunächst waren wir eine größere Gruppe – vielleicht waren wir 6 oder 7 Personen, die mehr gemacht haben. Wir waren – jedenfalls nach meiner Erinnerung – dann ein Projekt in der ttp WUK. Und sind dann immer kleiner geworden von der Gruppe derer, die dieses Projekt umsetzen. Eine Zeit lang waren wir z. B. nur zu dritt. Daran kann ich mich noch gut erinnern. Und dann bin ich irgendwann einmal ausgestiegen, weil es mir zu viel war oder – ich weiß auch nicht genau. Ich war zu dieser Zeit auch sehr im ttp WUK-Kollektiv organisatorisch tätig, habe die Stundenpläne für die drei selbstverwalteten Proberäume gemacht. Ich bin nicht aus einem inhaltlichen Grund ausgestiegen, sondern weil es mir in Hinblick auf die Arbeit zu viel war.

Aber eine ganze Zeit lang haben wir das zu dritt gemacht. Deswegen bin ich auch hier heute Abend dabei, glaube ich.

Was dann schon interessant war, war, dass ihr zwei – Anita und Sylvia – einen Schritt weg gemacht habt von der Grundidee, nämlich der Unabhängigkeit von der Subvention und es dann doch geschafft habt, Gelder zu lukrieren. Und infolgedessen kam dann die Zeit der Veröffentlichung der ersten Performances. #00:44:11-1#

<sup>3</sup> Zu Performing Resistance, siehe: <http://www.2gas.net/art.in.resistance.htm> (Letzter Zugriff 17.08.2021).

<sup>4</sup> Zum ttp WUK und dem selbstverwalteten Bereich Tanz, Theater, Performance im WUK Wien, siehe: [www.wuk.at](http://www.wuk.at) (Letzter Zugriff 17.08.2021).

## Version 2

**Sylvia Scheidl:** Wie hat es für mich begonnen? Ich habe in Erinnerung: ein Sommer, ein Herbst und dann ging die Anfangsphase bis 15. Jänner, weil da Einreichungstermin bei der MA 7.

Meine Motivation war nicht so allgemein politisch, sondern speiste sich vor allem aus dem Kontext der Tanzkultur und der Frage, wie in Wien mit Tanz umgegangen worden ist. Gerade in den 90er Jahren wurde ein Riesenauflauf betrieben, um ein neues Tanzhaus in Wien zu gründen. Zunächst gab es die Konzeptentwicklung mit Künstler\*innen und Architekt\*innen und im Jahr 2001 ist das neue Tanzquartier Wien (TQW)<sup>5</sup> eröffnet worden unter der Intendanz von Sigrid Gareis. Und das TQW hat genau nicht das erfüllt, was die Wiener Szene zuvor als Modell herausgearbeitet hatte: nämlich ein von Künstler\*innen ko-kuratiertes Haus, in dem die Künstler\*innen eine sehr aktive Rolle in der Gestaltung haben. Das TQW wurde wieder ein klassisches Modell mit einer künstlerischen Leitung. Diese Stelle wurde ausgeschrieben und von der MA7 mit einer – ich sage das jetzt ganz bewusst provokant – „ausländischen“ Kulturverwalter\*in besetzt. An diese Entscheidung knüpften sich viele Konflikte. Die freie Szene Wien fühlte sich durch die Gründung des TQW nicht sehr eingeladen. Es gab auch wenig Möglichkeiten für die Wiener Szene am TQW zu performen und dort Aufträge abzuholen.

**Anita Kaya:** Aus meiner Perspektive wurden sehr viele lokale Künstler\*innen unter der Intendanz von Sigrid Gareis unterstützt und auch in einem internationalen Kontext stärker wahrgenommen. Sie hat sich sehr um die lokale Szene bemüht. Sie hat vor allem auch neben dem Tanz, endlich, der Performancekunst Raum gegeben und mit unterschiedlichen Formaten experimentiert, als Einladung für lokale Künstler\*innen. Der Konflikt bezog sich darauf, dass einige der etablierten Choreograf\*innen, die sich maßgeblich für das Tanzhaus engagiert hatten, dann darin keinen Platz fanden. Mit dem Intendantenwechsel zu Walter Heun wurden zahlreiche Künstler\*innen nicht mehr unterstützt und in Folge dann auch von den Kurator\*innen der Stadt Wien fallen gelassen, was diese in existenzielle Krisen stürzte. Dies passiert

uns immer wieder, wenn Dinge neu definiert, Positionen neu besetzt werden, dass Kontinuität gebrochen wird und eine neue Auswahl entsteht, die sehr oft sehr willkürlich erscheint. Und auch wenn es keinen Anspruch auf Förderung gibt, erlebe ich das System und den Umgang mit Künstler\*innen manchmal brutal.

**Sylvia Scheidl:** Und das war auch die Zeit, in der T-Junction<sup>6</sup> – eine Struktur, die auch von Künstler\*innen initiiert und getragen wurde – auseinandergebrochen ist, weil das TQW auch die Profi-Trainingsschiene übernommen hat. Und damit ist die Kernaufgabe und Vision von T-Junction weggebrochen. In diese Zeit hinein war es für mich sehr wichtig für das künstlerische Schaffen einen Raum zu kreieren, der Kurator\*innen-unabhängig ist. Ein Raum, der nicht nur vom politischen Willen, sondern auch von den künstlerischen Leiter\*innen und von den Spielhäusern unabhängig ist. Sodass man nicht mehr darauf angewiesen ist, ob man hineingelassen wird oder nicht als Künstler\*in. Und das aufzuheben und einen Raum zu schaffen, in dem ich als Künstler\*in selbst bestimmen kann, wann und wie ich an die Öffentlichkeit trete. Und das war für mich der Kernauftrag von Im\_flieger. Es gab damals eine große Bereitschaft in der ttp WUK dafür Ressourcen, Zeit und Ideen zur Verfügung zu stellen.

Die ersten ideologischen Auseinandersetzungen knüpften sich dann konkret an die Frage, wie bespielt man jetzt tatsächlich diesen Raum Im\_flieger. Finanziert das die ttp WUK aus ihren Erträgen oder aus ihrem gemeinsamen Topf? Und setzt die ttp WUK auch all die Arbeit dafür ein, dass das möglich ist? Und was ist dann möglich? Die andere Position – zu der Anita und ich gehört haben – war: Wir schauen, dass wir eine Finanzierung bekommen, sodass die Unkosten, die entstehen, gedeckt sind. Wir haben dann hochgerechnet, wie viel wir bräuchten, wenn wir so und so viel Mal spielen und die Leute bezahlen, die an den organisatorischen Arbeiten mitwirken usw. Die Eintrittsgelder gingen zu 100% an die Künstler\*innen. Ich erinnere mich, dass wir dann über Weihnachten ziemlich hart an diesem Konzept gearbeitet haben. Denn am 15. Jänner war die Deadline bei der MA7. Zunächst wollten die Sabine und die Vicky auch noch dabei sein, aber aus irgendeinem Grund seid ihr dann beide weggebrochen. #00:50:18-0#

<sup>5</sup> Das Tanzquartier Wien (TQW) ist das erste Tanzhaus in Österreich und wurde 2001 gegründet. Siehe: [www.tqw.at](http://www.tqw.at) (Letzter Zugriff 17.08.2021).

<sup>6</sup> T-Junction Gegenwartstanz (1990–99) war ein Profitrainingsangebot, initiiert und künstlerisch geleitet von Aurelia Staub (CH/AT).

**Anita Kaya:** Ich kann mich erinnern, dass wir uns im Caféhaus vis-à-vis vom WUK getroffen haben, wie heißt das? #00:50:26-1#

**Elisabeth Schäfer:** Das Café Weimar?! #00:50:26-1#

**Anita Kaya, Sylvia Scheidl:** Das Weimar, das alte hübsche Weimar. #00:50:31-1#

**Anita Kaya:** Da sind wir gesessen, die Sabine, ich und du (gemeint ist: Sylvia). Und du hattest gerade auch Probleme mit den Augen, konntest nicht am Computer arbeiten. Und Sabine hatte auch aus irgendeinem Grund keine Zeit. Und ich weiß, dass wir den Schluss vom Konzept dort erarbeitet haben ... Doch schlussendlich habe ich das Konzept dann fertiggestellt, ich war ja auch die Kontaktperson zur Kulturabteilung der Stadt Wien. #00:50:39-0#

**Sylvia Scheidl:** Wir haben viel im Caféhaus gearbeitet. Und teilweise dann auch bei dir, Anita, bis spät nächstens, zwei, drei Uhr in der Früh. Und dann haben wir – very last minute – dann ein Konzept eingereicht. Und das hat jedoch in meiner Erinnerung zu einer etwas gespaltenen Situation in der ttp WUK geführt: Die einen waren dafür, dass man das probiert und die anderen haben es abgelehnt, weil wir uns damit wieder von Subventionen abhängig machen würden. Und wir, Anita, wir waren die beiden, die vorgeprescht sind – hatten jedoch die Unterstützung und auch den Auftrag der ttp WUK, das zu versuchen, auch wenn einzelne nicht dafür waren. Und wir haben die Arbeit an der Konzepterstellung auch honoriert bekommen, soweit ich mich erinnere. #01:40:36-0#

**Anita Kaya:** Ja, ich glaube auch. Für mich war immer klar, dass ich ohne Honorierung diese Arbeit nicht mehr machen will, meine Zeit war kostbar als Alleinerziehende. #00:51:34-5#

**Sylvia Scheidl:** Wir haben viel Arbeit reingesteckt, damit es Chancen hat. Und dann ist das auch aufgegangen. Wir haben Geld bekommen. #00:52:02-7#  
Das war für mich so die ganz erste Phase. #00:52:12-8#

### Version 3

**Anita Kaya:** Wie ist Im\_flieger entstanden? Was hat mich angefeuert? 1997/98 war ich in Karenz, hatte Abstand zum WUK und zur Kunstproduktion. Zur selben Zeit war ich Mitglied der Choreograph\*innen Plattform Wien<sup>7</sup>, die sich für die Anerkennung von zeitgenössischem Tanz und Performance als Kunstform in Wien einsetzte, konkret für die Institutionalisierung von Tanz in Form eines Tanzhauses. Es ging mit der Gründung von Im\_flieger darum, jenen Raum zu erhalten, den wir über Jahre im WUK mitgestaltet haben, indem wir dort in dieser Aufbruchszeit unsere performativen Arbeiten einem Publikum präsentieren konnten ohne kuratiert zu werden, wir haben uns selbst kuratiert. Ich bin ja die von uns dreien, die schon am längsten im WUK war, im Jahr der Besetzung 1984 und dann ab 1986. Auch war ich damals in der ttp WUK die einzige weibliche Choreografin mit einer Jahresförderung. In den 90er Jahren haben wir erlebt, dass es unglaublich eng wurde für ein solches Arbeiten, auch im WUK war selbstbestimmtes Veröffentlichen nicht mehr möglich. Mit der Vision eines Tanzhauses mit internationaler Leitung war klar, dass hier nicht alle Platz finden würden. Auch die politische Situation hat eine Rolle gespielt – allerdings startete Im\_flieger schon vor dieser Wahl, die dann zur neoliberalen Schwarz-Blauen Regierung geführt hat. Also vor dem Jahr 2000. Wir haben für den Umbau des Proberaumes bereits um Gelder angesucht. Der Umbau wurde von der Stadt Wien finanziert – zunächst vorfinanziert durch die ttp und das WUK, dann jedoch sind die Gelder von der Stadt Wien geflossen. Ich sah und sehe es immer noch als dringliche Notwendigkeit neben den institutionalisierten Zentren und gerade mit der Gründung des TQW – auf das sich damals die Wiener Tanzlandschaft fokussierte –, diesen von Künstler\*innen bestimmten Freiraum für Experimentieren und Austausch zu erhalten und zu pflegen, und auch auszubauen, auch für die Entwicklung der Kunstform und um Diversität zu fördern – und darüber auch einen Diskursraum zu öffnen. #00:54:31-6#

<sup>7</sup> Choreograf\*innen-Plattform Wien (1996–2000) war ein Zusammenschluss von in Wien tätigen Choreograf\*innen zur Konzeption und politischen Durchsetzung des Tanzhauses Wien (TQW), Sprecher war Nikolaus Selimov.

**Sylvia Scheidl:** Das war für mich auch ganz zentral, dass Künstler\*innen bestimmen können, wann sie öffentlich werden und dass das nicht durch den Filter und den Blick eines Kurators oder eines Theoretikers geht, der entscheidet, du darfst jetzt ein Publikum bespielen oder nicht. Konzeptuell ist für mich ganz wichtig, dass performative Kunst nur durch den Kontakt mit dem Publikum lebt. Es ist eine synchrone Kunst. Später habe ich diese Perspektive sehr unterstützt gefunden durch die Deborah Hay. Ein Buch zu schreiben, ist asynchron. Aber eine performative Arbeit entsteht durch den Live Event. #00:55:49-8#

**Anita Kaya:** Ich erinnere mich an dein „Labor für postdramatisches Agieren“, Sabine. Das war auch in den Anfängen von Im\_flieger. Wenn ich jetzt zurückdenke, dann war das ein wichtiges Projekt für mich: der Fokus richtete sich auf die künstlerische Recherche und das Zusammenarbeiten mit Theoretiker\*innen. Diese Gesten des Arbeitens waren von Anfang an da und haben sich immer wieder anders fortgesetzt bei Im\_flieger. Auch ist und war Im\_flieger ein politisches Projekt, aber auch ein soziales Projekt. Solidarisches Handeln von Anfang an: Künstler\*innen für Künstler\*innen. #00:57:21-6#

**Sabine Sonnenschein:** Dass die performative Kunst durch die Live Performance lebt, dazu möchte ich inhaltlich noch etwas sagen. Wir haben ja genau die Frage der Rezeption im „Labor für postdramatisches Agieren“ sehr stark hinterfragt, dadurch, dass wir partizipatorisch mit dem Publikum gearbeitet haben, wir haben im öffentlichen Raum wie im Stadtpark veranstaltet und die Arbeit ganz ins alltägliche Leben hineingeholt, so sehr, dass es sich dann irgendwann auch ganz ineinander aufgelöst hat. Wir haben an Positionen gearbeitet, die ganz ohne Bühnensituation auskommen. #00:58:02-3#

**Sylvia Scheidl:** Aber das ist natürlich ganz wichtig, sich diesen Freiraum für Experimente zu schaffen. Um Erproben zu können, wie weit man gehen kann in der Fusion, Konfusion, Veränderung von Rollen oder Rollenbildern oder Ideen dazu, was es überhaupt heißt, gemeinsam einen Raum zu teilen. #00:59:25-1#

**Anita Kaya:** Ich denke auch, dass die Jahre vor Gründung von Im\_flieger geprägt waren durch die Zusammenarbeit und den Austausch der freien Tanz/Performancekünstler\*innen im WUK seit Mitte der 80er. Das hat es u. a. ermöglicht, dass sich Tanz- und Performancekunst artikuliert hat in Wien. Das kostenlose Nutzen der Proberäume im WUK war verbunden mit struktureller und organisatorischer Arbeit im Haus, das künstlerische Arbeiten war verbunden mit Selbstorganisation und Entwicklung von Strukturen für den Tanz, denn es hat kaum Strukturen dafür gegeben. Und auch dass wir in der ttp WUK immer wieder gemeinsame Aktionen gemacht haben, wie z. B. die jährliche, die ganze Nacht andauernde Theatermaschine. #01:00:17-1#

**Sylvia Scheidl:** Das Interesse an anderen Formen der Zusammenarbeit war damals schon im Gärungsprozess. Es ging um andere Formen des Ko-operierens in künstlerischen Formaten, die nicht unbedingt darauf hinauslaufen mussten, dass man eine gemeinsame Produktion macht. Weniger um das: „Du tanzt bei mir mit und ich bin die Choreographin.“ Es ging um das Finden und Erfinden von viel hybrideren Formen und viel differenziertere Rollen, für die wir teilweise noch keine Namen hatten. Das alles war in den herkömmlichen Settings der kuratierten Wiener Häuser keine Option zum damaligen Zeitpunkt. #01:02:01-2#

**Anita Kaya:** Von Anfang an haben wir vom „Veröffentlichen“ von Arbeiten gesprochen, wir haben das nie Veranstaltungen genannt. Und im zweiten Jahr haben wir den ganzen Sommer Konzept geschrieben und damit das Basiskonzept gelegt, auf dem Im\_flieger immer noch aufbaut. Das waren die Sylvia und ich, mit Unterstützung meiner Nachbarin, der Politikwissenschaftlerin Alexandra Vasak, die unsere Gespräche mitschrieb. Da haben wir die Vernetzungsschiene entwickelt, Vernetzung zu anderen Strukturen, aber auch um neue Formen künstlerischer Zusammenarbeit und des Austausches zu finden. Das hat sich im Laufe der Jahre immer mehr ausgeweitet. Du, Sylvia, hast damals zum Beispiel das Projekt „Choreographing Dialogues“ initiiert, das zehn solistische Werke auf eine nicht-hierarchische Weise in Austausch bringt. #01:03:15-8#

## b) WIE KURATIERT – UNKURATIERT?

**Elisabeth Schäfer:** Was für mich ganz aus unserer detektivischen Perspektive jetzt sehr spannend ist, dass es um ein Arbeiten gegen eine spezifische Art zu kuratieren gegangen ist, die offensichtlich damals sehr stark war. Ich bin nicht ganz sicher, ob ich es richtig wahrnehme, glaube jedoch, dass sich etwas in der Perspektive auf das eigene Tun bei Kurator\*innen heutzutage verändert hat. Das wäre ja auch ein interessantes Feld, sich anzuschauen, inwiefern die Arbeit von Initiativen wie Im\_flieger kuratorische Praxen in den Häusern verändert haben. Mein Eindruck von der kuratorischen Praxis von Im\_flieger, die ich von außen kommend eigentlich immer wahrgenommen habe, war, dass Kuratieren als Kollaboration verstanden und interpretiert wird. Für mich ist der Begriff des „Unkuratierten“ sehr überraschend in unserem Gespräch. Kuratieren kommt ja von „cura“, lat. „Sorge“, was ich als ein gemeinsames Sorgen verstehе, dass die Arbeit einen Raum hat, dass die Arbeit gezeigt wird, dass es alles, was es braucht, gibt. Wie nehmst ihr das heute wahr, hat sich nicht die kuratorische Praxis verändert in Hinblick auf Kollaboration? Oder besteht die Trennung zwischen Theorie und Praxis hier noch immer sehr stark? In meiner Wahrnehmung arbeitet Im\_flieger eben auch stark theoretisch, aber auch praktisch und politisch – in einer rhizomatischen Verflochtenheit. Aber zugleich scheint mir das auch etwas zu sein, was auch über Im\_flieger hinaus passiert ist. #01:05:57-0#

**Sabine Sonnenschein:** Ich glaube, es ist einfach ganz wichtig zu verstehen, was das WUK und was die ttp eigentlich bedeuten. Einen Raum für Künstler\*innen, in dem sie ganz selbstbestimmt sind. Da braucht es überhaupt keine Kurator\*innen. Für mich war ein Grund aufzuhören, Performances zu machen, die Abhängigkeit von der Subvention, dass jemand darüber entschieden hat, ob meine Arbeit gut ist und erst dann bekomme ich Geld. #01:08:03-1#

**Sylvia Scheidl:** Das, was für mich so zentral war an Im\_flieger, war, dass wir diese künstlerische Autonomie konzeptuell gerahmt haben, sodass die Entscheidung bei der Künstler\*in selbst liegt und dass wir möglichst gute Bedingungen für die Beteiligung an Entscheidungsprozessen schaffen. Ein we-

sentlicher Gedanke von Im\_flieger war, dass eine\* Künstler\*in nicht selbst für eine Veröffentlichung einer Arbeit zahlen muss. Und dafür brauchten wir Mittel. Wir hätten uns auch dafür entscheiden können, einen Raum zu besetzen. Und uns nicht um das Veranstaltungsgesetz usw. zu kümmern. Aber dafür gab es wenig Stimmen. Und daher speiste sich auch mein Pragmatismus, dass wir Geld brauchten, um zu gewährleisten, dass Künstler\*innen die Veröffentlichung ihrer Arbeit nichts kosten solle. Eines der Grundkonzepte der Rahmung war die „Wilde Mischung“ von Im\_flieger, die sehr wohl ein kuratorisches Mittel dargestellt hat, um ganz verschiedene Arbeiten mit ganz verschiedenen Perspektiven und Reifungsgraden unter einen Hut bringen und sie dem Publikum zugänglicher machen zu können. #01:11:09-1# Isofern ist das schon kuratorisches Handeln und Sorgen. #01:11:23-8#

**Anita Kaya:** Da hat sich mittlerweile einiges verändert, nun geht es z. B. darum, die Künstler\*innen adäquat zu bezahlen, das verändert die Ökonomie bei begrenzten Ressourcen. „Sorge tragen“ für Künstler\*innen und Publikum, doch vorwiegend als „Fürsorge“ um den potentiellen Austausch und Dialog. Nicht das Präsentieren von künstlerischen Werken ist im Fokus, sondern das Schaffen von gerahmten sozialen Situationen in Zeit und Raum für (künstlerischen) Austausch und Wissensproduktion zwischen den Künstler\*innen, Organisator\*innen und Besucher\*innen. Im Zentrum stehen die Menschen und das in Beziehungen sein mit der Umwelt, das Berühren und Berührt-Werden. Der Begriff der Gastfreundschaft als Haltung, als Methode ist wesentlich. Das Einladen, das zur Verfügung-Stellen und Teilen von unterstützenden Ressourcen – der materiellen und immateriellen –, aber auch das damit verbundene Bedürfnis nach Anerkennung, Respekt oder Aufmerksamkeit nimmt großen Raum ein. Unter bestimmten Regeln sind Künstler\*innen eingeladen den Raum, das Studio zu „bewohnen“ und selbst einzuladen und Gastfreundschaft zu praktizieren. Nanne Burmann z. B. betrachtet die Figur der Gastgeberin als Vorläufer zeitgenössischer Kurator\*innen-Modi. Historiographen beschreiben die Salonières des 19. und 20. Jahrhunderts, die fast ausschließlich weiblich waren, als Organisator\*innen, Vermittler\*innen und Kontextanbieter\*innen für intellektuelle und künstlerische Konversation und Kreation und definieren damit ihre Funktion und Fähigkeiten in Begrif-

fen, die denen zur Charakterisierung von Kurator\*innen sehr ähnlich sind.<sup>8</sup> Burmann sagt: „In art, hospitality seems to figure as a last refuge of generosity and gratitude in a culture of exploitation, [...]“<sup>9</sup>

Das „Sich-Kümmern-um“, das Organisieren, Entscheiden und Konzipieren ist bei Im\_flieger meist ein kollektiver, oder flach hierarchischer Prozess, der von im Team tätigen, aber auch von unterschiedlichen Künstler\*innen in wechselnden Funktionen durchgeführt wird. In meiner Funktion der Leitung versuche ich die Struktur in den Vordergrund zu stellen, den Raum zu halten, um gemeinschaftliche Prozesse zu ermöglichen. Ich gebe das über die Jahre akkumulierte Wissen weiter, gewährleiste die Kontinuität und manchmal, wenn es stürmisch ist, nehme ich, nebst aller Kollektivität, das Lenkrad in die Hand oder fange Dinge auf ... Schlussendlich trage ich die Verantwortung für das Gesamte – auch den Fördergebern gegenüber. In manchen künstlerischen Projekten bin ich Teil eines Kollektivs, in bestimmten Projekten übernehmen andere Künstler\*innen die leitende Rolle in Zusammenarbeit mit mir und dem Team. Wir experimentieren mit der Organisationsstruktur, mit unterschiedlichen Formen der Zusammenarbeit und Rollen. Dies kann manchmal auch verwirrend sein. Doch dem liegt der tiefe Wunsch zugrunde, inmitten der traditionellen patriarchalen Machthierarchien eine andere Form des Miteinanders zu erproben; vielleicht im Sinne Ursula K. Le Guins, um dem weiblichen Prinzip, dem Yin, dem Dunklen, Feuchten, Weichen, Empfangenden, Aufnehmenden mehr Raum zu geben sich zu entfalten. Für das Überleben der Menschheit ist es wichtig von dem Streben nach Dominanz sich zur Anpassungsfähigkeit hin zu wandeln, was Freundschaft nicht nur zwischen den Menschen, sondern zur Erde und all ihren Lebewesen bedeutet. Auch ein Aushalten der Ungewissheit, des Unvollkommenen und des Provisorischen.<sup>10</sup> Diese Art der Zusammenarbeit ist

<sup>8</sup> Nanne Burmann: „Hosting significant others“, in: Beatrix von Bismarck, Benjamin Meyer-Krahmer (Hg.): *Hospitality – Hosting Relations in Exhibitions*. Sternberg Press, Leipzig 2016, S. 123–149, hier: S. 125.

<sup>9</sup> „In der Kunst scheint die Gastfreundschaft eine letzte Zuflucht der Großzügigkeit und Dankbarkeit in einer Kultur der Ausbeutung zu sein, [...]“ ebd., S. 44 (Übersetzung Anita Kaya).

<sup>10</sup> vgl. Ursula K. Le Guin: Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie ein Denken in Rundungen die Grundlage für ein gutes Leben schafft. thinkOya Drachenverlag GmbH, Klein Jasedov 2020.

eine Herausforderung, die Reflexion bedarf und Arbeit im Hintergrund. Bei Konfliktsituationen haben wir uns immer wieder Supervision von außen dazu geholt. Manchmal ist es gelungen, manchmal nicht. Es war und ist mir auch wichtig Supervision als Unterstützung für meine leitende Funktion zu bekommen. Aber auch für die Projektentwicklung sind regelmäßige systemische (Organisations-)Aufstellungen ein wichtiges Werkzeug, um Prozesse transparenter und bewusster zu machen.

Die kollaborative kuratorische Praxis wird bewusst als eine Möglichkeit positioniert, um Räume der Aushandlung und Plattformen gemeinsamer Interessen, jenseits von Genregrenzen und spezifischen Rollen im Kunstfeld zu verfolgen. So wird das Kuratorische zu einer treibenden Kraft, in dem sie das traditionelle Muster der Einzelautorenschaft verlässt und zu einem Projekt gemeinsamer Interessen wird. Welche Wirksamkeit die Impulse, die Im\_flieger ins Feld setzte, auf dieses hatte und hat, wäre spannend zu untersuchen. Im\_flieger hat dazu beigetragen, dass bestimmte Praxen nun anerkannt sind und finanziert werden, wie z. B. das „unkuratierte“, selbstbestimmte Veröffentlichen von performativen Arbeiten und die Notwendigkeit von Residenzen. Ich denke ganz allgemein trägt Im\_flieger dazu bei, die Bedürfnisse der Künstler\*innen bewusster zu machen und dadurch die Arbeitsbedingungen auch im Feld zu verbessern. #01:12:39-0#

#### C) WIE GEGENWART UND ZUKUNFT AUS DER VERGANGENHEIT LESEN

**Elisabeth Schäfer:** Einerseits betonst du, Anita, oft, dass die Zeit, in der Im\_flieger gegründet wurde, eine ganz andere Zeit war. Zugleich zeigen sich an den Prinzipien, die Du für Im\_flieger festhältst – Widerständigkeit gegen Konsumorientiertheit und das Entwickeln anderer Formen der Zusammenarbeit, beispielsweise – als höchst aktuell. Es sind anscheinend Prinzipien, Praxen und Konzepte gefunden worden in der Vergangenheit von Im\_flieger, die uns jetzt wie Antworten in der Gegenwart vorkommen. Wie seht ihr das? #01:15:12-7#

**Sabine Sonnenschein:** Ich habe die Zeit um das Jahr 2000 als besonders herausfordernde Zeit wahrgenommen – und das ist jetzt gerade natürlich auch

so. Und deswegen habe ich mir auch gedacht, dass es wirklich ein spannender Zeitpunkt ist, dass wir gerade jetzt auf die Entstehung von Im\_flieger reflektieren. #01:16:35-5#

**Sylvia Scheidl:** Der neoliberalen Zug unserer Gesellschaft, der ist damals gerade so angefahren, und jetzt hat er ganz Fahrt aufgenommen. Das ist ein Aspekt, weswegen ich sagen würde, dass es nach wie vor – und umso mehr – wichtig ist, Freiräume zu erhalten und zu schaffen. Neoliberalismus im künstlerischen Feld oder im sozio-kulturellen Feld des Tänzer\*innen-Seins – was heißt das denn eigentlich? In der Zeit der Gründung von Im\_flieger ist ja auch die Sozialversicherungspflicht für Selbstständige entstanden. Und als Reaktion darauf wurde der Künstler\*innen-Sozialfond gegründet, um die Künstler\*innen zu unterstützen, dass sie überhaupt Sozialversicherung zahlen können. Und genau an diesem Beispiel ist die Absurdität, aus dem künstlerischen Schaffen einen ganz normalen Brotberuf machen zu wollen, in dem man ganz normal Geld verdient und ganz normal Sozialversicherung zahlt, so sichtbar geworden. Und diese Absurdität der Vermarktung des künstlerischen Schaffens auch auf der Finanzseite zu sehen, ist für mich zu einem Symptom des Neoliberalismus geworden. Dazu kam dann auch noch, dass der Künstler\*innen Sozialfond sehr konservativ darüber entschieden hat, ob eine\* eine Künstler\*in ist oder nicht. Da musste man eine Werkliste vorzeigen, und eine\* war nur dann Künstler\*in, wenn sie\* an ausreichend vielen klassischen Produktionen mitgewirkt hat. Kooperative, hybride Settings haben weniger dazu beigetragen, dass Du als Künstler\*in angesehen wurdest. Das ist ein ganz starker neoliberaler Zug: Die Idee, dass jede Tätigkeit eine Erwerbstätigkeit ist und nach ganz klassischen Erwerbsmodellen berechnet wird und dass es daneben keine anderen Formen geben kann. Mein Anlass, keine Kunst mehr zu machen, war der Widerspruch, dass die Ansprüche an die Förderwürdigkeit als Künstler\*in extrem hoch waren, die Finanzierung dazu jedoch ungewöhnlich niedrig und hat einer gewerblichen Verrechnung überhaupt nicht Rechnung getragen, die jedoch eigentlich von anderen gesellschaftlichen Bereichen über die Künstler\*innen drüber gestülpt wurden. #01:25:35-5#

**Anita Kaya:** Für mich zeigt sich, dass wir in den Anfängen mit unserer Haltung und unserem Ansatz auf der richtigen Spur waren, auch wenn er damals als radikal erschien und auch für manche Kolleg\*innen nicht nachvollziehbar war. Im\_flieger verfolgt eine präfigurative Praxis, und da geht es darum richtungsweisende Zukunftsentwürfe im alltäglichen Handeln zu realisieren und zu verankern. Es ist ein Versuch die Welt, in der wir leben und arbeiten wollen, zu erproben und die Arbeitsbedingungen zu schaffen, die sich an den Bedürfnissen der Künstler\*innen orientieren und sich konstant in einer sich wandelnden Kunstslandschaft neu definieren. Im\_flieger verfolgt eine prozesshafte, dynamische kuratorische Praxis, die versucht kollektive, kommunikative, gemeinschaftsbildende Erfahrungsräume zu schaffen. Es gibt zahlreiche Künstler\*innen-Organisationen in Europa und darüber hinaus, die ähnlich arbeiten und doch sehr anders „ticken“, das merkt man dann erst bei der konkreten Zusammenarbeit.

Dass es Im\_flieger nun schon 20 Jahre gibt, bestärkte und bestärkt auch andere Künstler\*innen darin, selbstbestimmte Räume einzufordern und alternative Modelle zu entwickeln, denke ich.

#### D) WIE WAS BLEIBT – WAS WIRD?

**Elisabeth Schäfer:** Sylvia und Sabine, ihr seid ja nach der Anfangszeit von Im\_flieger in andere Bereiche gegangen, teilweise habt ihr sogar das Kunstmachen etwas hinter euch gelassen. Welche Spuren von Im\_flieger, welche Praxen, welche Haltungen nehmt ihr mit, habt ihr mitgenommen in diese anderen Tätigkeitsfelder? Was bleibt – was wird?

**Sylvia Scheidl:** Diskurse auf Augenhöhe zu führen, war ein Lernprozess bei Im\_flieger, den ich mitgenommen habe auch in andere Bereiche. Gemeinsam Konzepte zu entwickeln. Und die Lust daran. Ich bin ja jetzt in der Bildungsberatung tätig, und da geht es darum herauszufinden, was die Interessen derjenigen sind, die zu mir kommen. Und sie darin zu unterstützen, dranzubleiben an ihren Interessen. Menschen zu stärken in ihrer individuellen Art zu sein, das ist auch noch etwas ganz Wichtiges, das ich aus dem Tanz mitnehme und aus der Zeit bei Im\_flieger, aus dem Wunsch nach Selbstbestimmung. #01:35:10-2#

**Sabine Sonnenschein:** Für mich war Im\_flieger eines der Projekte, die es am konkretesten gezeigt haben, wie eine Zusammenarbeit anders gedacht und praktiziert werden kann. Es war das Projekt, das am ehesten Auswirkung auf das Feld hatte. Es war das politischste der Projekte, die ich gemacht habe. Im\_flieger ist immer nach außen gegangen, der Bezug zur ganzen Szene war wichtig. Miteinander etwas ermöglichen und dabei die Struktur der Zusammenarbeit erst erfinden – das ist auch für mich heute extrem wichtig. #01:40:15-4#

**Anita Kaya:** Für mich ist diese Frage natürlich anders. Ich bin ja mittendrin. Aber wenn ich für den Moment zurück schaue, dann schließen sich für mich oft Kreise. Im\_flieger ist konstant in Entwicklung. Das ist herausfordernd, manchmal anstrengend, auch wenn das Ziel Leichtigkeit ist. Die Praxen und Haltungen, die ihr ansprechen, sind nicht einfach da, es geht darum, sie wieder und wieder zu leben und zu verhandeln, weiterzuentwickeln. Was Zukünftiges betrifft, sehe ich die Notwendigkeit eines neuen Produktionsbegriffs. Daher braucht es eine Radikalisierung oder eine Erweiterung unseres Verständnisses von künstlerischer Arbeit als Handlung statt als Produkt. Es gilt mit neuen Formen der Arbeit und Produktion, der Werteproduktion und des Austauschs zu experimentieren, die Alternativen zu den marktgängigen Formen darstellen und einen praxisorientierten Diskurs anzuregen, der über den reduktiven Gegensatz von Prozess und Produkt hinauszugehen vermag.<sup>11</sup> Die Aufmerksamkeit sollte sich auf eine Kunst des Handelns und des Forschens richten. Auch im Hinblick auf die unglaubliche Herausforderung, vor die uns das patriarchale, profit- und konsumorientierte Gesellschaftssystem stellt, das uns nun in den Abgrund der Selbstzerstörung schauen lässt, ist es wichtig und höchste Zeit, andere Formen des Miteinanders zu denken und zu erproben, Allianzen einzugehen und unsere Kräfte und Expertisen zu bündeln. Wie können sich Ästhetik und Ethik in der Kunst mehr verbinden? Wie kann die Tanz/Performance Kunst ihr soziales Potential entfalten? Wie kann Kunst nicht mehr nur als abgeschlossenes System rezipiert, sondern in ihrem interaktiven Forschungs- und Transformationspotential erkannt werden, und für gesellschaftliche Fragen und Prozesse Relevanz erhalten? #01:47:17-1#

---

<sup>11</sup> vgl. Manchev, Boyan, *Nothing in Common. Collaborations, Relations, Processes, and the Actuality of Artistic Labour in COMMONS/UNDERCOMMONS*, TKH no.23, JOURNAL FOR PERFORMING ARTS THEORY, Belgrade, 2014, S. 53.

**Elisabeth Schäfer:** Gut.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Bien. Well.

# dass es ihn gibt

*Agnes Schneidewind*

I.

treffen  
statt  
gefunden

und trotz  
dem hat  
es  
sich getroffen  
ist  
sich fast

begegnet

sind sich seine  
resistenz  
und meine  
neugierde und  
ihre erinnerung seiner  
vorstellung

II.

wie kam er und  
woher sie  
die natürliche  
die affinität

fragt was  
ist anders  
wichtig bei dem  
was wir

wechseln mit  
dem erstarken  
von frei von  
zwang zu freiem oder

wie dann der  
start schuss  
speziell und  
vernetzt

und die so  
genannten  
etablierten  
überdenken  
das wort frei

ihre beziehung  
zum aus  
zug mit dem bus  
zur fabrik und zum  
neuen  
raum

nein  
allerdings  
nicht  
und:  
schade!

aus tausch  
wird das netz  
verspannen  
zwischen

feld und weite  
aktuell aus  
gedehnt und  
immer wieder

wundert ihn  
nichts mehr  
an der viel  
falt doch oft

aber hoffentlich  
wieder und  
später auch  
die nächsten und die

über nächsten  
die immer  
wie die vorigen auf  
der suche und  
manchmal etwas  
finden.



Anmerkung:

Spuren von Begegnungen mit Dr. Robert Dressler, dem Leiter des Referats für Darstellende Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien/MA7, und Anita Kaya, künstlerische Leitung von Im\_flieger, und Fragen über die langjährige Zusammenarbeit zwischen der Magistratsabteilung und den Freien Gruppen.

# „... und genauso eigentlich auch in der Utopie“

Kilian Jörg im Gespräch mit Felix Kaya

Ich treffe Felix an einem sonnigen Junitag Ecke Kettenbrückengasse / Margaretenstraße, er trägt ein blumiges, weites Hemd und eine weiße Latzhose. Er hat eine schöne, offene Art, ein breites Lächeln und ein einnehmendes Wesen – für mich versinnbildlicht er eine Generation, die mit Fridays for Future, Black Lives Matter etc. eine neue Art Politisierung auslebt, die mir in meiner Jugend (nicht Mal ein Jahrzehnt davor) sehn suchtvoll gefehlt hat. Auf eine bestimmte Art imponiert mir Felix. Als sieben Jahre jüngerer Mann, der in viel alternativeren und kunstnäheren Milieus groß geworden ist als ich, fühle ich mich einerseits älter und erfahrener, andererseits aber beeindruckt und verunsichert mich sogar die Selbstverständlichkeit, mit der Felix mit Werten und in Szenen umgeht, nach denen ich mich als Jugendlicher nur sehnte und die ich mir erst erschließen und teils sogar erkämpfen musste. Auf eine Art muss er schon viel weiter sein als ich – ist er doch schon viel länger in den Milieus, die wir beide als förderlich für persönliches Wachstum ansehen.

Wir spazieren zum Karlsplatz und am Weg treffen wir einen guten Freund von ihm, der in einem Café Ecke Schleifmühlgasse arbeitet. In einem kurzen Gespräch mit diesem meine ich einen gewissen Stolz in Felix' Stimme zu hören, als dieser erzählt, dass er sich mit mir für ein Interview trifft. Auf der Wiese am Karlsplatz angekommen, breite ich die von mir mitgebrachte Rohkost auf und baue die Tupperware vor mein Mikrophon, damit es einigermaßen windgeschützt ist. Dann legen wir los.

*Kilian:* Wir haben ja dieses Buchprojekt, in dem wir 20 Jahre Im\_flieger in einer Buchform rekapitulieren wollen – aber nicht als klassische Rückschau. Wir sind ein Kernteam von sechs Leuten, die sich vierteljährlich treffen, und wir verstehen uns als eine Art Detektivbüro, welches investigativ vorgeht. Als ersten Schritt haben wir die Zukunftsperspektiven beleuchtet: *Was ist die Utopie? Was war immer schon die Zukunftsperspektive von Im\_flieger? Wogegen hat er sich gerichtet? Was für eine Zukunft wollte er mithelfen zu kreieren als Alternative zu der „Mainstreamzukunft“ sozusagen?*

Und jetzt – als zweiten Schritt – wollten wir Akteur\_Innen interviewen, die Im\_flieger eher von außen betrachten – aber trotzdem über eine sehr lange Zeit sehr eng darin verwoben waren. Da gibt es zum einen die ehemaligen Teammitglieder, die Fördergelder usw. Und ich bin auf die Idee gekommen, dass ich dich gerne interviewen würde, weil du auch von Anfang an dabei warst.

*Felix:* Ja voll!

*Kilian:* Auch die Anita [Kaya, Mit-Gründerin von Im\_flieger und Mutter von Felix] ist sofort darauf angesprungen. Wenn ich richtig gerechnet habe, warst du drei Jahre alt als Im\_flieger gegründet wurde. Anita hat beim letzten Treffen gesagt – ich zitiere – „Der Felix ist ja mit ein Grund, warum es Im\_flieger gibt“ – und bevor ich das jetzt ausführe, würde mich interessieren, warum du glaubst, dass das so ist?

*Felix:* Boooooaaah. Irgendwie denke ich jetzt spontan an meine Kindheit und dass ich auch viel Zeit *im Flieger* verbracht habe. Also, damit meine ich jetzt *literally* im Flieger, weil meine Eltern mit mir viel gereist sind am Anfang, wo ich noch klein war. Das ist so das Erste, das mir in den Kopf kommt.

*Kilian:* Wo wart ihr denn überall?

*Felix:* In verschiedenen südamerikanischen Ländern, in Australien – da war ich noch im Bauch. Aber als Tanzprojekt ist Im\_flieger auch etwas sehr Kindliches, oder was sehr Ursprüngliches, sehr Nährendes, auch Kümmerndes – dieses Kind, das auf die Erde kommt. Besonders beim sich gerade entwickelnden Projekt „Landen“ – sehe ich da eine Parallele....

*Kilian:* Aha, Im\_flieger ist entstanden als du drei Jahre alt warst, da beginnt man gerade etwas zu sprechen – es ist also vielleicht gerade das Alter, in dem du „Im\_flieger“ aussprechen konntest.

Seit du sprechen konntest, gab es also Im\_flieger – ich stelle mir vor, dass du daher ein ganz spezielles Verhältnis zu Im\_flieger hast, weil ganz viel unseres Erinnerns und Denkens über Sprache funktioniert.

Mich interessiert dabei beispielsweise auch die Differenz zu mir – ich komme aus einem eher klassisch bürgerlichen Milieu, in dem Kultur „die Oper“ ist, und ich musste es mir selbst erschließen, was Performance ist und all dieses „weirde Zeug“ [Felix lacht], wofür Im\_flieger steht. Und du bist im Unterschied zu mir da hineingeboren – was ist dein Verhältnis zu Performance? Was ist das für dich?

*Felix:* Performance ist für mich Freiheit. Performance und Tanz ist für mich: Es ausleben, sich unbewussten Abläufen, dem was einen gerade bewegt, einfach nur hingeben und sich bewegen lassen durch dieses Sein – und das kommt bei Im\_flieger ganz stark durch ... Ich wurde schon als Kind immer mitgenommen zur Performances und war sozusagen immer ein Teil dieses Projekts ... da habe ich ganz stark gemerkt, dass es ein sich hingeben und sich auch leiten lassen durch die eigenen Bewegungen ist, und dass diese Bewegungen auch durch die eigenen Gefühle und Wahrnehmungen und Interaktionen mit anderen Leuten geleitet werden.

*Kilian:* Das klingt so als sei Im\_flieger als Ganzes für dich zu einer Performance des Erwachsen-Werdens geworden? Ein Landen in dir selbst?

*Felix:* Zu sehen, wie frei man performen kann – wie frei man leben und sich ausleben kann – abseits von den bürgerlichen Werten, wie „du brauchst einen Job“ usw., das hat mir Im\_flieger und das performative Milieu, in dem ich groß geworden bin, gezeigt. Es gibt Alternativen dazu.

*Kilian:* Du hast von bürgerlichen Normen gesprochen. Meine Eltern sind, würde ich sagen, „unbewusste Vertreter\_innen“ dieser Normen – aber deine Mutter, als Gründerin von Im\_flieger, ja eher nicht – zumindest nicht im selben Grade.

Und da ja doch die Eltern den ersten Bezugsrahmen, die ersten Ordnungskategorien von „Welt“ geben, war für mich eine Befreiung von bürgerlichen Normen zuallererst jene von meinem Kernfamilienmilieu. Das war es für dich sicher nicht – woher kamen die bürgerlichen Normen, von denen du dich immer noch befreien wolltest?

*Felix:* [lacht] Das ist eine gute Frage! Einerseits durch das Schulsystem und andererseits natürlich auch durch die tägliche Interaktion in unserer Gesellschaft. Ich bin ja nicht am Land groß geworden ... also teilweise schon, aber nur zur Hälfte, aber die andere Zeit mit meiner Mutter in der Stadt. Und das In-der-Stadt-Sein zeigt einem schon auch sehr stark das bürgerliche Milieu, das vorherrschend ist.

*Kilian:* Das heißt, die Strukturen kamen für dich ganz stark von außen, den Institutionen der Gesellschaft, und dann gab es diesen Raum Im\_flieger, der eine andere Möglichkeit eröffnet hat?

*Felix:* Voll, Im\_flieger hat mir einfach gezeigt, was möglich ist – und was man alles machen kann, wenn man den Drang dazu verspürt, sich frei ausleben möchte und den Willen dazu hat: dann kommt ganz viel zusammen. Das sieht man bei Im\_flieger, wo so viele kreative Personen zusammenkommen und total schön miteinander interagieren.

*Kilian:* Kannst du mir vielleicht ein bis zwei Beispiele nennen, was das konkret für dich eröffnet hat? Egal Ob du damals 5 oder 15 Jahre alt warst?

*Felix:* [ – lange Denkpause – ] konkret ... fand ich die verschiedenen performativen Ansätze immer sehr heraushebend. Als junge Person kommt man nicht sehr oft mit Performance in Berührung und dann daran teilzunehmen und ... zu sehen: Wow! Was für verschiedene Arten des Performativen es gibt! Das hat mir eine totale Diversität gezeigt und den Horizont geöffnet, wie man sich darstellen kann und auf welche Art man sich darstellt – und dass es gar nichts braucht, um sich zu inszenieren, nur Kreativität. Das hat mir den Horizont eröffnet, was alles möglich ist, dass man kein Medium braucht, kein bestimmtes Stück, was auch immer: man hat seinen Körper und mit dem arbeitet man.

*Kilian:* Du hast gesagt, dass man als junge Person normaler Weise nicht viel Performances sieht – und das sagt eine Person, die sicher extrem überdurchschnittlich viele Performances in der Jugend gesehen hat. Du hattest in der Schule wohl sicher auch Freunde, die aus anderen Milieus kamen, in denen Performance etwas Seltenes, vielleicht sogar Seltsames ist – wie war das für dich? Wenn du mit Schulkolleg\_innen, Freund\_innen interagiert hast? Mit der Selbstverständlichkeit, die dir von Im\_flieger mitgegeben wurde? Hast du die Freund\_innen mit verändern können? Wie war das für die? Haben die davon was mitbekommen?

*Felix:* In Interaktion mit mir?

*Kilian:* Ja genau, weil meine ersten Schulfreund\_innen kamen alle aus ganz klassischen, bürgerlichen Hintergründen mit ebenjenen Werten – und ich frag' mich, wenn wir in dieselbe Volksschule gegangen wären, wer wärst du für mich gewesen? Wie hätte ich das verstanden? Wer waren deine ersten Freund\_innen in der Volksschule? Wie haben sie dich eingeordnet? Oder waren das eh alle auch Künstler\_innen-Kinder?

*Felix:* Ich war auf der integrativen Lernwerkstatt Brigittenau, einer Volksschule mit Mehrstufenklassen. Wir hatten Ältere und Jüngere in der Klasse. Es war generell sehr frei gestaltet und wir konnten unseren Freiraum nehmen ... ich war auch sehr von Fußball fasziniert, war sehr in diesen kindlichen Sachen drin und hab Karten gesammelt und soweas ausgelebt. Der performative Zugang war einfach in meiner Expression, wie ich das Leben gesehen habe, wie ich dazu gestanden bin – wie ich mich ausgedrückt habe.

*Kilian:* Hast du deine Freund\_innen aus der Schulzeit jemals mit zu einer Veranstaltung von Im\_flieger genommen?

*Felix:* [denkt nach] – jaaa, es gab schon jemanden, aber nur weil wir sehr gut befreundet waren – ich habe ihn nicht explizit eingeladen, der war dann einfach dabei.

*Kilian:* Und wie war das dann für den?

*Felix:* Dadurch, dass diese Person auch schon näheren Kontakt zu Anita hatte und das Performative nicht nur durch mich gekannt hat, sondern auch schon mehrere Zugänge zu Im\_flieger hatte – habe ich das Gefühl, dass die Person nicht total konfrontiert davon war, sondern das eh auch schon über die Zeit mitbekommen hat.

*Kilian:* Im\_flieger versteht sich als Opposition zur Norm, als einen anderen Raum zur Norm – man kann es auch einen Widerstand nennen – und ich frage mich: Hat so eine Sache auch mal Widerstand erfahren von anderen – bürgerlicheren – Normen und ihren Vertreter\_innen?

*Felix:* Im\_flieger begann in seiner Vorzeit als ein öffentliches Projekt – es ging immer ums Veröffentlichen von Performances und Tanz. Und da ging es viel um Konfrontationen und das Zeigen. Im\_flieger hat das dann eher in Räume für künstlerischen Austausch gebracht. Die eigentliche performative Kunst ist das, was man sich vorher nicht vorstellen kann. Und natürlich gibt es da eine Art von Interaktion, eine Art von Vorstellungsbild, was da aufeinandertrifft durch eine Performance. Zwei Bilder, die sich treffen und zu einem Ganzen werden.

*Kilian:* Es gehört ja auch zur Pubertät und dem Erwachsenen-Werden, dass man sich von seiner Herkunft und den Eltern loslässt. Und da Anita so eng mit Im\_flieger verwoben ist, hast du dich mal selbst gegen Im\_flieger aufgelehnt? Denn jeder Raum findet ja eine neue Norm, gegen die man sich wieder auflehnen kann ...

*Felix:* Klar habe ich das durchlebt, aber es war nie dezidiert gegen Im\_flieger gerichtet. Ich habe immer gespürt, dass das etwas ist, dass meine Mutter sich total aufgebaut hat und sich total dafür engagiert und ich habe es immer als total schön angesehen und hatte nie das Gefühl, dass ich ihr das wegnehmen oder schlecht machen wollte.

*Kilian:* Würdest du dich als Teil von Im\_flieger begreifen?

*Felix:* [lacht] Jaaaaa [sehr fragend] ... ich bin auf jeden Fall zu einer gewissen Art und Weise ein Teil davon. Ich sehe mich jetzt nicht präsent aktiv beteiligt an Im\_flieger, aber ich bin auf jeden Fall beteiligt.

*Kilian:* Nochmal zurück zum Statement von Anita, dass du „mit ein Grund bist, warum es Im\_flieger gibt“. Es war die Zeit, als sie in Karenz gegangen ist und sich als Mitglied der Choreograf\_innen-Plattform für ein Tanzhaus in Wien eingesetzt hat und mit den Entwicklungen in der kulturpolitischen Tanz/Performance-Landschaft auseinandergesetzt hat Und dann hat Anita noch gesagt, dass das die Zeit war, als die ersten in der Wiener Tanz/Performance Szene Kinder bekommen haben – und sie war eine davon – und das führt natürlich zu einer ganz neuen Situation: man muss ein bisschen stabi-

ler sein, auch wenn ihr viel herum gereist seid, spätestens, wenn das Kind in die Volksschule kommt, muss man irgendwo bleiben. Das heißt Im\_flieger hat von Anfang an ein gewisses Verhältnis zur Stabilisierung – zur Kontinuität ... auch aus ökonomischen Zwängen. Und das halte ich für einen ganz interessanten Twist – der produktive Widerspruch innerhalb von Im\_flieger: einerseits Nomadentum, die offene Form, das freie Sich-Finden, das du angesprochen hast. Aber andererseits ist Im\_flieger von Anfang an auch eine Bewegung der Stabilisierung.

Wie sieht du das? Besonders, da du ja als Grund für dieses Stabilisierungsbedürfnis genannt wirst? Wie hast du das wahrgenommen?

*Felix:* Dass es ein vager Flug ist. Man fragt sich: Ok, kommen wir jetzt an? Können wir den Treibstoff bekommen, um noch ein Jahr zu fliegen? Und dass es da immer auch Unsicherheiten gibt und immer auch Vertrauen notwendig ist und ein hartes Arbeiten, um schlussendlich irgendwann mal landen zu können und eine gewisse Art von Stabilität zu haben in diesen vorherrschenden Strukturen. Und das Projekt „Landen“ ist eine Form von Stabilität-Suchen, die ich sehr spannend finde und ich freue mich schon darauf – es ist immer dieses ständige Versuchen und Greifen und Aufgreifen und Suchen und Anfragen nach Stabilität.

*Kilian:* Ich sehe darin auch eine lustige Analogie zum Erwachsenen-Werden, was bei Dir parallel zu Im\_flieger verlaufen ist: Einerseits muss man sich befreien, von dem, was einem vorgegeben ist. Und andererseits muss man sich selbst die Stabilität und die Strukturen aufbauen – es gibt ja nicht nur die Befreiung. Was verstehst du unter „Landen“? Erzähle mir mehr darüber!

*Felix:* Ich verstehe darunter eine Art von Festigung und Ankommen, von Realisation, dass man eigentlich immer einen harten Untergrund als Boden hat, dass man auf den auch vertrauen kann, sich diesem hingeben kann, sich hinlegen kann, sich verbunden fühlt mit dem Boden. Es ist auch eine Art und Weise zum Ursprung zurück zu kommen.

[Kirchenglocken der Karlskirche läuten]

*Kilian:* Was für ein Ursprung?

*Felix:* Wir sehen momentan eine sehr starke Veränderung in unserer Gesellschaft: dass wir weniger Plastik verbrauchen sollen und dies und das, Klimapolitik. Und wir suchen so ein bisschen dieses Ankommen und Zurückkehren zu den Werten, dass wir nicht mehr so stark unsere Welt ausbeuten usw. Andererseits sehen wir auch wie viel es uns bietet, in der Natur zu sein und bei dem Projekt „Landen“ geht ja auch darum, in die Natur zu kommen und sich mit ihr wieder zu verbinden. Darin sehe ich den Ursprung – wo wir hergekommen sind – was uns zu uns gemacht hat und was wir sind – da einfach nur hinein zu spüren und davon wieder auch leiten lassen ... auch in der performativen Kunst.

*Kilian:* Warum braucht es an diesem Ursprung noch die Arbeit, die Im\_flieger macht?

*Felix:* [denkt nach] Ich glaube es hat mit der Einstellung zu tun. Performative Kunst ist eine Art und Weise zurück in den Körper zu kommen. Performative Kunst geht ein bisschen tiefer als nur zu konsumieren. Sie spricht ganz andere Reize im Menschen an und da sehe ich den Punkt bei Im\_flieger.

*Kilian:* Um das an den bereits angesprochenen Widerspruch zwischen Stabilität und Befreiung zurückzubinden: es geht einerseits darum, sich von Normen und Strukturen einer Gesellschaft, die ökologisch katastrophal ist, zu befreien und andererseits außerhalb dieser Normen eine andere Stabilität zu finden?

Denn wenn man nur befreit davon ist, ist man immer noch (ein freischwebender) Teil davon. Man braucht ja doch einen Boden, auf dem man steht. Ich habe das Gefühl, dass unsere Gesellschaft darauf ausgelegt ist, sich total zu befreien, von dem was du Boden oder Ursprung nennst – und jetzt geht es bei Im\_flieger also darum, sich von dieser Befreiung zu befreien?

*Felix:* [lacht]

*Kilian:* Glaubst du, dass Im\_flieger am Anfang zu wenig Stabilität hatte und sie sich deswegen gerade sozusagen nachträglich holen muss?

*Felix:* Nein, ich glaube nicht, dass Im\_flieger weniger Stabilität hatte – ich glaube einfach, dass Im\_flieger sich festigt und dass die Festigung durchs Äußerliche kommt und nicht im Inneren ist.

*Kilian:* Sagen wir, es festigt sich jetzt und in zehn Jahren ist es dieses gefestigte Ding. Zwei Fragen: Wenn die Gesellschaft sich utopisch entwickelt, was für einen Platz hätte Im\_flieger dann in dieser Gesellschaft und welchen, wenn die Gesellschaft sich ganz dystopisch entwickelt?

*Felix:* Spannend! Sollen wir mit der Dystopie oder der Utopie anfangen?

*Kilian:* Your choice!

*Felix:* [denkt nach] Manchmal habe ich das Gefühl, dass wir schon in der Dystopie leben und da sehe ich Im\_flieger, dadurch dass die Künstler\*innen dort performative Kunst machen und teilen und ein Teil davon sind – auch aus einer dystopischeren Perspektive. Weiterhin performative Kunst zu machen und zu teilen, vielleicht muss es dann auch wieder mehr darum gehen, in den öffentlichen Raum zu gehen. Und genauso eigentlich auch in der Utopie: Mehr in den öffentlichen Raum!

*Kilian:* Also dir ist der öffentliche Raum an Im\_flieger sehr wichtig?

*Felix:* Nicht unbedingt, nicht zwingend, aber schon auch.

*Kilian:* Wir – als Detektivbüro – haben in den ersten Gesprächen viel über den Untergrund geredet. Im\_flieger sieht sich auch als Untergrund-Kunst – nicht als Establishment. Und wir haben phantasiert, dass – wenn es noch schlimmer wird, man noch mehr in den Untergrund muss. Was würde es bedeuten, wenn die Gesellschaft so trumpeskt wird, dass man nicht mehr in den öffentlichen Raum gehen kann, wenn es die Polizei verbietet usw.? Wie würde Im\_flieger dann aussehen?

*Felix:* Spannend! Ich sehe gerade das Bild einer punkigen Untergrundgesellschaft die einfach im Kanal lebt, aber das hat vielleicht nix mit Im\_flieger zu tun. Im\_flieger war ja immer schon zu einem gewissen Grad einer Öffentlichkeit ausgesetzt, weil es immer ein offener Raum war, wo jeder kommen konnte, und ich sehe eigentlich nicht, dass diese Öffentlichkeit genommen werden könnte. Deswegen kann ich mir nicht vorstellen, dass Im\_flieger nicht eine gewisse Öffentlichkeit zur Verfügung steht.

*Kilian:* Also Im\_flieger braucht die Öffentlichkeit? Es könnte nicht so eine kleine abgeschlossene Szene oder Gruppe sein?

*Felix:* Also ich glaub schon, dass das funktionieren könnte, aber Im\_flieger lebt von der Interaktion. Ich kann mir vorstellen, dass Im\_flieger abgeschlossener sein könnte – dass nur Eingeladene kommen, nur sehr spezielle Leute – aber ich sehe da nicht die Zukunft von Im\_flieger.

*Kilian:* Letzte Frage: In 30 Jahren bist du 53, die Anita irgendwo in den 90ern – was ist dann Im\_flieger für eine Organisation? Und wie stehst du zu der?

*Felix:* Das ist echt ein gigantischer Sprung [– langes Nachdenken –] Im\_flieger hat in diesem Zeitabschnitt sehr viele interaktive und performative Veranstaltungen gemacht und eine große Bandbreite an Künstler\_innen motiviert, das Interesse geweckt und einen Boden gegeben für Individuen, die sehr künstlerisch und performativ arbeiten wollen und die dort total fruchten – und da sehe ich Im\_flieger sehr stark weiterhin.

*Kilian:* Und zum Abschluss: Ich hätte gerne noch zwei oder drei Erinnerungsbilder von konkreten Szenen, die für dich Im\_flieger in den letzten 20 Jahren ausmachen ...

*Felix:* Also dieses Raufen<sup>1</sup> war toll. Ich bin hingekommen und wusste gar nicht, was da abgeht – und bin einfach rein in dieses Raufen – es war wieder so ein WOW! Ich kann es gar nicht richtig beschreiben – das denke ich mir auch, wenn Leute, die nicht sehr viel mit performativer Kunst zu tun haben, dann damit konfrontiert werden – das ist so eine Art „Wow, das gibt es auch noch“, „das macht man?“ – ein echter Paradigmen-Shift. Das Raufen fand ich sehr lustig.

---

<sup>1</sup> POESIE:ZUSAMMENRAUFEN von und mit Jack Hauser und Claudia Heu im Rahmen von Stoffwechsel - Ökologien der Zusammenarbeit, mit Daniel Aschwanden, Karlheinz Essl, Milli Bitterli, Gabrielle Cram, Lilo Nein, Thomas Ballhausen, Anton Tichawa, Frans Poelstra, Oleg Soulimenko, Yasmin Ritschl, Barbara Kraus featuring Christian Polster&Robert Duda, Sara Lanner, Lisa Hinterreithner, David Ender, Anita Kaya, Sabina Holzer und Elisabeth Flunger.

# Im\_flieger und sein rettungsschirm für intuitive passagiere

Simon Mayer/kopf hoch, feb. 2013

Residenz im Rahmen von CROSSBREEDS 2012 und Im\_flieger@residency 2013

ich bin einer von diesen passagieren. einer von den künstlerInnen, die meist erst zu arbeiten beginnen, wenn sie im studio sind. gemeinsam mit dem team. einer von den künstlerInnen, deren leidenschaft darin liegt, das potential der menschen, mit denen sie zusammenarbeiten, zu entdecken und demokratische, kompetenz-hierarchische wir-räume zu erforschen. auch wenn diese leidenschaft manchmal leiden schafft. einer von den künstlerInnen, die intuitiv arbeiten und oft bis zur premiere nicht genau in worte fassen können, woran genau sie arbeiten. einer von den künstlerInnen, die das vertrauen von anderen benötigen, um überhaupt arbeiten zu können und die auf dem weg sind, das vertrauen in sich selbst zu finden. vertrauensautonomie. hierbei wird vertrauen ganz groß geschrieben.

das vertrauen in die arbeit, das interesse in die künstlerIn als person und nicht nur als produkt und das vertrauen in den prozess als das ziel des weges. das vertrauen des teams, der mitwirkenden und das vertrauen der und in die organisation, mit der man zusammenarbeitet.

Im\_flieger füllt diese lücke des vertrauens. Im\_flieger spannt den schirm, schnürt ihn dir fest an die Schultern und stößt dich – wenn's mal not tut – voller Vertrauen und mit bester Unterstützung von der Klippe. du fliegst und hast keine angst.

denn du hast einen Raum. du hast genügend Zeit. die mitfühlenden, fröhlichen Piloten dieses Fliegers, die dir jeden Tag mit einem Lachen einen guten Morgen wünschen und dich fragen: wie gehts? brauchst du was? können wir dir wo helfen? und du hast ... keinen Druck!

... und wenn du mal Druck brauchst, dann organisieren sie dir ein Showing oder ein Festival voller Showings, wo du so professionell gefilmt und fotografiert wirst, dass man dich danach sogar ins Brut und ins Wuk und nach St. Pölten einlädt mit deinem halbfertigen Stück – Vertrauen!

drucklos zu arbeiten ist ein Luxus. In und mit Im\_flieger habe ich diese Erfahrung gemacht. Das Verständnis und Bewusstsein dafür, dass Kunstschaffen und an das eigene kreative Maximalpotential zu gelangen, ein sehr sensibler und individueller Prozess ist, der nicht genormt werden kann, sondern nur durch Vertrauen, Zeit und Raum passt. Dies ist in Im\_flieger vorhanden. Das Vertrauen in den Künstler, die Künstlerin als Menschen.

eine weitere Qualität von Im\_flieger ist, dass auf ihrem Rettungsschirm steht: You fail so good! ... don't stop. Im\_flieger gibt Platz, um Fehler zu machen. Druck ade.

eigentlich müsste man sagen, es gibt im Gegensatz zu anderen, vor kurzem am Markt erschienenen Maschinen, keine Fehler an Im\_flieger. feel good, fail good, fall good ... and don't forget to spread your wings – Im\_flieger, Simon.

# Im\_flieger fliegt

(Dieser Text ist eine Kürzung des gleichnamigen Textes, der für den Abschied von Im\_flieger aus dem WUK geschrieben und in der Broschüre „Im\_flieger fliegt“ 2010 veröffentlicht wurde.)

Sabina Holzer nach Gesprächen mit Anita Kaya, 2010

Einige Worte vorab an die LeserIn:

„Wir“ – wenn ich dieses persönliche Fürwort hier vorübergehend als Eigennamen benutzen darf – wir waren immer mehrere. Meist zu dritt, immer aber mindestens zwei. In diesem Sinne ist auch das Fürwort „ich“ hier als ein Eigename zu verstehen. Dieses Ich, das hier schreibt, ist ein offenes, vielgestaltetes Ich. Eines, das unterschiedliche Rollen eingenommen hat und einnimmt. „Ich“ ist ein Name und keine Personenzuschreibung. Diese Erzählung hier ist eine subjektive. In dem Moment des Aufschreibens bin ich die Erzählerin. Als Erzählerin habe ich Stimmungen, Fakten, Gedanken und Fiktionen gesammelt und verknüpfe sie hier zu einem Text, der hoffentlich über sich selbst hinausweist und Dir, liebe LeserIn, etwas anbietet, mit dem Du selbst aktiv werden kannst.

1.

Seit einiger Zeit sind wir nun zu dritt. Zugleich waren wir immer mehrere. Wir haben, seit wir uns gefunden haben und uns immer neu erfinden wollen und müssen, daran gearbeitet, anderen durch uns eine Möglichkeit der Präsenz zu geben. Hier sprechen wir von den anderen, die einer Tendenz von Nicht-Existenz ausgesetzt sind. Die Unterstützung dieses Prekären ist und war stets eng verbunden mit dem Wissen, dass das Prekäre immer Teil der Existenz ist – auch unser eigenes Prekariat – so anstrengend und unangenehm es auch sein mag. Es ist wesentlich ihm Anerkennung zu geben. Und so haben wir uns entschieden, dem Prekären eine kurze Erholungspause anzubieten. Eine Möglichkeit, sich selbst zu vergessen und sich auszubreiten, sich zu verwandeln und als etwas anderes sichtbar zu werden.

Vielleicht kann sich auf diese Weise etwas Ungewöhnliches, Singuläres entfalten. Manchmal ist es geglückt, manchmal nicht. Wir haben uns vorgenommen, was immer in diesen Möglichkeiten entsteht, nicht in erster Instanz zu bewerten, sondern es zunächst zu begrüßen. Entgegen gängigen Vorstellungen ist das nicht immer einfach. Allerdings sind wir ja auch nicht losgezogen, um etwas Einfaches zu tun oder zu finden. Einfach oder nicht, darüber haben wir, ehrlich gesagt, nicht so viel nachgedacht. Wir waren froh über jede Unterstützung und haben uns eingesetzt, um unsere Vorstellungen verwirklichen zu können.

Dass wir dadurch in so einen unseligen Krieg gelangt sind, war von unserer

Seite nicht vorhersehbar. Vielleicht haben wir etwas übersehen. Wenn Du, liebe LeserIn, im Laufe der Erzählung diesbezügliche Hinweise hast, wären wir dankbar, wenn Du sie uns mitteilen möchtest.

2.

Ich weiß nicht, wie sich diese Giftgasbombe entzünden konnte. Etwas hat sich in jedem Fall entzündet. Wie eine schwelende Glut hat sich das Gift ausbreitet und mit ihm Verwirrung, Panik und ungenaues Zielen mit Waffen für kurze Reichweite. In diesem Dunstkreis kamen plötzlich unerwartete Strukturen und Hierarchien zum Vorschein.

Ungreifbare Geister, die sich verwandeln, sobald man ihnen näherkommt, und sich unmittelbar rächen und zurückschlagen, wenn man sie beim falschen Namen nennt.

Auch die Basisdemokratie, das stolze Gesetz dieses Ortes<sup>1</sup>, die in jedem Fall eine komplexe Angelegenheit ist und eine gewisse Hingabe erfordert, blieb nicht von diesem Gift verschont. Einmal konnten manche ihre persönlichen Interessen durchsetzen; ein andermal konnte eine Gruppe die Bedürfnisse einer Minderheit einfach ignorieren. Was ja eigentlich nicht Sinn der Sache ist.

Solche unheimlichen Geschichten haben nicht nur wir erlebt. Sie sind die stille Post, das selbständige Gemurmel des Ortes. Diesem Raunen wird jedoch meist keine Beachtung geschenkt.

Und es hatte niemand von uns die nötige Distanz, alle waren mittendrin. Alle atmeten das Gift und mischten es mit dem eigenen giftigen Ausatmen. Auch die Taktik des Luftanhaltens bot auf Dauer keine Lösung. Manche haben sich verkrochen, wollten dem Gift ausweichen, versuchten sich durch anderweitige Beschäftigungen zu schützen, oder sind, ob der großen Anstrengung, einfach eingeschlafen. Es waren einige wenige, die immer wieder versucht haben, frischen Wind in den Dunst zu bringen. Leider war alles vergeblich. Und so waren wir alle Teil dieses Gifts. Auch die, die sich nicht beteiligten.

<sup>1</sup> ttp WUK. Tanz, Theater und Performancebereich war 2011 basisdemokratisch und selbstverwaltet organisiert. <https://www.wuk.at/150-gruppen/tanztheaterperformance-wuk> (Letzter Zugriff: 07.06.2021).

3.

Es gibt zwei Bereiche, die mein Leben bestimmen und denen ich mich hier gerne ein wenig widmen möchte:

Kunst und Politik sind keine feststehenden und voneinander getrennten Wirklichkeiten, sondern zwei Formen der „Aufteilung des Sinnlichen“<sup>2</sup>. Die „Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren“ entspricht der Verteilung der Rollen und jener Teile, die eine politische und soziale Ordnung konstituieren. Es sind grundlegende, sozial vermittelte Formen: „Wer kann reden? Wer wird gehört? Wer wird gesehen?“

Die Frage der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit, des Gehörtwerdens und Nicht-Gehört-Werdens der Einzelnen im Gemeinsamen.

Das Wesentliche dieser *Politik*, wie sie hier vorgeschlagen wird, ist der Dissens, die Uneinigkeit. Dissens heißt in diesem Fall nicht die Konfrontation der Interessen oder Meinungen, sondern bedeutet die Möglichkeit der Ungleichheit. Es bedeutet, dass diejenigen, die kein Recht zu sprechen haben, das Wort ergreifen, um den Nicht-Gehörten Gehör zu geben.

Der Dissens, so wird meist gesagt, sei das Gegenteil des Konsenses, der wiederum eine vernünftige Einigung verspricht. Das Wesentliche des Konsenses ist die Annulierung des Dissens. Die Annulierung der Ungleichheit, die Annulierung von Differenzen. Die Annulierung der überschüssigen Subjekte, die Reduktion auf die Summe der Teile des Gemeinschaftskörpers. Die Reduktion der politischen Gemeinschaft auf die Beziehungen von Interessen und Bestrebungen der verschiedenen Teile. Der Konsens ist die Reduktion der *Politik* auf die *Polizei*.

Diese Gedanken weisen darauf hin, dass ein Konflikt, eine Ungleichheit wesentlich ist, damit so etwas wie *Politik* überhaupt entstehen kann. Politik äußert sich in dem Umgang mit einem Konflikt, einer Ungleichheit, die nie völlig zu lösen ist. Es ist eine andauernde Herausforderung für alle Beteiligten, einen Umgang mit diesem Konflikt zu finden, ohne Beteiligte zu unterwerfen oder sich selbst zu unterwerfen.

<sup>2</sup> Diese Wendung hat der französische Philosoph Jacques Rancière ausgearbeitet, siehe: Jacques Rancière „Die Aufteilung des Sinnlichen“, b-books, Berlin, 2006. Und: Jacques Rancière, „10 Thesen zur Politik“, diaphanes, Zürich-Berlin 2008.

Kunst ist dann politisch, wenn sie das auf ästhetischer Ebene vollzieht. Also im wie etwas gemacht wird. Nämlich nicht Stabilisierung der herrschenden Mächte, sondern Angriff auf die herrschenden Einteilungen in Macht/Ohnmacht, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Eine-Stimme-haben/Nicht-Gehört-Werden. Politik und Kunst sind dann „gelungen“, wenn sie die herrschende „Aufteilung des Sinnlichen“, die auch eine Herrschaft über die Wahrnehmung ist, erfolgreich konterkarieren. Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaft, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins befragt und anders gestaltet werden.

4.

Dieses verdammt Gift. Es verfolgt mich bis in meine Träume. Es hat uns sogar aus unserem Arbeitsraum gedrängt. Man meint es überall zu riechen. Es dringt durch die Poren und breitet sich unter der Haut aus. Die Augen trünen, als ob man ständig Weinen müsste. Man kann nicht mehr richtig sehen, was sicherlich zu der allgemeinen Verwirrung und Panik, die salopp als Nebeneffekte bezeichnet werden, beigetragen hat. Meine rechte Seite wurde mit der Zeit bleischwer. Ein Fremdkörper, der sein eigenes Leben führt.

In manchen Momenten unerwarteter Erleichterung nannten wir das Gift *Würger*. Wir verwandelten es einfach in eine Figur aus einem B-Movie und hatten so das Gefühl, wir könnten entkommen. Flucht ist eine intelligente Lösung, auch wenn sie nicht als heldenhaft angesehen wird.

Selbst in meinem Traum war es Nacht, und ich spürte eine unheimliche Unruhe in meinem Haus. Schattenhafte Anwesenheiten. Es war, als würde sich etwas Namenloses in meinem Haus ausbreiten. Ich fühlte mich und das Leben meines Kindes bedroht. Ich schloss die Fenster und ging zur Tür, um zu schauen, ob sie gut verschlossen war. Gerade, als ich versuchte, mich selbst zu beruhigen und wieder am Weg ins Bett war, packte mich etwas von hinten. Ich drehte mich blitzschnell um. Da war ein Zwerg. Eine kleine, eigenartige, groteske Kreatur. Ich drückte ihn mit aller Kraft von mir weg. Plötzlich

verwandelt sich meine schmerzende bleierne rechte Seite in einen metallenen Arm, dessen Hand vorschnellte und den Zwerg an der Kehle packte. Mit eisernem Griff drückte meine Hand zu. Die kleine Gestalt riss ungläubig die Augen auf, versuchte meine Hand von seiner Kehle zu lösen. Der Zwerg schlug um sich. Es war lächerlich. Seine Arme waren zu kurz, um mich überhaupt zu treffen. Mit jeder seiner Bewegungen drückte ich fester zu, angewidert und erstaunt über mich selbst. Ich fühlte die panischen Atemversuche und reflexartigen Schluckbewegungen seiner Kehle durch meine eiserne Hand. Irgendetwas in mir hatte so etwas wie Mitleid. Meine zweite Hand folgte der ersten, um besser zudrücken zu können. Ich schwebte über meinem Körper und beobachtete, wie ich diesen Zwerg erwürgte. Es gab keinen anderen Weg. Ich wachte in kaltem Schweiß gebadet auf. An meiner Kehle rote Striemen.

5.

In der Nutzung und Adaptierung des Proberaumes *Flieger* als Im\_flieger hatten wir natürlich viele Gespräche, und diese Gespräche gehen weiter. Wir wollen Klarheit schaffen und Fragen beantworten. Für uns selbst und für – beziehungsweise *mit* – Anderen.

Sind wir KünstlerInnen oder VeranstalterInnen? Nein, keine VeranstalterInnen im herkömmlichen Sinn. In all unseren Konzepten haben wir bewusst die Formulierung des *Veröffentlichens von künstlerischer Arbeit* gewählt, um uns abzugrenzen. Wir versuchen, von den Bedürfnissen der KünstlerInnen und den Bedingungen des künstlerischen Schaffens ausgehend zu denken. Vom Beginn unserer Tätigkeit an hat sich das künstlerische Arbeiten auch immer mit dem Nachdenken und Entwickeln von Strukturen verbunden. Es gab eine Zeit, da war dieser Ort eine Spielwiese für das entstehende freie Tanzfeld. Die Tanz-/TheaterkünstlerInnen haben selbst bestimmt, was Kunst ist, haben ihre Arbeiten überall an diesem Ort veröffentlicht, unterstützt durch die Logistik des Ortes. Was hier produziert wurde, war Programm. Es war ein autonomes Veröffentlichen, ohne den Mechanismen des Marktes untergeordnet sein zu müssen.

Diese Strukturen haben ja damals kaum existiert. Der Ort wurde als spannender Theater-/Tanzort sichtbar und, dem großen Interesse von Presse und Publikum Folge leistend, anfangs auch über das Theaterreferat mitfinanziert.

Ich möchte kurz versuchen, Dir, liebe LeserIn, das Bedürfnis, als KünstlerIn und Veröffentlichende tätig zu sein, näher zu bringen. Es entspringt dem Wunsch, künstlerische Produktionsprozesse zu unterstützen, Möglichkeiten zu schaffen, um Prozesse zu veröffentlichen und so differenzierter weiterarbeiten zu können. Oder auf diese Art über das eigene Schaffen besser in Kommunikation und Austausch treten zu können. Wir waren und sind weniger dem Profilierungzwang von VeranstalterInnen und KuratorInnen ausgesetzt. Wir haben mehr Möglichkeiten, Risiken einzugehen. Oder erleben es nicht als Risiko, auch weil wir bisher in diesen Ort eingebunden waren. In gewisser Weise sind die VeranstalterInnen, die mittlerweile meist KoproduzentInnen und KuratorInnen sind, diejenigen, die bestimmen, was Kunst ist und was nicht, weil sie die Präsentationsorte besetzen und die meisten finanziellen Mittel zur Verfügung haben. Mit der Zeit hat sich das Verhältnis zwischen KünstlerInnen und VeranstalterInnen sicherlich verändert; trotzdem bleibt es geprägt von Ungleichheit und Abhängigkeit. Uns geht es darum, hier die Territorien zu überschreiten, die Grenzen auszuweiten, Brücken zu bauen, bestimmte festgefahrenen Zuordnungen und Vorstellungen zu hinterfragen. Einerseits mit der Initiierung und Veröffentlichung von performativen Formaten, aber auch um Möglichkeiten von Zusammenarbeit, Unterstützung, Solidarität und Vernetzung zu schaffen. Wir wollen ein Bewusstsein des Feldes und der Zusammenhänge schaffen. Als Versuch, das „Veranstalten“ von Tanz/ Performance prozessorientiert, emanzipatorisch und inklusiv zu denken.

Wie der Spagat zwischen der Tätigkeit als DienstleisterIn für andere und einem künstlerischen Interesse zu leben ist und diese beiden Pole zu vereinen sind, ist für uns immer wieder Thema. Mit der Zeit haben wir dieses Schaffen von Möglichkeiten, das Entwerfen von verschiedenen performativen Strukturen, als eine Form künstlerischer Arbeit begriffen, im Sinne eines erweiterten Kunst- und Choreographiebegriffs.

## 6.

Gestern Nacht bekam ich wieder Besuch: der Zwerg. Er war nicht tot. Aber ich fühlte mich seit dem letzten Mal ein Stückchen unmenschlicher. Der Zwerg hatte Flügel bekommen, deren Federn lauter M4-Karabiner waren. Ein Seil in der Hand, das sich in einen Richterstab oder in eine Schlinge ver-

wandelte. Er flüsterte in mein Ohr: „Schau mich an und hör auf zu träumen. Du magst mich Zwerg nennen, aber ich bin groß. Ich kenne diesen Ort, den du dein Zuhause nennst, sehr gut. Er ist auch mein Zuhause. Ich war und bin Teil der verschiedenen Strukturen dieses Ortes. Ich habe den Durchblick. Du hältst dich nicht an Absprachen und denkst nur an dich. Als ob du das Wichtigste wärst. Das bist du sicher nicht. Du sagst, du kämpfst für eine Sache. Ich sehe, du kämpfst nur für dich. Du willst kämpfen? Gut!“ Aus den Karabinern lösten sich einige Schüsse. „Kunst hin oder her“, sagte er wie zu sich selbst: „Wo sind sie, die KünstlerInnen? Wir sind alle Künstler! Ob es dir passt oder nicht.“ Er zog einen Taschenspiegel aus seinem Gewand und sah sich an. „Haha, das nenne ich Kunst!“ Er steckte den Spiegel wieder weg, blinzelte mir zu und schlug seine flügelähnlichen Ärmel vor sich zusammen. Sie verwandelten sich in menschenähnliche Gestalten. Verwirrende Schemen. Der Zwerg verschwand hinter diesen Gestalten. Ich hörte nur noch seine Stimme und ihr mehrfaches Echo: „Wir machen das auf unsere Art!“

## 7.

Manchmal hatten wir auch den Gedanken, die Giftbombe wäre gar nicht direkt an diesem Ort gezündet worden. Denn das Gift war tatsächlich an vielen verschiedenen Stellen der Stadt zu finden. Wir hörten auch von KollegInnen aus anderen Ländern, dass sich das Klima änderte. Ja, so wurde darüber gesprochen: das Klima ändert sich.

Kultivierte Gebiete wurden wieder zu Brachland. Jeder hatte mehr als genug damit zu tun, seine eigene Existenz zu retten. Man kämpfte um das eigene Überleben. Was für eine eigenartige Aussage; leben wir doch in Regionen, in denen es ein Leichtes wäre, über eine gerechte Umverteilung die existentielle Basis zu sichern. Aber das, liebe LeserIn, ist eine andere Geschichte, über die wir uns gerne ein andermal unterhalten können.

Auch wir hatten nicht immer die Kraft und die Zeit, uns allen Gesprächen und Auseinandersetzungen auf gute Art und Weise widmen zu können. Es ist so verdammt viel Aufwand, die unterschiedlichen Strukturen, mit denen man aktiv ist, ausreichend zu betreuen. Du kennst das sicherlich.

Wir waren Teil einer Gemeinschaft und wollten diese mit anderen Strukturen in Verbindung bringen.

In dieser allgemeinen Vergiftung aber, wurde plötzlich so getan, als wären

wir bloß ein lästiges Anhängsel. Als zählten für uns nur noch diese anderen Verbindungen und als würden wir uns mit ihnen schmücken. Als würden wir der Gemeinschaft etwas wegnehmen.

Natürlich waren wir stolz, wenn etwas funktionierte. Und alle diese Verbindungen schmückten auch die große Struktur. Die Gemeinschaft, die unsere Basis war, profitierte auch von diesen neuen Kontakten. Davon sind wir überzeugt, und das wurde auch von anderen so gesehen.

Aber Strukturen, die ein System erhalten, sollen einfach sein. Alle wünschen sich das. Das macht weniger Arbeit, ist weniger aufwendig. Denn die Mehrheit hat mit den eigenen Problemen schon genug am Hals.

8.

Ein Sturm ist aufgekommen. Er peitscht die Giftpartikel vor sich her, als wären es Geschosse. Alle gehen in Deckung. Das heißt, wir haben eigentlich keine Deckung. Wir suchen Schutz. Wir finden keinen. Es ist kalt. Eiseskälte durchdringt uns. Obwohl wir nicht mehr wissen, wo hinten und wo vorne ist, scheint alles aus einem Hinterhalt zu kommen. Dieses Gift. Wir haben es unterschätzt. Fatale Fehleinschätzung. Die unterschiedlichen Dinge sind kaum mehr zu erkennen. Ist das da eine Mauer vor uns? Oder schales Licht? Ist es ein Abgrund? Wir versuchen vorwärts zu kommen, verlieren aber immer mehr an Boden. Wer würde da noch ans Fliegen denken. Anderswo ist die Luft noch dünner. Durchhalten. Weitermachen. Diese Worte werden immer absurder. Wir drehen uns im Kreis und kommen nicht weiter. Wir prallen gegen eine Wand und wissen nicht einmal, woraus sie besteht. Sie ist Stille, Labyrinth, Gift, Ignoranz. Beschuss, Beschluss, Ausschluss, Gedankenlosigkeit. Wir kommen nicht hindurch. Jedes Wort wird zur entzündeten Blase. Das Gift verstärkt diese Blasen noch. Es verstopft die Ohren. Diesmal haben wir nichts mehr zu lachen. Die einzige Möglichkeit ist: Raus hier.

9.

Es war eine Entscheidung zu gehen. Diese Entscheidung ist nicht für alle leicht zu verstehen. Vielleicht muss man die Strukturen und Mechanismen kennen. Trotz aller Konflikte, die wir im Laufe der Jahre an diesem Ort gemeinsam erlebt haben – und es sei hier nochmals gesagt: es ist ein Ort, den wir sehr schätzen, der viele Möglichkeiten bietet, die woanders nicht reali-

siert werden können. Trotz aller Konflikte war das Umfeld bisher nie derart von Feindseligkeit durchdrungen.

Haben wir es verabsäumt, uns einen Platz in der Gemeinschaft zu sichern? Wir haben uns im Dazwischen verortet, wollten Rahmenbedingungen, die verbindliche Planung erlaubten. Dass sich diese Gemeinschaft auf eine Art und Weise verändern würde, die sich gegen uns richtet und uns zu Fremden an diesem Ort, unserem Zuhause macht, war nicht absehbar.

Wir waren mit der Verwirklichung unserer Vision beschäftigt. Diese Vision trägt uns auch jetzt noch weiter. Wir waren, wie andere, die ihre Projekte verfolgen, auch müde, uns mit der Anatomie der Entscheidungsprozesse auseinanderzusetzen und zu konfrontieren. Denn die Gefahr der Basisdemokratie besteht eigentlich darin, dass oft diejenigen, die am Lautesten sind, am besten strukturell verankert, auch diejenigen sind, die sich durchsetzen. Es fehlt die Zeit, Inhalte zu differenzieren und Zwischenräume offen zu halten. Dann werden Strukturen und Organisationen plötzlich zu bloßen Verwaltungsapparaten.

10.

In einem der tiefen Schlunde der Nacht, wo die Augenblicke sich ducken wie erschrecktes Getier und viele, die umherstreifen, zeitlos sind, wandert der Zwerg durch die Stadt. Die wilden Geschöpfe dämpfen ihr Winseln und machen sich davon, behände und eingeschüchtert, wenn sie seine Wittring aufnehmen. Es gibt unendlich viele Markierungen, an denen der Zwerg entlang streift.

Nachtvögel und Wesen, deren Sonne der Mond ist, machen Geräusche. Geschichten umgeben den Zwerg. Sie sind amorph, wie Träume, denen wir einen Sinn verleihen. Ein Rhythmus wird fühlbar, ausgehend von einem verborgenen Ort. Er gibt der Nacht Form, gibt ihr die Zeit zurück, und die Uhren stoßen den angehaltenen Atem aus. Ein neuer Morgen bricht an und frischer Wind ist zu fühlen.

11.

Wir wollen immer noch einen Raum gestalten. Einen Raum, in dem Bewegungen stattfinden, die über ihn hinausreichen. Raum, um zu denken. Raum für Möglichkeiten. Raum für Begegnung. Raum, um sich auszutau-

schen. Raum für interdisziplinäre Treffpunkte. Raum des Innehaltens. Raum für die Kunst. Einen Raum, der sich der Kontrolle entzieht. Denn wie anders sollte Kunst entstehen können als ihren Nutzen durch eine bestimmte Nutzlosigkeit zu behaupten? Kunst ist keine Ware, dabei bleiben wir. Und wollen auch den noch so unbedeutend scheinenden Samen einen Raum bieten. Dem Indirekten, der Verweigerung der direkten Zuordnung, die so leicht zum Instrumentarium repräsentativer Systeme wird.

Wir sind ein Experiment. Wir freuen uns auf das Unbekannte und sind neugierig. Wir wissen, Gefahren gibt es viele. Wir danken allen, die uns unterstützt und uns ermöglicht haben, all die Jahre diese reichen Erfahrungen zu machen, mit denen wir nun weiter gehen können. Wir hoffen auf viele weitere gemeinsame Unternehmungen. Und Dich, liebe LeserIn, wollen wir hier nochmals einladen, uns zu begleiten: Denn ohne Dich sind wir nur ich.

#### Quellen:

Haslinger, Stefan: Gefällige Demokratur oder demokratische Kultur?, in: Kulturrisse, Heft 3 2011.

Miéville, China: Die Narbe, Köln: Bastei Lübbe 2004.

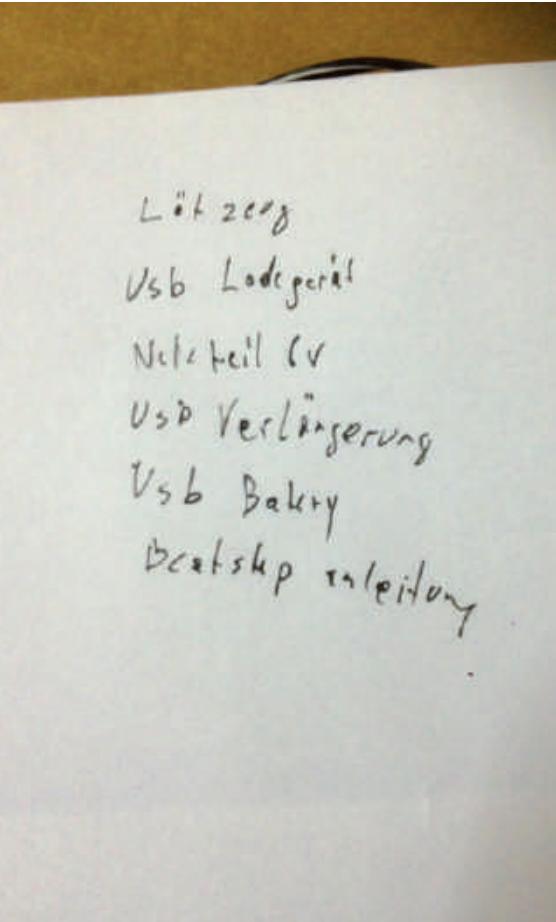
Ott, Michaela/Strauß, Harald (Hg.): ÄSTHETIK + POLITIK. Neuauflistung des Sinnlichen in der Kunst, online: [www.artnet.de](http://www.artnet.de) (Letzter Zugriff: 07.07.2021).

Random Talks, Videoinstallation, Im\_flieger, 2010.

Rancière, Jacques: 10 Thesen zur Politik, Zürich-Berlin: diaphanes 2008.

Raunig, Gerald: Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze, online: <http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/de> (Letzter Zugriff: 07.07.2021).













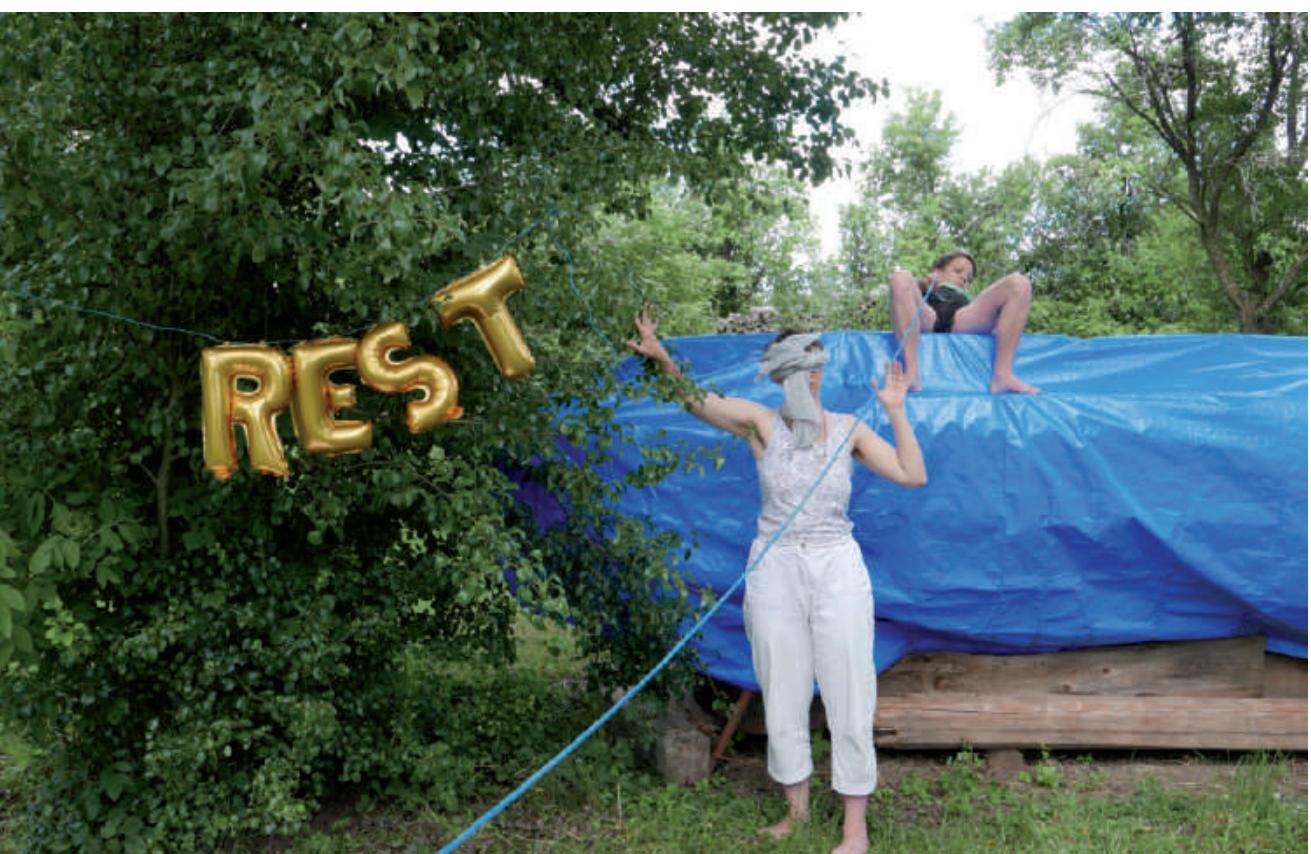
234



235









# Über die Autor\*innen & Gesprächs- partner\*innen

**David Ender (AT)** wurde in Wodonga geboren und lebt in Wien. Er betätigt sich als Musiker, Schriftsteller, Performer, Komponist, Improvisator, Übersetzer, Horti- und Webkulturist. War oder ist Teil von oder Zusammenarbeiter mit: Freier Puls, Jack Hauser, FWake, Ent-Art Orckesta, Miki Malör, Lux Flux, Saira Blanche Theatre, tiefe Töne, Stoned Genies, Andrea Bold/TVE, corpus, brpobr, Tanzmontage, Miryam van Doren, lohn:ender Grämmelsound und oder vielen anderen.

**Veza Fernández (ES/AT)** ist eine queerfeministische Tanz-, Stimm- und Performancekünstlerin. Sie arbeitet mit extremen stimmlichen und körperlichen Zuständen, die die Norm herausfordern. Veza Fernández studierte englische und spanische Philologie und war Gymnasiallehrerin. Darüber hinaus ist sie Stand-up-Comedian, Sängerin, Dichterin und Partyliebhaberin. Ihr Solostück „Calamocos oder meine Großmutter war eine Dichterin, die nicht schreiben konnte“ wurde 2014 mit dem Publikumspreis „Best OFF Styria“ ausgezeichnet. 2015 erhielt sie das DanceWEB-Stipendium (ImPulsTanz Vienna) und 2016 den Kunstförderungspreis der Stadt Graz. Im DAS Choreography Master´s-Programm in Amsterdam entwickelt sie derzeit ihre Praxis der „Chaotischen Polyfonien“ weiter. [www.veza.at](http://www.veza.at)

**Jack Hauser (AT)** \*1958 in Horn/NÖ. Er studierte, nach seiner Arbeit als Chemiker, von 1983-86 elektroakustische Musik in Wien. Beinahe zeitgleich Experimentalfilme als Existenzfindung. Ex-Filmmacher mit Super-8-Filmsammlung „Banditengesänge“ (1986-2009). Seit 1989 schreibt Jack Hauser gemeinsam mit David Ender experimentelle Abenteuerromane als Liebesromane für Alle und Keine. 1994 die Gründung der Performancebande Lux Flux mit Inge Kaindlstorfer & David Ender. 2003 beginnt die Zusammenarbeit mit Milli Bitterli. Seit 2007 die Machfeldverdoppelung M1+1. 2014/15 entwickelt er gemeinsam mit Lisa Hinterreithner die Performancereihe „The Call of Things“. 2018 wird das IKFKPK (Institut für künstlerische Forschung zur Körperpoesie der Kindheit) mit Esther Strauß und Sabina Holzer ins Leben gerufen. Eine Basis bilden die performativen bildnerischen Interventionen und experimentellen Arbeiten mit diversen Medien, die seit 1999 als „Wohnung Miryam van Doren“ betrieben und betreut werden. Und seit 2005 zahlreiche gemeinsame Werke mit Sabina Holzer. [www.catravelsnotalone.at](http://www.catravelsnotalone.at)

**Michael Hirsch (DE)** ist Philosoph, Politikwissenschaftler und Kunsttheoretiker. Er lehrt Politische Theorie und Ideengeschichte an der Universität Siegen und lebt als freier Autor in München. Er ist regelmäßiger Teilnehmer an den Werkstätten und Forschungslaboren von „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“ im Rahmen von Im\_flieger. Jüngere Veröffentlichungen: „Richtig falsch. Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ (2019); „Die Überwindung der Arbeitsgesellschaft. Eine politische Philosophie der Arbeit“ (2016); „Logik der Unterscheidung. 10 Thesen zu Kunst und Politik“ (2015). [www.michael-hirsch-archiv.de](http://www.michael-hirsch-archiv.de)

**Sabina Holzer** (AT) ist Performancekünstler\*in, Autor\*in und Bewegungspädagog\*in (SIB®). Ihre Arbeit beschäftigt sich mit den Wechselwirkungen von Text und Körpern in Bewegung. Seit 2007 veröffentlicht sie Texte zu Performance und zeitgenössischem Tanz in verschiedenen Medien. Sie unterrichtet im Tanzquartier Wien, ImPulsTanz, SEAD, u. a. und ist als Mentor\*in in künstlerischen Projekten tätig. Von 2011-2014 assoziierte Künstler\*in bei Im\_flieger; Ko-Konzeption und -Leitung von „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“ 2015/16, in Folge mitwirkende Künstler\*in. Sabinas künstlerische Praxis ist geprägt von der Zusammenarbeit mit internationalen Choreograf\*innen und Künstler\*innen, insbesondere Jack Hauser. Mit ihm entwickelt sie seit 2005 Performances und Interventionen in öffentlichen Räumen, Galerien, Museen und Theatern; z. B.: WUK, Wohnung Miryam van Doren, Lentes Museum für moderne Kunst, machfeld Studio, Im\_flieger, Essl Museum, Hidden Museum, documenta (13), Akademie der bildenden Künste Wien, SeeLab/ Jot12, Tanzquartier Wien, Volkskundemuseum Wien. [www.catravelsnotalone.at](http://www.catravelsnotalone.at)

**Katrin Hornek** (AT) lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte Performative Kunst und Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Wien und der Royal Danish Academy of Fine Arts. Katrin Hornek beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit den Transformationen und Krisen unserer Gesellschaft im Zeitalter des Anthropozäns, in dem ein Teil der Menschheit zu einem der wichtigsten Einflussfaktoren auf dem Planeten geworden ist. Mit ihren Installationen an der Schnittstelle von Kunst und wissenschaftlicher Forschung versucht sie die komplexen Verflechtungen von Natur und Kultur sicht- und erfahrbar zu machen. Zuletzt etwa auf der Riga-Biennale (2020), wo sie das Publikum inmitten von 80 Tonnen lokaler Tonerde in „A Landmass to Come“ mittels eines Audioguides auf eine multisensitive Reise durch geo- und biopolitische Landschaften schickte.

Sie unterrichtet an der Universität für angewandte Kunst Wien (Abteilung Ortsbezogene Kunst) und ist Mitglied der interdisziplinären Forschungsgruppe „The Anthropocene Surge“ (WWTF), wo sie die Vermessung des Wiener Anthropozäns mitverfolgt. Förderatelier des Bundes seit 2020, Staatsstipendium für bildende Kunst 2017, Theodor Körner Preis 2013, Kulturpreis des Landes Niederösterreich (Anerkennungspreis) 2012. [www.katrinhornek.net](http://www.katrinhornek.net)

**Kilian Jörg** (AT) arbeitet an den multimedialen Schnittstellen zwischen Kunst und Philosophie. Akademisch in beiden Bereichen ausgebildet, bedient er sich sowohl des Ausdrucks von Text als auch von Installation, Performance und Musik. Er arbeitet als DJ, ist Gründer des Kollektivs philosophy unbound und arbeitet in Berlin, Wien und Brüssel. Seine Hauptforschungsgebiete sind jene der ökologischen Epistemologie sowie der transdisziplinären Vermittlung zwischen Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Er ist Teil der Performance-Forschungscluster „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“ und Im\_flieger. Bisherige Veröffentlichungen: „Die Clubma-

schine (Berghain)“ (mit Jorinde Schulz), Textem 2018; „Backlash – Essays zur Resilienz der Moderne“, Textem 2020; „Toxic Temple“ (mit Anna Lerchbaumer), Edition Angewandte/de Gruyter 2022. [www.kilianjoerg.blogspot.com](http://www.kilianjoerg.blogspot.com)

**Anita Kaya** (AT), \*1961 in Dornbirn, ist Performer\*in, Choreograf\*in und Kulturarbeiter\*in. Sie lebt in Wien und studierte experimentelles Theater am Dramatischen Zentrum Wien, zeitgenössischen Tanz in AT, DE, IT und N.Y. (Stipendien des BMUKK), sowie Bewegungsanalyse und -notation bei der Österreichischen Gesellschaft für Tanztherapie. 2019/20 absolvierte sie den Universitätslehrgang „Kuratieren in den Szenischen Künsten“ an der Universität Salzburg und München. Von 1984-1997 war sie als Tänzer\*in/Performer\*in/Choreograf\*in, u. a. unter der Regie von Ruben Fraga und Nigel Charnock tätig. Unter dem Label „OYA-Produktion“ (1988-2005) schuf sie als künstlerischer Leiter\*in/Choreograf\*in/Tänzer\*in choreografische Werke, Performances, Installationen und Tanzvideos, die international präsentiert wurden.

2000 initiierte und mitbegründete sie die Künstler\*innen-Initiative Im\_flieger – Freiraum, Präsentationsplattform und Forschungsstätte für Tanz, Performance und transmediale Kunst, die sie seither (co-)leitet und zahlreiche Projekte (co-)kuratiert/e, wie das europäische Residenz-Programm TERRAINS FERTILES 05 (Innovationspreis der IG-Kultur Wien), das internationale Austauschprogramm CHANGING SPACES oder das CROSSBREEDS-Festival an der Schnittstelle von performativer und bildender Kunst.

Sie arbeitet gerne in transmedialen kollaborativen Settings und (performativen) Installationen/Situationen. Ihre letzten Arbeiten waren an der Schnittstelle von (Tanz-)Geschichte, Archivierung, Installation und Performance positioniert. Sie ist Teil des transdisziplinären Forschungsprojekts „Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit“. [www.imflieger.net](http://www.imflieger.net), [www.stffwchsl.net](http://www.stffwchsl.net)

**Felix Kaya** (AT) \*1997. Matura am BORG Hegelgasse 12, 1010 Wien, Zivildienst bei der Caritas/Asyl und Integration, studierte Druck- und Medientechnik an der Höheren Graphischen Bundeslehr- und Versuchsanstalt, 1140 Wien. Er liebt Foto- und Videografieren, Kochen, Zeichnen, Radfahren, Klettern, Nähen und Wandmalerei. Er lebt nach dem Motto: Inspire yourself to inspire others.

Instagram: thehappyone.by.nature

**Elke Krasny** (AT) ist Professorin für Kunst und Bildung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie ist eine feministische Kulturtheoretikerin, Stadtforscherin, Kuratorin und Autorin. Krasnys interdisziplinäre Forschung, ihre akademischen Schriften, ihre kuratorische Arbeit und ihre internationalen Vorträge befassen sich mit Fragen von Care Arbeit in der gegenwärtigen historischen Situation mit dem Fokus auf emanzipatorischen und transformativen Praktiken in Kunst, Kuratieren,

Architektur und Urban Studies. Ihr interdisziplinärer Ansatz verbindet feministische Theorie, Care Ethik, globale Kunst- und Architekturgeschichte, Urban Studies, Umweltwissenschaften und Erinnerungsforschung. Zu den von ihr herausgegebenen Bänden gehören „Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet“ mit Angelika Fitz (MIT Press 2019), „In Reserve! The Household“ mit Regina Bittner (Spector Books 2016). Zu den jüngsten Aufsätzen gehören: „The Unfinished Feminist Revolution. Performing the Crisis of Reproduction“ (<https://www.fkw-journal.de/>) und „Care Feminism for Living with an Infected Planet.“ (<https://www.akbild.ac.at/>) Ihr demnächst erscheinendes Buch „Living with an Infected Planet. Covid-19 Feminism and the Global Frontline of Care“ entwickelt eine feministische Perspektive auf Care, Verwundbarkeit, Angst und Gewalt in Zeiten der Pandemie. [www.elkekrasny.at](http://www.elkekrasny.at)

**Simon Mayer (BE/AT)** ist Performer, Tänzer, Choreograf und Musiker. Er studierte an der Wiener Staatsopernballettschule, bei P.A.R.T.S. in Brüssel und war Mitglied des Wiener Staatsopernballetts. Simon war Teil der Heavy Metal Band C.O.P. und gründete 2009 seine Band Rising Halfmoon. Er war u.a. in Produktionen von Anne Teresa de Keersmaeker/Rosas, Wim Vandekeybus und Zita Swoon zu sehen. Sein choreografisches Repertoire wird international aufgeführt. Er unterrichtet community dance, zeitgenössischen und traditionellen Tanz (ImPulsTanz, steirischer herbst und andere internationale Festivals) und ist u.a. Gastdozent an der MUK Privatuniversität der Stadt Wien, der HfMDK Frankfurt und RICTS Brüssel. [www.simonmayer.at](http://www.simonmayer.at)

**Johanna Nielson (AT)** ist Performerin und Choreografin, lebt und arbeitet in Wien. Sie (co-)kreiert fluide performative Arbeiten mit einem Interesse an Improvisation, Stimme und dem Zusammenspiel von (experimenteller) Musik und Tanz. Johanna Nielson studierte zeitgenössischen Tanz und Tanzpädagogik in Linz. 2017 erhielt sie das DanceWEB Stipendium von ImPulsTanz. Seit 2013 arbeitet sie in Kollaboration mit Agnes Schneidewind („Rumpuls“, Performancereihe „AH I SEE“). Johanna Nielson performte u. a. in Projekten von Lux Flux, Arne Mannott, Alexander Chernyshkov, Evandro Pedroni und Oleg Soulimenko. Seit 2017 ist sie Mitarbeiterin bei Im\_flieger. [www.johannanielson.com](http://www.johannanielson.com)

**Martina Ruhsam (AT/DE)** ist Dozentin, Theoretikerin und Künstlerin. Seit 2016 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im MA-Studiengang „Choreographie und Performance“ am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Von 2006 bis 2017 realisierte sie zahlreiche künstlerische Arbeiten, die in diversen Theatern und Museen präsentiert wurden. Sie hält Vorträge über Choreographie und damit verknüpfte philosophische und soziopolitische Themen in vielen Ländern Europas. 2020 promovierte sie mit einer Dissertation über nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreographien.

**Elisabeth Schäfer (AT)** ist Philosophin und unterrichtet u. a. am Institut für Philosophie der Universität Wien seit 2010. Zu ihren Forschungs- u. Lehrbereichen gehören: Dekonstruktion, Queer-Feministische Philosophie, Haut und Körper in der abendländischen Philosophie, Écriture feminine, Schreiben als künstlerische Forschung. Derzeit arbeitet sie an ihrer Habilitation an der Sigmund Freud Privat Universität Linz (SFU Linz) zum Thema „Ästhetische Erkenntnis: in Traum – Fiktion – Konstruktion und Begriff“ (Arbeitstitel). [www.elisabethschaefner.com](http://www.elisabethschaefner.com)

**Sylvia Scheidl (AT)** ist Tänzerin, Choreografin, Tanzpädagogin und ist als Projektleiterin in der Bildungs- und Berufsberatung in Wien tätig. Sie ist an der School for New Dance Development in Amsterdam ausgebildet und 2011 schloss sie den Masterstudiengang Zeitgenössische Tanzpädagogik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main ab. Von 1988-2010 war sie als Tänzerin und Choreografin tätig. Sie unterrichtet/e u. a. am TQW Wien, Tanzfabrik Berlin, K3-Zentrum für Choreografie und internationalen Contact-Improvisation Festivals. Ihre konzeptionelle, organisatorische und redaktionelle Tätigkeit beinhaltet Direktionsassistenz bei den internationalen Tanzwochen Wien (heute ImPulsTanz) und Co-Leitung des New Dance-Labors und -Fortschreibung in Wien. Von 2000-2004 war sie künstlerische Co-Leiterin von Im\_flieger gemeinsam mit Anita Kaya. Sie ist Mitglied der SOMEX GROUP (Somatic und Performativ Kunst) Wien. [www.sylviascheidl.at](http://www.sylviascheidl.at)

**Agnes Schneidewind (AT)** arbeitet ausgehend von somatischen Körper- und Traumpraktiken mit Bewegung, Text und visuellen Medien und erforscht das Zeichnen und Schreiben als performative Instrumente. Sie hat einen BA in Philosophie (Universität Wien), Weiterbildungen in Tanz, Choreographie und Cranio-Sacraler Körpertherapie. 2017 absolvierte sie den Post-Master Lehrgang bei a.pass (advanced performance and scenography studies, Brüssel). Seit 2019 arbeitet sie in künstlerischen Projekten, Organisation und Konzeption bei der Im\_flieger KünstlerInnen\_Initiative. [www.asjnijdewindt.wordpress.com](http://www.asjnijdewindt.wordpress.com)

**Sabine Sonnenschein (AT)** unterrichtet Tanz und Tantra, ist klinische Sexologin (sexuatherapeutische Methode Sexocorporel), Choreografin, Tänzerin. Sie liebt, lebt und unterrichtet Tanz und Tantra als Lebenshaltung. Sie unterrichtet/e auf zahlreichen internationalen Tanz- sowie Tantra-Festivals, wie ImPulsTanz Festival Vienna, Tantra Festival Ibiza, Open Heart Festival im ZEGG bei Berlin, Paris CI New Year Gathering, Baltic Tantra Festival, Contact Festival Freiburg, Contact Festival Austria. Bisher hat sie 39 Stücke als freischaffende Choreografin erarbeitet und international präsentiert. Ihr Hintergrund ist Contemporary Dance, Contact Improvisation, Developmental Movement, Ballett. [www.tantrischekoerperarbeit.at](http://www.tantrischekoerperarbeit.at), [www.sonnenschein.wuk.at](http://www.sonnenschein.wuk.at)



2001

**Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**

Amadeus Kronheim / Andrea Bold / Anita Kaya / Anna Tenta / Annette Pfefferkorn / Attila Dora (HU) / Boris Hauf / Carpa Theater / Daniel Lepkoff (US) / DIE. TANZEN / eine einer / Gerald Raunig / Harald Begusch / Isolde Schober / Jack Hauser / Katharina Zakravsky / Laura Weissenberger / Maja Ribi / Marty Huber / Maya Slattery / Milena Weissenberger / Milli Bitterli / New dance Fortbildung Wien – Sylvia Scheidl / Oleg Soulimenko (RU/AT) / Sabina Holzer / Sabine Sonnenschein / Sonja Schmidlehner / Sylvia Scheidl / Varinia Canto Vila (CI/BE)

**Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik**

Anita Kaya / Edgar Aichinger / Sabine Sonnenschein / Sigi Feldbacher / Sylvia Scheidl / Viki Berger / Wolfgang Dangl

**Projekte**

WILDE MISCHUNG 01 – Einzelveröffentlichungen / Lange Nacht des Tanzes in der längsten Nacht des Jahres / Neuer Tanz 2001 – Festival / open spaces im Rahmen des WUK-Geburtstags

**Kooperations- und RaumpartnerInnen**  
WUKTheater / ttp WUK

**Förderer**

Stadt Wien MA7 (3.633,64), ttp WUK (537,78)

2002

**Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**

Alexander Wallner / Alexandra Neuninger / Alexandra-Maria Marcus / Andrea Bold / Anita Kaya / Annette Pfefferkorn / Arnold Haberl / Attila Dora / Aurelia Burckhardt / Bernadette Reiter / Bernhard Breuer / Boris Hauf / Carpa Theater / Cie Two in One (Michaela Pein, Akos Hargitai, Attila Dora) / René Schmalz (CH) / Claudia Wagner / Daniel Lepkoff / David Ender / Dieter Rehberg / Dieter Striemitzer / Dominik Grünbühel / eine einer / Elisabeth Flunger / erratum ensemble (art clay/franzi m./baby wanda/CH) / Fabian Pollock / Filigrán (Lenka Dofková/Veronika Kolekárová/Petra Štpánková/Zuzana Vávrová/CZ) / Georg Wagner / Heike Oehlschlägel / Ingo Tarmann / Ingrid Hörleeder / Jack Hauser / Jackie Gray / Karl Kriebel / Karl Kühberger / Karlheinz Essl / Karl-Heinz Haug / Katharina Weinhuber / Katherine Bauer / Ludwid Bekic / Mariella Greil / Markus Bruckner / Martin Tomann / Michael Bruckner / Michaela Pöschl / Milan Tomasik (SK) / Nunzio Verdenero (IT) / Oleg Soulimenko / Annette Pfefferkorn / Peter Panayi / Ria Probst / Roman Hiks / Sabina Holzer / Sabine Sonnenschein / Sofian Labbani (DE) / Sonja Schmidlehner / Sylvia Scheidl / Thomas Berghammer / Veronika Schöpf / Waltraud Köttler

**Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik**

Alexandra Vasak / Anita Kaya / Aurelia Burckhardt / Edgar Aichinger / Karin Oswald / Oleg Soulimenko / Ria Probst / Sabine Sonnenschein / Sigi Feldbacher / Sonja Schmidlehner / Sylvia Scheidl

**Projekte**

WILDE MISCHUNG 02 – Einzelveröffentlichungen / Contact Jam feiert 10 / ttp WUK im Rahmen von Lange Nacht der Museen / ZWEI TAGE – ttp Festival

**Kooperations- und RaumpartnerInnen**  
ttp WUK / WUK Marketing / WUK Theater

**Förderer**

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (6.500,-), WUK, Stadt Wien MA7/Infrastruktur (14.534,-), ttp WUK (1.061,-), WUK (5.324,-)

# Retrospektive 2001–2021

2003

### **Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**

Andrea Bold / Andrej Andrianov / Anita Kaya / Annette Pfefferkorn / Arnold Haberl / ART.ORG & Alexandra Neuninger / Aurelia Burckhardt / Alexandra Engelmayer / Bernadette Reiter / Cezary Tomaszewski / Claudia Wagner / Regina Ramsl / David Ender / Dieter Rehberg / eine einer / Ensemble Improbiza (Shay Dayan, Shahar Dor, Ilanit Tadmor/ IL) / Franziska Girsch / Fred Oladipo / Grit Turnowsky / Ina Rager / Ines Birkhan / Isabelle Esposito / Rita Drummer / Jack Hauser / Judith Unterbertinger / Karl-Heinz Haug / Katharina Weinhuber / Katherine Bauer / Ludwig Bekic / Madoka TanzTonEnsemble (Marie-Theres Holzinger/Gisela Ruby/ Klaus Wintersteller) / Magdalena Hinterreitner / Mariella Greil / Marika Rákóczy / Martin Tomann / Marty Huber / Michael Bruckner / Miguel Gaspar / Milli Bitterli / Maxence Rey (FR) / Monika Pavel / Oleg Soulimenko / Orane Steinberg (FR) / Pia Palme / Raphaëlle Doyo (FR) / Ria Probst / Sabina Holzer / Sabine Friesz / Sabine Sonnenschein / Sonja Schmidlechner / Stefan Nowotny / Stephanie Cumming / Sunsun Yap / Susanne Chambalu / Sylvia Scheidl / Verena Brückner / Walter Lauterer / zweiacht (doris reisinger/robert m. weiß)

### **Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik**

Alexandra Vasak / Anita Kaya / Claudia Dietl / Mariella Greil / Aurelia Burckhardt / Sabine Sonnenschein / Ria Probst / Sigi Feldbacher / Edgar Aichinger / Karin Oswald / Sylvia Scheidl / Roman Hikschi / Oleg Soulimenko

### **Projekte**

WILDE MISCHUNG 03 – Einzelveröffentlichungen / CHANGING SPACES – international / Choreographing Dialogues – Kooperation / East by Chance / Im\_flieger siehtet Performancewelten – Soho 2003 / Take a Seat – WUK Community Project / Vice Versa – Aktuelle Choreographien aus Budapest: 4 Tage, 7 Köpfe / virus

### **Kooperations- und RaumpartnerInnen**

WUK International / WUK Theater / L1 danceLab Budapest

### **Förderer**

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (28.000,-), Stadt Wien MA7/Infrastruktur (15.000,-), WUK (10.000,-)

2004

### **Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**

Alexandra Engelmayer / Annette Pfefferkorn / Aurelia Burckhardt / Bettina Helmrich / Bob Eisen (US) / Christina Medina / Dana Yahalom (IL) / Erwin Breznik / Judith Unterbertinger / Karl Kriebel / Kerstin Kussmaul / Lena Kvadrat(RU/AT) / Ludwig Bekic / Marco Fedele di Catrano (IT) / Maria Pagliafora / Peta Klotzberg und / Roman Hikschi / running sushi (Martin Roeggla) / Sabina Holzer / Marty Huber MAIZ / Sabine Sonnenschein / San Keller (CH) / Sonja Schmidlechner / Ludwig Berkic / Stefan Nowotny / Sylvia Scheidl / Kerstin Kussmaul / Walter Lauterer / Yosi Wanunu

### **Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik**

Anita Kaya / Aurelia Burckhardt / Claudia Dietl / Edgar Aichinger / Karin Oswald / Mariella Greil / Ria Probst / Sabine Sonnenschein / Sigi Feldbacher / Sylvia Scheidl

### **Projekte**

WILDE MISCHUNG 04 – Einzelveröffentlichungen / Rendezvous à Vienne I – Europäisches Contactimprovisations-Meeting / Rendezvous à Vienne II – Europäisches Contactimprovisations-meeting / In der stille / TERRAINS FERTILES 05 – 1. Treffen der ko-organisierenden Strukturen

### **Kooperations- und RaumpartnerInnen**

ttpp WUK / WUK / FOTOGALERIE WIEN / Mains d’Oeuvres, Paris, Frankreich

### **Förderer**

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (20.000,-), Stadt Wien MA7/Freie Gruppen / Projekt Terrains Fertile (10.000,-), WUK (600,-)

2005

### **Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**

Ana Catalina Gubandru (RO) / Andrea Bold / Anita Kaya / Anita Land / Anna Scheer / Arnold Haberl (aka:noid) / Aurelia Burckhardt / Berenice Pahl / Bertram Dhellemmes / Brahim Sourny (FR) / Brigitte Jagg / Brigitte Wilfing / Carla Bottiglieri (FR) / Carmen Cotofana (RO) / Caroline Heinecke / Christine Sladek / Christoph Hofer / Dana Yahalom / Daniel Bucur (RO) / Daniela Keimel / Daniela Zotta / David Subal / Elisabetta Vittoni / Esther Kamp-Häusle / Felicitas Thun / Filip Szatarski / Frans Poelstra / Gabri Einsiedl / Gammon / Gerald Zahn / Gregor Grknic / Ines Birkhan / Ingunn Wetter / Ion Dumitrescu (RO) / Jack Hauser / Jochen Graf / Joerg Piringer (iftaf) / Karl Kriebel / Kataline Patkai (FR) / Katherine Bauer / Kerstin Kußmaul / Klemens Mairer / Linda Samaraweerova / Marc Marchand (FR) / Maria King / Mariella Greil / Markus Frietsch / Markus Zobl / Martin Deuring / Martin Rüdisser / Martin Tomann / Martina Ruhsam / Marty Huber / Matthias Meinharter (iftaf) / Michael Moser / Michikazu Matsune / Monika Mokre / niô / Oihana Altube / Peter Beil / Peter Brandlmayr / Peter Hirsch / Petra Nickel / Ria Probst / Robert Bernhard / Roman Hikschi / Ruth Grabher / Sabina Holzer / Sabine Sonnenschein / Sandra Martinez (FR) / Sonja Schmidlechner / Stefan Nowotny / Stephan Sao Nélet (FR) / Sylvia Scheidl / Theresa Kameland / vimprodaco / Werner Moebius

### **Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik**

Anita Kaya / Mariella Greil / Aurelia Burckhardt / Sigi Feldbacher / Werner Moebius / Caroline Heinecke / Sebastian Hork / Dominik Greil / Sabine Sonnenschein / Ria Probst / Katherine Bauer / Sigi Feldbacher / Roman Hikschi / Martin Lorenz / Kurt Ecker / Vladimir Petkovic / Martin Tiefenthaler / Edgar Aichinger / Marie Gouriano (FR/AT) / Christopher Hassfurther / Andreas Winter / Renate Kreil / Sigrun Bohle / Karin Oswald

### **Projekte**

WILDE MISCHUNG 1/05 – fringe\*mélange-Festival / VICE VERSA 05 / superrouter \* jam \_fenster ins labor / superrouter \* labor / TERRAINS FERTILES 05 / CHANGING SPACES – international 05 / WILDE MISCHUNG 2/05 – fringe\*mélange –Festival

### **Internationale und nationale KooperationspartnerInnen**

L1danceLab (Budapest/Ungarn) / Point Ephémère (Chloe Arnaud/Paris/Frankreich) / Arc Cub (Simona Hodos/Cosmin Manolescu/Rumänien) / Izkizit (Joel Borges/Isabel Andreen/Paris/Frankreich) / Verein S.a.f.t

### **RaumpartnerInnen**

die ttp WUK / WUK / Kunstmarke / to be continued... / Denkraum / das Dorf / Cabaret Renz / Kultur unter der Brücke / Bezirksfestwochen

### **Förderer**

Stadt Wien/Kultur/Freie Gruppen (37.000,-), Österreichisches Kulturforum Budapest (1.750,-), Europäische Union/Cultur 2000 (27.451,35), Kulturtaktfakt (3.000,-), Österreichisches Kulturforum Paris (1.531,-), Stadt Wien/Kultur/Innere Stadt (400,-), sowie Fahrtkostenunterstützung von Österreichisches Kulturforum Bukarest & Französisches Kulturinstitut Budapest

### **Preis**

Innovationspreis 05 für internationale Kooperationen der unabhängigen Kulturszene Wiens mit TERRAINS FERTILES 05 initiiert von IG-Kultur Wien, gefördert von Stadt Wien/ Kultur www.innovationspreis.org

2006

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Agorita Bakali / Andrea Kahlhammer / Andrea Stotter / Andreas Spiegl / Anita Kaya / Anna Mendelsohn / Aurelia Burckhardt / Bettina Schober / Brigitte Wilfing / Camilo Fernandez / Christian Apschner / Christian Felber / Claud Wagner / Daisuke Terauchi / Daniela Zotta / Danielle Ana Füglstaller / David Subal / Deborah Gzesh / Diana Gadish / Dominik Grünbühel / Doris Stelzer / Doris Uhlich / Eva-Maria Kraft / Fabian Pollak / Gina Battistich / Gordian Bogensberger / Isabel Gay I Faura / Jason Ziegelmaier / Johanna Tatzgern / Kari Rakkola / Katharina Weinhuber / Letizia Werth / Linda Samaraweerova / Lisa Hinterreithner / Manuel Wagner / Markus Baggianni / Markus Bruckner / Markus Strohmaier / Marlies Puchner / Martin Lorenz / Martin Tomann / Michael Bruckner / Michael Fischer / Michkazu Matsune / Milli Bitterli / Nina Walkling / Oleg Soulimenko / Paul Skrepak / Peter Hirsch / Peter Huber / Peter Königseder / Ria Probst / Roland Seidel / Sabine Sonnenschein / Sonja Schmidlehner / Sophie Beer / Synes Elischka / Tanja Dinter / Tom Stockinger / Valeria Primos / Victoria Primus / Vladimir Petkovic

### Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik

Anita Kaya / Aurelia Burckhardt / Edgar Aichinger / gelberTraktor IT Kooperative / Gerda Schorsch / Gina Battistich / Gloria Dürnberger / Karin Oswald / Katharina Binder / Katharina Weinhuber / Katherine Bauer / Markus Bruckner / Niki Kropiunek / Peter Thalhamer / Ria Probst / Sabine Sonnenschein / Sigi Feldbacher / Visual Affairs

### Projekte

WILDE MISCHUNG 06 – Einzelveröffentlichungen / TERRAINS FERTILES 05 Nachfolgeprojekte / CHANGING SPACES 07 Vorbereitung / Im\_flieger INVITES 06 / CROSSBREEDS – Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen – Tanz / Performance Neue Medien – Vorbereitung / www.imflieger.net

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

WUK Theater / Point Ephémère (Paris) / die ttp WUK / Fotogalerie Wien / Intakt / WUK

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (38.000,-), Stadt Wien MA7/Forschung & Wissenschaft (1.000,-)

2007

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Andrea Böhm / Andrea Hubin / Andrea Kahlhammer / Andrea Seewald / Anita Kaya / Anita Land / Anna Schrefs / Barbara Meyer / Berenice Pahl / Bertram Dhellemmes / Bianca Scharler / Brano Spacek / Carola Dertrig / Caroline Decker / Cezary Tomaszewski / Chris Isaac / Christian Pölzler / Christina Gillinger / Christina Lederhaas / Claudia Heu / Daniela Zotta / Danielle Ana Füglstaller / David Ender / Diana Wesser (DE) / Dima Cheglakov (RU) / Dorli Mayer / Elisabeth Trummer / Eva Hagedorn / Florian Gruber / Gabriele Wappel / Gammon / Georg Blaschke / Gerald Zahn / Hannah Swoboda / Herbie Kopitar / Herman Heisig (DE) / Hüseyin Evrigen / Ida Elizabeth Larson / Ines Birkhan / Iris Dittler / Jan Machacek / Janina Sollmann / Jeanine Leuenberger / Jelka Milic / Johanna Tatzgern / Jörg Oberreiter / Julia Mach / Jutta Schwarz / Karl Kowanz / Karl Kühn / Karl Wagner / Katarina Mojzisova / Katherine Bauer / Kenji Ouellet / Kilian Kröll / Lisa Hinterreithner / Lisa Truttmann / Marcos Rondon / Margit Nobis / Mariella Greil / Marina Losin / Markus Kofler / Markus Taxacher / Marlies Puchner / Martha Sanchia / Martin Fabini / Martin Lorenz / Martin Sovinz / Martina Rösler / Martina Stivani / Michael Mastrototaro / Nicole Rutrecht / Oleg Soulimenko / Oliver Stotz / Pascal Holper / Patrick Stürböh / Patsy Cline / Peter Hirsch / PiaMia / Pipo Tafel / Quirin Brunnemeier / Regina Picker / Renate Kowanz-Kocer / Robert Steijn (NL) / Sabine Rasiti / Sabina Holzer / Sabine Maier / Sabine Sonnenschein / Sandra Grimma / Serge Gainsbourg / Stephan Richter / Stephanie Cumming / Steve Carson (GB) / Susanne Fitz / Synes Elischka / Tim Tom / Tom Marshall / Tom Stockinger / Vedran Nedelkovski / Verena Dürr / Verena Fuchs / Veronika Zott / Walter Lauterer / Yuri Correa Vivar

### Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik

Anita Kaya / Aurelia Burckhardt / Edgar Aichinger / gelberTraktor IT Kooperative / Gerda Schorsch / Gina Battistich / Gloria Dürnberger / Karin Oswald / Katharina Binder / Katharina Weinhuber / Katherine Bauer / Markus Bruckner / Niki Kropiunek / Peter Thalhamer / Ria Probst / Sabine Sonnenschein / Sigi Feldbacher / Visual Affairs

### Projekte

WILDE MISCHUNG 07 – Einzelveröffentlichungen / Im\_flieger INVITES – Reihe / CROSSBREEDS – Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen – Tanz Performance Neue Medien / www.imflieger.net

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

Theater Tanz WUK / die ttp WUK / Fotogalerie Wien / Intakt WUK / Projektraum WUK / Galerie-Werkstatt NUU

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (50.000,-), WUK Koproduktion CROSSBREEDS (2.800,-)

2008

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Agata Maszkiewicz / Agata Winska (PL) / Alex Riener / Alexander Drack / Andrea Böhm / Andrea Bold / Andrea Seewald / Anita Kaya / Ari Poutiainen (FI) / Barbara Meyer / Barbara Motschiunik / Benjamin Schoppmann / Brano Spacek / Brigitte Wilfing / Caroline Decker / Celeste Campos (AR) / Cezary Tomaszewski (PL/AT) / Charlotta Ruth / Chris Isaac / Christian Apschner / Christian Mock (DE) / Christian Pölzler / Christina Lederhaas / Claudia Heu / Claudia Wagner / Daniela Zotta / David Ender / Deborah Hazler (AT/US) / Dieter Rehberg / Dominik Grünbühel / Doris Hintsteiner / Edgar Aichinger / Elisabeth Trummer / Elke Pichler / Emily Wexler (US) / Fabian Pollack / Florian Gruber / Florian Kmet / Frans Poelstra / Franz Danner / Franziska Adensamer / Gabri Einsiedl / Gammon / Georg Blaschke / Georg Gratzer / Gerhard Wiener / Gina Battistich / Gina T'ai (US) / Gregor Reinberg / Gundl Falkensteiner / Günter Marinelli / Hannes Gröblacher / Hannes Kiengraber / Hannes Köcher / He Jin Jang (Korea) / Herbie Kopitar / Ida Elizabeth Larson / Ina Rager / Iris Dittler / Jan Machacek / Jeanine Leuenberger / Jelka Milic / Joachim Kapuy / Joe Berger / Johannes Porsch / Jonathan Pranlas (FR) / Jörg Oberreiter / Jule Flierl / Julia Hechenblaikner / Julia Weidner / Katarina Mojzisova / Katharina Weinhuber / Katrin Hornek / Kerstin Kußmaul / Kilian Kröll / Leo Riegler / Liisa Pentti (FI) / Lindsey Drury (US) / Lyndsey Karr (US) / Magda Loitzenbauer / Marcos Rondon / maRia Probst / Markus Kofler / Markus Taxacher / Martha Sanchia / Martin Daniel Ferreira (AR) / Martin Fabini / Martin Siewert / Martin Sovinz / Martin Tomann / Martina Rösler / Martina Stivani / Martin-Emilian Balint (RO) / Mathias Koch / Melita Jurisic / Mia Kivinen (FI) / Michael Bruckner / Michael Wilhelm / Michael Wörgötter / Michaela Rischka / Milli Bitterli / Monika Biegler / Nicole Rutrecht / Nik Bärtsch / Nora Stephens (IE/US) / Oleg Soulimenko (RU/A) / Paola Ponti (I) / Pascal Holper / Patrick Stürböh / Patsy Cline / Paul Neuninger / Pauila Pfoser / Peter Panayi / Philipp Kerber / Philipp Ruthner / PiaMia / Radek Hewelt / Regina Picker / Richard Hartenberger / Robert Steijn (NL/AT) / Sabine Marte / Sabine Sonnenschein / Serge Gainsbourg / shiftwork (GB) / Sonja Tobin / Stefan Rager / Susan Honer (US) / Susanne Bentley / Sylvia Scheidl / Sylvie Huysman / Thomas Ballhausen / Thomas Mauerhofer / Vedran Nedelkovski / Verena Fuchs / Veronika Zott / Victoria Primus / Walter Lauterer / Wolfgang Frisch (sofa surfers) / Yuko Kaseki (DE)

### Konzeption/Organisation/Technik/Dokumentation/Grafik

Anita Kaya / Edgar Aichinger / gelberTraktor IT-Kooperative / Gina Battistich / Jürgen Plank / Karin Oswald / Katharina Weinhuber / Katherine Bauer / Katrin Hornek / Mario Pruner / Markus Bruckner / Niki Kropiunek / Ria Probst / Sabine Sonnenschein / Claudia Rohrauer

### Projekte

WILDE MISCHUNG 08 – Einzelveröffentlichungen / WILDE MISCHUNG XXL / Im\_flieger INVITES – Reihe / Im\_flieger SCHAURAUM – Div. Projekte / CROSSBREEDS 09 – Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen / LOKAL\_Research / LOKAL\_Augenschein / CRUSH-Short Choreographic Cuts

## Kooperations- und RaumpartnerInnen

TheaterWUK / die ttp WUK / WUK Radio / Kunsthalle Exnergasse / Projektraum WUK  
/ Galerie-Werkstatt NUU / Modul Tanzbüro (Tanz\_house/ Salzburg) / SEAD (Salzburg) /  
Hollins University (USA)

## Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (60.000,-), (bmukk 10.000,-)

2009

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Alex Baker (GB) / Alexander Eberhard / Alexander Gottfarb / Alexander Nantschev / Alexandr Andriyashkin (RU) / Amalia Altenburg / Andrea Bold / Andrea Kahlhammer / Andrea Müller / Andrea Rothensteiner / Andrew Wood (GB) / Anita Kaya / Anna Jungwirth / Dhana Loner / Anne Hody (CH) / Apollonia Schreiber / Benjamin Schoppmann / Brigitte Wilfing / Catherine Bennett (GB) / Catherine Ludwig / Celeste Campos (RA) / Chansook Choi (DE) / Charlotta Ruth (SE/AT) / Chirstinn Whyte (GB) / Chris Isaac / Christine Heinzl / Cie. Willi Dornér / Claire Vivianne Sobbottke (DE) / Claudia Fürnholzer / Claudia Mader / Claudia Wagner / Daniela Hrenek / David Ender / Dávid Mikó (HU) / David Valentine/MediaShed ft. Methods of Movement (GB) / Deborah Hazler (AT/US) / Désirée Philipp (DE) / Diana Crum (US) / Dominik Grünbühel / Dum Association of Artists (Matea Bucar/Vadim Fishkin/SI) / Düzgün Celebi / elfriede / Elke Pichler / Emily Wexler (US) / Erik Buchelt / Eva-Maria Kraft / Evelyn Loschy / Fabian Pollack / Fabienne Rohrer / Felix Marchand (DE) / Florian Kmet / Gina Kohler (US) / Gregor Reinberg / Hannes Köcher / He Jin Jang (KR) / Helen Simoneau (US) / Helene Salomon / Herbie Kopitar / Howool Baek (KR/DE) / Ida Elizabeth Larson / Jake Messenger (GB) / Jan Machacek / Jana Ryslava (CZ) / Jennie Mary Tai Liu (US) / Jo Leung (KR/US) / Joe Berger / Johannes Burström (SE) / Johannes Lerch / Johannes Porsch / Jonathan Pranlas (FR) / Jörg Oberreiter / Jorge Sánchez-Chiong / Judith Unterpertinger / Jule Flierl (DE) / Julia Hechenblaikner / Katharina Binder / Katharina Schwärzer / Katharina Weinhuber / Katrin Hornek / Kenji Ouellet (CA/DE) / Kerstin Schellander / Kevin E. Turner (GB) / Kun Chen Shih / Kyungha Park (US) / Lisa Truttmann / Ludwig Bekic / Luke Baio (GB/AT) / Lutz Gregor (DE) / Magi Serra Forasté (ES) / Maria Waldinger / Diego Gil (AR/NL) / Markus Bruckner / Markus Koller / Marlies Plank / Martin Daniel Ferreira (AR) / Martin Fabini / Martin Hansen (AU) / Martin Kratochwil / Martin Siewert / Martin Sovinž / Martina Rösler / Martin-Emilian Balint (RO) / Matej Kejzar (SI) / Matthias Koch / Megan Madarin (US) / Michael Bruckner / Michael Flatz / Michael Willhelm / Mika Hashizume (JP) / Minako Seki (JP/DE) / Nanina Kotlowski / Natalie Trs / Nathalee Lavebäck Frohm (SE) / Nathalie Koger / Nik Bärtsch / Nora Stephens (IE/US) / Oleg Ruthmenko (RU/AT) / Oliver Handl / Oliver Stotz / Pedro Machado (GB) / Peter Panayi (AU/AT) / Philipp Ruthner / Rebecca Murgi (IT) / Regina Picker / Rocío Castañeda (AR) / Rough Company (GB) / Rudi Fink (DE) / Sabina Holzer / Sabine Klaus (DE) / Sabine Maier (machfeld) / Sabine Marte / Sascha Krausneker / Satu Herrala (FI/AT) / Serge Gainsbourg / Sergio Cruz (GB) / shiftwork (GB) / Soren Linding Urup (DK) / Stefanie Wieser / studio 5 (Andrea Maurer/Thomas Brandstätter) / Superlooper / Susanne Gökcen / Tobias Leira (NL) / Tom Hanslmaier / Tom Marshall / Tomas Danielis / Uli Kühn / Verena Holzgethan / Veronika Mayerböck / Viktoria Andersson (S) / Weronika Pelczyn'ska (PL) / Yosi Wanunu (toxicdreams) / Yuko Kaseki (DE)

### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik

Andrea Korosek / Anita Kaya / Claudia Rohrauer / Edgar Aichinger / Franziska Adensamer / gelberTraktor IT-Kooperative / Gina Battistich / Jürgen Plank / Karin Oswald / Katharina Weinhuber / Katherine Bauer / Katrin Hornek / Maanila de Moraes / Mario Pruner / Markus Bruckner / Niki Kropiunik / Oskar Wlaschitz / Sigi Feldbacher / Verena Fuchs

### Projekte

WILDE MISCHUNG 09 – Einzelveröffentlichungen / CROSSBREEDS 09- Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen / CHANGING SPACES national / CHANGING SPACES international / Koproduktion – heute bin ich held\_in / Im\_flieger INVITES Damen-improvisation & HerrenBigbäng – Vorbereitung

## Kooperations- und RaumpartnerInnen

TheaterTanz WUK / KUNSTHALLE EXNERGASSE / die ttp WUK / WUK / SEAD (Salzburg) / Bierstndl (Tirol) / Hollins University (USA) / nada.lokal – nada. production (Wien)

## Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (60.000,-), bmukk (10.000,-), WUK (3.000,-), pro helvetica (258,67)

2010

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

<fidget> (Megan Bridge/Peter Price/USA) / Adriana Cubides / Andrea Bold / Angelika Kusanova / Anita Kaya / Asher O'Gorman / Brigitte Wilfing / Karl Salzmann / Burak Büyükk / Charlotta Ruth / Christina Lederhaas / Christina Scheutz / Christine Scherzer / Clelia Colonna / CONDance / David Ender / Dominique Richards / Douglas Becker (BE) / Elisabeth Cartellieri / Elisabeth Flunger / Elisabeth Mach / Elisabeth Putz / Elodie Pascal / Emtyx / Eva Stopajnik / Franziska Adensamer / Gerlinde Riegler / Gina Milovan-Kohler (US) / Gisela Heredia / Goldfuß unlimited & tanzmontage.Balance (Helene Enabulele/Wolfgang Ivenz / Nicole Melichar/Milos Ibrahim/Renate Rakuschan/Veronica Siemer/Johanna Tatzenberger) / Hollins University/MFA students (Janice Lancaster/Jo Leung/Kyung Ha Park/Sarri Sanchez/ Katie Swords/Ronja Verkasala/Adrienne Westwood/Bruce Wong/US) / Inge Kaindlstorfer / Iris Koppelen / Isolde Schober-Panayi / Jack Hauser / James Morrow (US) / Joa Knierzinger / Katrin Hornek / Lisa Lengheimer / Malika Fankha / Marie Pongerard / Regina Picker / Silvia Scholler / Peter Panayi / Sabina Holzer / Sabine Wutschek / Serap Gögiş / Serkan Bozkurt (TR/AT) / Rino Indiono / Stefanie Wieser / Studierende der Abteilung Ballett am Konservatorium Wien Privatuniversität / Tom Hanslmaier / Tomas Danielis / Virginie Roy-Nigl Dank an Bert Gestettner / Chris Standfest / Christian Pronay / Daniel Aschwanden / David Ender / Miki Malör / Regina Picker / Sabina Holzer / Sabine Sonnenschein / Sebastian Prantl

### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik

Andrea Korosek / Anita Kaya / Edgar Aichinger / Franziska Adensamer / Jürgen Plank / Karin Oswald / Katharina Weinhuber / Katrin Hornek / Markus Bruckner / Niki Kropiunik / Oskar Wlaschitz / Steffi Wieser

### Projekte

WILDE MISCHUNG 10 – Einzelveröffentlichungen / CHANGING SPACES national / Kooperation Sprungbrett Transfer (Graz) / CHANGING SPACES international / Im\_flieger INVITES Damenimprovisation & HerrenBigbäng / Kooperation KIOSK 59 – ttp Festival / Kooperatio-n Filzen – LUX FLUX / Eigenproduktion random.talks / Im\_flieger SCHAURAUM – „Don't SLAM the door please!“

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

ARGE Tanz Graz / Hollins University (USA) / IG Tanz Steiermark / Kunstraum Praterstrasse 15 (Wien) / nada.lokal (Wien) / SEAD (Salzburg) / TheaterTanz WUK / ttp WUK

## Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (40.000,-), bmukk (10.000,-)

2011

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

A.D.A.M. (Austrian DanceAbility Movement: Monika Bischof, Ruth Kasper, Tanja Erhart, Joy Prutscher, Elisabeth Magdener, Katharina Zabransky, Josefa Fuchs, Vera Rebl, Georg Nögel, Rainer Zehetbauer, Christian Jelcic) / Akemi Takeya (JP/AT) / Amanda Piña (CL/AT) / Anita Kaya-Haselwanter / Anna Knapp / Brigitte Wilfing / Britta Pudelko (SK/AT) / Christina Lederhaas / compagnia Quattrova (Mag. Ursula Wagner, Mag. Magdalena Kelz, Barbara Clara Recheis, Judita Kovaričová) / Damenimprovisation (Inge Kaindlstorfer, Isolde Schober-Panayi, Ulli Scherer, Sabine Wutschek, Anita Kaya-Haselwanter, Gerlinde Fuchshuber) / Daniel Aschwald / Diane Shooman / Douglas Becker (BE) / Eduardo Oramas (CO) / Elisa Marschall (DE) / Elisabeth Cartellieri / Eva-Maria Kraft / Fanni Futterknecht / Gina Milovan-Kohler (US) / Gisella

Heredia (AR/AT) / Günter Gur / Howool Baek (KR/DE) / Jack Hauser / Jeroen Peeters / Judith Reyn Stroux / Juliana Atuesta (CO) / Jutta Schwarz / Katrin Hornek / Leonie Humitsch / Matthias Erian / MFA Studierende der Hollins Universität Virginia (Hyejin Cho, Rochelle Guardado, Thea Little, Danielle Russo, Stephanie Tack) / PAN (Performing Art Network) / Peter Mayer / Sabina Holzer / Sabine Sonnenschein / Satu Herrala (FI/AT) / Silvia Salzmann / Simon Mayer / Stefan Röhrle / Stefan Schmid / Stefanie Wieser / Studierende der Abteilung Ballett an der Konservatorium Wien Privatuniversität / Thomas Rottleuthner / Tomas Danielis (SK/AT) / Ulrich Reiterer / Ulrich Troyer / Veronika Mayerböck / Virginie Roy-Nigl / Xander Driessen (DE)

**Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik**  
 Anita Kaya / Brigitte Wilfing / Camilla Reimitz / David Ender / Edgar Aichinger / Franziska Adensamer / gelberTraktor IT-Kooperative / Karin Oswald / Katharina Weinhuber / Katrin Hornek / Leonie Humitsch / Markus Bruckner / Niki Kropiunik / Oskar Wlaschitz / Sabina Holzer / Steffi Wieser / Thomas Bergner

**Projekte**  
 WILDE MISCHUNG 2011 – Einzelveranstaltungen / CHANGING SPACES national / CHANGING SPACES international / Eigenproduktion Im\_flieger fliegt – Aufbruch. Abschied / Broschüre Im\_flieger fliegt / Im\_flieger INVITES – Reihe / 2 Residency@Im\_flieger / Im\_flieger@ LABfactory/ CROSSBREEDS Plattform 2012 – Vorbereitung, CALL & CROSSNEEDS-Labor

**Kooperations- und RaumpartnerInnen**  
 die ttp WUK / WUK / IG Tanz Steiermark / ARGE Tanz Graz / TTZ Graz / Hollins University (US) / Tanznetzwerk Vorarlberg / TANZ IST – Festival Vorarlberg / LABfactory

**Förderer**  
 Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (60.000,-), bmukk (10.000,-), Koproduktionsmittel WUK (1.500,-)

2012

**Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**  
 Akos Hargitay (HU/AT) / Andrea Simeon / Anna Knapp / Anita Kaya-Haselwanter / Beate Grötsch (DE) / Benjamin Zuber (DE) / Bettina Pernstich / Brigitte Wilfing / cattravelsnotalone (Sabina Holzer, Jack Hauser) / Christina Lederhaas / Dagmar Dachauer / Damennimprovisation (Ingo Kaindlstorfer, Isolde Schober-Panayi, Ulli Scherer, Sabine Wutschek, Anita Kaya-Haselwanter, Gerlinde Fuchshuber) / Daniel Aschwanden / David Mair / Emanuel Plochberger / Gerald Dittel / Gerda Schorsch / Julia Danzinger / Jutta Schwarz / Katharina Swoboda / Katharina Weinhuber / Katrin Hornek / Kenji Ouellet (CA/DE) / Lars Schmid (DE/AT) / Leopold Leskovar / Louise Linsenbolz / Lux Flux (Ingo Kaindlstorfer, David Ender & Jack Hauser) / Marcin Henning / Margita Zalite / Martina Rösler / Maximilian Meergraf / Michikatsu Matsune / Milan Loviška (SK/AT) / Mollner & Schorsch / Nici Rutrecht / On Grammel / Otmar Wagner / Pascal Holper / Peter Plos / Philipp Mayer / Renate Mihatsch / Sabina Holzer / Sandra Wollner / Simon Mayer / Stefanie Wieser / Thomas Hörl / Thomas J. Jelinek / Thomas Rottleuthner / Thomas Wagensommerer / TRI\_XI Kollektiv (Magdalena Chmielewska, Fabienne Hudec, Nicole Sabella) / united sorry (Frans Poelstra, Robert Steijn, NL/AT) / Viktor Delev

**Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik**  
 Anita Kaya-Haselwanter / Barbara Brandstätter / Brigitte Wilfing / Christina Druck / Edgar Aichinger / Elisabeth Drucker / Elisabeth Mayerhofer (FOCUS) / gelberTraktor IT-Kooperative / Günter Gur / Jorge Sánchez-Chiong / Karin Oswald / Katrin Hornek / Leonie Humitsch / Niki Kropiunik / Oskar Wlaschitz / Sabina Holzer / SKYunlimited / Steffi Wieser / Swetlana Schwinn

**Projekte**  
 CROSSBREEDS 2012 – Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen / CHANGING SPACES national / Eigenproduktion Salon precarious pleasures / Im\_flieger INVITES – Reihe / Residency @ Im\_flieger

**Kooperations- und RaumpartnerInnen**  
 Palais Kabelwerk / ARGE Tanz Graz / TTZ Graz / netzwerkTanz Vorarlberg / TANZ IST – Festival Vorarlberg / RedSapata Linz

**Förderer**  
 Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (60.000,-), bmukk (10.000,-)

2013

**Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen**  
 Aiko Aiko (Musiker) / Alina Stockinger (Performerin) / Ana Redi-Milatovic (Performerin) / Andrea Simeon (bildende Künstlerin) / Anita Kaya (Performerin, Choreografin, Netzwerkerin) / Anna Knapp (Choreografin, Performerin) / Astrid Bayer (Choreografin, Tänzerin) / Aurelia Staub (Choreografin, Tänzerin) / Barbara Kramer (Performerin) / Brigitte Wilfing (Performerin, Choreografin) / Carina Huber (Tänzerin) / Chris Haring (Choreograf) / Christina Lederhaas (Performerin) / Christoph Freidhöfer (Theoretiker) / Christoph Herndl (Komponist) / Christophe Dumalin (Tänzer, Choreograf, Clown) Clélia Colonna (FR/AT, Performerin, Choreografin, Sängerin) / David Ender (Performer, Musiker, Autor) / Ewa Bankowska (PL/AT, Choreografin, Performerin) / Galo Moncayo (Bildender Künstler und Robotertechnik) / Giordana Pasucci (IT/AT, Tänzerin) / Heidi Wilm (Performerin, Autorin) / Howool Baek (KR/DE, Performerin, Choreografin) / Inge Kaindlstorfer (Performerin, Choreografin) / Jack Hauser (bildender Künstler) / Jaroslav Prokop (CZ, Fotograf) / Jasmin Schaitl (Performerin, Bildende Künstlerin) / Jeroen Peeters (BE, Autor, Performer, Musiker) / Jorge Sánchez-Chiong (Komponist) / Karlheinz Essl (Komponist) / Katrin Hornek (Bildende Künstlerin) / Lars Schmid (DE/AT, Performer) Lilo Nein (Künstlerin) / Lisa Hinterreithner (Performerin, Choreografin) / Maja Slattery (Tänzerin) / Manuel Wagner (Tänzer) / Maria Fichtinger (Tänzerin) / Mario Mattiazzo (Tänzer, Choreograf) / Matthias Erian (AT/DE, Musiker) / Mariella Greil (Performerin, Choreografin) / Markus Steinkellner (Musiker) / Matteo Haitzman (ALMA Musiker) / Miguel Gaspar (Performer, Regisseur, Sänger) / Milli Bitterli (Choreografin, Tänzerin) / Nada Aiko (Musikerin) / Nathalie Chazeau (FR, Choreografin) / Nici Rutrecht (Performerin, Choreografin) / Pascal Holper (Musiker) / Patric Redl (Tänzer) / Paul Wenninger (freischaffender Tänzer, Autor choreografischer Werke) / Peter Mayer (Musiker) / Pramtaler Volkstanzgruppe / Ramsch&Rosen (Julia Lachersdorfer & Simon Zöchbauer, Musiker) / Rotraud Kern (Performerin, Choreografin) / Sabina Holzer (Performerin, Choreografin, Autorin) / Sergi Estebanell (ES, Performerin) / Simon Mayer (Tänzer, Choreograf, Musiker) / Stefania Kregel (Performerin) / Steffi Wieser (Performerin, Choreografin) / Thomas Ballhausen (Theoretiker) / Tomate Van Monte (DJ, Musiker) / Verena Brückner (Performerin) / Veronika Zott (Choreografin, Performerin) / William „Bilwa“ Costa (US, Performer, Musiker) / Zdeno Dilhos (Tänzer)

**Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik**  
 Anita Kaya / August Bisinger / Axel Gütcher / Brigitte Wilfing / David Ender / Dea Dantas Vögler / Edgar Aichinger / gelberTraktor IT-Kooperative / Hanna Tripolt / Jack Hauser / Jorge Sánchez-Chiong / Katrin Hornek / Karin Oswald / Oskar Wlaschitz / Rene „Ringo“ Grömer / Sabina Holzer / Simon Mayer / Steffi Wieser / Theresa Unger / Verena Steiner

**Projekte**  
 Im\_flieger PRESENTS – spiel Im\_flieger / Im\_flieger PRESENTS – Valeska Gert/LUX FLUX / CHANGING SPACES national (Vorarlberg, Linz, Graz) / CROSSBREEDS Plattform 2014 – Vorbereitung, CALL / CROSSMapping-Labor / Gastspiele Koproduktionen / Im\_flieger INVITES ELEVEN / Schokofliegerel – Eröffnung Im\_flieger@schokoladenfabrik / In\_FORSCHUNG – Das Fantastische Dritte/3 Salons / In\_FORSCHUNG – Tanz als Werkzeug / relaunch www.imflieger.net / 2 Residency @ Im\_flieger / 2 Residency @ Im\_flieger SPEZIAL

**Kooperations- und RaumpartnerInnen**  
 brick5 / Filmmuseum Austria / Impulstanz / Institut für Theater-, Film- und Mediawissenschaft / LENTOS Kunstmuseum Linz / Verein m-arts (Simon Mayer) / myart (Manfred Feller) / netzwerkTanz Vorarlberg (Mirjam Steinbock) / RedSapata Linz (Ilona Roth) / Studio port (Paul Wenninger) / Studio wolv / Verschwender

**Förderer**  
 Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (65.000,-), bmukk (12.000,-)

2014

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Alex Kasses (AT/Musiker, Digitale Kunst) / Andrea Amort (AT/Tanzhistorikerin, Tanzkritikerin) / Angélica Castelló (AT/MX/Musikerin, Kuratorin) / Anita Kaya (AT/Performerin, Choreografin, Netzwerkerin) / Anna Hayes (GB/Bildende Künstlerin, Performerin) / Asher O'Gorman (AT/IE/Performerin, Choreografin) / Astrid Bayer (AT/Choreografin, Tänzerin) / Aurelia Staub (AT/Choreografin, Tänzerin) / Beate Hecher (AT/Bildende Künstlerin) / Bernd Thiele (DE/Filmemacher) / Berndt Thurner (AT/Musiker) / Brigitte Wilfing (AT/Performerin, Choreografin) / Chris Haring (AT/Choreograf) / Christina Gillinger (AT/Bildende Künstlerin, Performerin) / Christoph Kolar (AT/Filmemacher) / Christophe Dumalain (BE/AT/Tänzer, Choreograf, Clown) / Claire Lefèvre (FR/AT/Choreografin, Performerin) / Class Wargames (UK/Richard Barbrook, Fabian Tompsett und Stefan Lutschinger) / Clélia Colonna (FR/AT/Performerin, Choreografin, Sängerin) / Costas Kekis (AT/GR/Performer, Choreograf) / Iris Julian (AT/Bildende Künstlerin/Performerin) / Jack Hauser (AT/Bildender Künstler, Performer, Filmemacher) / Jaroslav Prokop (CZ/Fotograf) / Johannes Kapeller (AT/SOUND, Performance) / Jörg Piringer (AT/Sprachkunst, Medienkunst, Musik) / Jorge Sánchez-Chiong (VE/AT/Komponist) / Jutta Schwarz (AT/Performerin) / Karin Pauer (AT/Performerin, Choreografin) / Katrin Hornek (AT/Bildende Künstlerin) / Kerstin Bennier (AT/Kostüm) / Klaus Ronneberger (DE/Publizist) / Klaus Stattmann (AT/Architekt) / Krassimira Kruschkova (AT/BG/Performance-theoretikerin) / Lars Schmid (DE/AT/Performer) / Malika Fankha (AT/CH/Performerin, Choreografin) / Manora Auersperg (AT/Textilkünstlerin) / Maria Fichtinger (AT/ehem. Tänzerin) / Mario Mattiazzo (BR/AT/Tänzer, Choreograf) / Mario Rott (AT/Schauspieler) / Markus Keim (AT/IT/Bildender Künstler) / Markus M. Bruckner (AT/Tänzer, Kurator) / Martina Ruhsam (AT/SI/Performerin, Choreografin) / Matan Levkowich (IL/AT/Choreograf, Performer) / Matthias Erian (AT/DE/Musiker) / Merel Roozen (NL/AT/Tänzerin) / Michael Schultes (AT/Luftgestütze Konstruktionen) / Michael Wallraff (AT/Architekt, Bühnenbild) / Michikazu Matsune (JP/AT/Performer) / Miguel Gaspar (MX/AT/Performer, Regisseur, Sänger) / Milli Bitterli (AT/Choreografin, Tänzerin) / Nigel Charnok (GB/Choreograf, Performer) / Niki Passath (AT/Robotikart) / Nina Vangeli (CZ/Journalistin) / Oleg Souljenko (AT/RU/Performer, Choreograf) / Orit Ben-Shitrit (US/Filmemacherin, interdisziplinäre Künstlerin) / Otmar Wagner (AT/Performer) / Pia Palme (AT/Musikerin) / Renate Aichinger (AT/Regisseurin, Schriftstellerin) / Roland Schueler (AT/Musiker) / Sabina Holzer (AT/Performerin, Choreografin, Autorin) / Sabine Maier (AT/Foto-, Medienkünstlerin) / Sascha Engel (DE/IL/Filmemacher, Tänzer) / Satu Herrala (FI/Performerin, Choreografin) / SCULP TE-R (AT/Louise Linsenbolz, Thomas Wagensommerer, Georg List) / Sebastian Meyer (AT/Musiker) / Simon Mayer (AT/Tänzer, Choreograf, Musiker) / Stefan Lutschinger (UK/AT, Kulturtheoretiker) / Tara Silverthorn (UK/Performerin, Choreografin) / Tatjana Langaskova (CZ/AT/Kuratorin) / Thomas Grill (AT/Musiker) / Thomas J. Jelinek (AT/Lichtdesign) / Thomas Wagensommerer (AT/Medienkünstler) / TRIGGER TRACK COLLECTIVE (Anna Jarrige (FR/DE), Costas Kekis (GR/AT), Eve Chariatte (CH), Fie Dam Mygind (DK), Mirja Brunberg (SE/AT) / VJ Bon Goß (AT)

### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik

Anita Kaya / Brigitte Wilfing / Catharina Freuis / David Ender / delphindreamworks / Edgar Aichinger / Eva Engelbert / gelberTraktor IT-Kooperative / Hanna Tripolt / Jack Hauser / Jorge Sánchez-Chiong / Katrin Hornek / Karin Oswald / Nora Pider / Oskar Wlaschitz / Roman Harrer / Sabina Holzer / Sophie Schmeiser / Steffi Wieser / Theresa Unger / Verena Steiner / Elisabeth Haid

### Projekte

Im\_flieger PRESENTS O.W.L. – the words are not what they seem & COMB / CHANGING SPACES national Graz / CROSSBREEDS Plattform 2014 – ZEITRÄUME (7 Tanz/Performances/Interventionen / 7 Video/Installationen / 7 Vorträge/Lesungen/Stadtrundgänge / 2

Performative Klanginstallationen / 4 Kurzfilme) / Anita Kaya INVITES ELEVEN – a tribute to Nigel / In\_FORSCHUNG – Das Fantastische Dritte.Partitur/2 Interpretationen / RESIDENCY @ Im\_flieger: ego breathing / Im\_flieger PRESENTS die un/sichtbare performance / RESIDENCY @ Im\_flieger: Urbanize / RESIDENCY @ Im\_flieger: FUNCTION MAN / Andrea Salzmann INVITES Anna Hayes & Sebastian Meyer

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

Myplace SelfStorage Margareten/ Cafe Industrie / Architekturraum 5 / myart (Manfred Flener) / netzwerkTanz Vorarlberg / SYD Graz

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (70.000,-), bka (10.000,-), Stadt Wien MA7/Forschung & Wissenschaft (1.600,-), Stadt Wien MA7/Bezirk 1050 (1.000,-) Kunst im Öffentlichen Raum Wien (20.899,21)

2015

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Alex Kasses (AT/Musiker, Digitale Kunst) / Anat Danieli (IL/Choreografin) / Anat Stainberg (AT/IL/Performerin) / Andrea Redi (AT/Ortlos Architekten/Mediale Architektur) / Andrea Salzmann (AT/Bildende Künstlerin) / Anita Kaya (AT/Performerin, Choreografin, Netzwerkerin) / Bas Devos (BE/Lichtgestaltung) / Bernardu Pazzoni (FR/Musiker, Musikethnologe) / Brigitte Wilfing (AT/Performerin, Choreografin) / Caroline Decker (DE/AT/Performerin) / Christian Polster (AT/Performer) / Claire Lefèvre (FR/AT/Choreografin, Performerin) / Clélia Colonna (FR/AT/Performerin, Choreografin, Sängerin) / Conny Zenk (AT/Medienkünstlerin) / Costas Kekis (AT/GR/Performer, Choreograf) / Daniel Aschwanden (AT/CH/Performer, Choreograf) / David Ender (AT/Performer, Musiker, Autor) / Dorothea Zeyringer (AT/Performance) / Elisabeth Fluner (IT/LU, Percussion) / Elisabeth Lang / Emre Altun (AT/Performer) / Eugen Schöberl (AT/Lichtarchitekt) / Feng Weidong (CN/Performer) / Franziska Hederer (AT/Architektin) / Institut für Raumgestaltung / Gertrude Moser-Wagner (AT/Bildhauerin) / Gottfried Hauser (AT/Entwicklungs pädagoge) / He Chengyao (CN/Performerin) / Inge Kaindlstorfer (AT/Performerin, Choreografin) / Irene Coticchio (IT/AT, Performerin, Sängerin) / Jack Hauser (AT/Bildender Künstler, Performer, Filmemacher) / Jakob Rüdisser (AT/Elektronik und Musikproduktion) / Jan Machacek (AT/MX, Performer, Filmemacher) / Jorge Sánchez-Chiong (VE/AT/Komponist) / Joseph Turchini (FR/Musiker) / Julia Danzinger (AT/Tänzerin, Choreografin) / Jutta Schwarz (AT/Performerin) / Karin Pauer (AT/Performerin, Choreografin) / Katharina Oberegger (AT/Bühnenbildnerin) / Katrin Hornek (AT/Bildende Künstlerin) / Laia Fabre (AT/ES, Performerin, Choreographin) / Markus Jahn (AT/Humanmediziner) / Martin Michalitsch (AT/Pädagoge) / Martin Siewert (AT/Musiker, Komponist) / Martina Rösler (AT/Tänzerin, Choreografin) / Martina Tritthart (AT/Lichtgestalterin) / Matan Levkowich (IL/AT/Choreograf, Performer) / Maud Paulissen-Kaspar (AT/Dozentin für Bewegungslehre) / Max Pürcher (AT/Musiker, Pädagoge) / Merel Roozen (NL/AT/Tänzerin) / Michael Turinsky (AT/Tanz, Choreografie) / Milos Ibrahim (AT/Performer) / Mirjam Klebel (AT/Tänzerin) / Mischa Manhalter (AT/Performerin) / Monika Klengel (AT/Regie) / Moshe Schechter Avshalom (IL/Performer) / Nanina Kotlowski (AT/Tänzerin) / Peter Panayi (AU/AT, Musiker) / Raphael Michon (FR/AT, Tänzer) / Raul Maia (PT/AT, Choreograf, Tänzer) / Rotraud Kern (AT/Choreografin, Tänzerin, Sängerin) / Sabina Holzer (AT/Performerin, Choreografin, Autorin) / Sabine Marte (AT/Performerin, Videokünstlerin, Musikerin) / Sabine Ortolf (AT/Performerin) / Sabine Wiesbauer (AT/Lichtgestalterin, Philosophin) / Shira Eviatar (IL/Tänzerin, Choreographin) / Simon Laburda (AT/Hardware-, Softwareentwicklung) / Simon Mayer (AT/BE/Tänzer, Choreograf, Musiker) / Sonja Browne (AT/Performerin, Pädagogin) / Stefan Kainbacher (AT/NEONGOLDEN – Visual Art Kollektiv) / Stefanie Rauch (AT/Bühnen- und Filmgestaltung) / Steffi Wieser (AT/Tänzerin, Choreografin) / Talia Radford (UK/AT/Design) / Tami Lebovitz (IL/Tänzerin, Choreografin) / TE-R (AT/Louise Linsenbolz, Thomas Wagensommerer/Medienkünstler) / Thomas Wagensommerer (AT/Musik/Komposition) / Tiina Sööt (EE/AT/Performance) / Tobias Leibetseder (AT/Komposition) / Toni Burger (AT/Musiker) / TRIGGER TRACK COLLECTIVE (Anna Jarrige (FR/DE), Costas Kekis (GR/AT), Eve Chariatte (CH), Fie Dam Mygind (DK), Mirja Brunberg (SE/AT) / Uli Kühn (AT/Musik/Komposition) / Veronika Mayerböck (AT/Lichtgestaltung, Tanz) / Veza María Fernández Ramos (ES/AT, Performerin, Choreografin) / Wolfgang Jaggschitz (AT/Performer) / Xiang Xishi (CN/Performer) / Zhou Bin (CN/Performer)

**Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik**  
Andreas Wiesbauer / Anita Kaya / Brigitte Wilfing / David Ender / delphindreamworks / Edgar Aichinger / Elisabeth Loibner / Evandro Perdonie / Felix Kaya / gelberTraktor IT-Kooperative / Jorge Sánchez-Chiong / Juan Munoz / Katrin Hornek / Karin Oswald / Leali Heyman / Matan Levkovich / Nora Pider / Phillip Kerber / Sabina Holzer / Sophie Schmeiser / Steffi Wieser / Veronika Merklein

**Projekte**  
Im\_flieger In\_FORSCHUNG: LIGHTSCORES / DENKKOLLEKTIV / Im\_flieger PRESENTS: TON\_SPUR / CHANGING SPACES international Wien-Tel Aviv (REPETITIONS OF PARTS OF ME / ONE PIECE / BODY ROOTS / About KELIM / [sprl4] & video works with TE-R / Siewert + JSX / TODAY WE DINE AT HOME in Wien / FUNCTION MAN / About Im\_flieger in Tel Aviv/March Hare Festival) / RESIDENCY@Im\_flieger: IF I HAD A HAMMER / ENCIRCLE / Symposium a-c / EXCITEMENT OF OUR PEOPLE / Im\_flieger PRESENTS: zeich(n)en/TANZMONTAGE / Kunst der Begegnung VI-CHINA (8 Projekte) / Stephanies Rauch INVITES Elena Peytchinska / CHANGING SPACES national Graz: Share Your Darling/Gastspiel CALAMOCOS / Im\_flieger SUPPORTS

**Kooperations- und RaumpartnerInnen**  
ALLES oder LICHT / Brut/Imagetanz / Hotel Falkensteiner / KELIM - Body for Choreographic works (IL) / myart/Manfred Flener / PAN-Performing Art Network / PAersche Köln / SYD Graz

**Förderer**  
Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (70.000,-), bka/Abt II/2 (10.000,-), bka/Abt II/6 (3.700,-)

2016

#### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Adriana Cubides (AT/VE, Choreografin, Tänzerin) / Alfred Lenz (AT, Bildender Künstler) / Andreas Spiegl (AT/Autor, Kunst- und Medientheorie, Lehrender) / Andrei Andrianov (RU, Performer) / Anita Kaya (AT, Performerin, Choreographin, Netzwerkerin) / Annie Abrahams (NL/FR, Biologin, internetbasierte Kunst) / Anton Tichawa (AT, Musiker) / Axel Brom (AT, Autor) / Benoit Lachambre (CN, Choreograf, Tänzer) / Brigitte Wilfing (AT, Performerin, Choreographin) / Caroline Decker (DE/AT, Performerin, Lehrende) / Christian Hansen (DK, Visual Art) / Claire Lefèvre (FR/AT, Performerin, Choreographin) / Claudia Heu (AT, Choreografin, Performer, Lehrende) / Clélia Colonna (FR/AT, Performerin, Sängerin, Visual Art) / Daniel Aschwanden (CH/AT, Choreograf, Performer, Lehrender) / David Ender (AT, Musiker, Performer) / Eva-Maria Schaller (AT, Choreografin, Tänzerin) / Evandro Pedroni (BR/AT, Tänzer) / Irene Coticchio (IT/AT, Schauspielerin, Sängerin) / Jack Hauser (AT, Filmemacher, Performer) / Kilian Jörg (AT/DE, Philosoph) / Krassimira Kruschkova (AT, Theoretikerin) / Marcus Steinweg (DE, Philosoph) / Martina Rösler (AT, Choreografin, Tänzerin) / Martina Ruhsam (DE/AT, Choreografin, Performer, Autorin) / Nicole Haitzinger (AT, Assoz. Professorin Tanzwissenschaft, Dramaturgin, Autorin) / Oleg Soulimenko (RU/AT, Choreograf, Tänzer) / Paul Wenninger (AT/ Choreograf, Performer, Filmemacher) / Ratul Maia (AT/PT / Chorograf, Tänzer) / Rotraud Kern (AT, Choreografin, Tänzerin) / Sabina Holzer (AT, Chorografin, Performer, Autorin) / Sara Lanner (AT, Chorografin, Tänzerin) / Simon Mayer (AT/BE, Chorograph, Tänzer) / Steffi Wieser (AT, Chorografin, Tänzerin) / Susan Young (GB, Animation, Visual Art) / Tami Lebovits (IL, Chorografin, Tänzerin) / TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz, AT/DE, Medienkünstler/innen) / Thomas Ballhausen (AT, Schriftsteller, Literatur- und Filmwissenschaftler), Yasmin Ritschl (DE/AT, Philosophin)

#### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik

Andreas Wiesbauer / Anita Kaya / Brigitte Wilfing / David Ender / Don't cry, work / Evandro Pedroni / Felix Kaya / Felipe dos Santos / gelberTraktor IT-Kooperative / Giordana Pascucci / Jorge Sánchez-Chiong / Juan Munoz (Mundo Redundo) / Julia Danzinger / Karin Oswald / Leali Heyman / Louise Linsenbolz / Matan Levkovich / Nora Pider / Sabina Holzer / Sophie Schmeiser / Dina Lucia Weiss / Stefanie Frauwallner / Steffi Wieser

#### Projekte

RESIDENCY@Im\_flieger: The haziness of the inner and outer / a movement / Eigenheiten

/ Neverending Fire Opening Up Unfinished & This Cat Can Play Anything / Innehalten. Umherziehen. #1 / What is / Paul Wenninger INVITES Susan Young / Im\_flieger IN\_FORSCHUNG: STOFFWECHSEL: Labor 1 / The Glorious Weirdness of Art & Cosmic: LIVE #1 -#4 / Labor Verwicklungen / Transdiziplinäres Labor und Training mit Benoit Lachambre / STOFFWECHSEL WERKSTATT (Open Lab & Lecture Distributive agency. The political urgency of a new materialism and its implications for contemporary choreography / Martina Ruhsam / Innehalten. Umherziehen. #2 / www.stwchsl.net – HOMEPAGE / Im\_flieger PRESENTS: Stoffwechsel/Besides, Compressed by Communication / Im\_flieger CHANGING SPACES Vienna/Tel Aviv: Workshop Tradition and Rituals & Performance Sun Beng Sitting/ Simon Mayer/March Hare Festival/Tel Aviv, Workshop TEMPORARY CHOIRS & Performance THE HAPPENING/Tami Lebovits in Wien / Im\_flieger LIVING ARCHIVE: 20 Years LUX FLUX & Saira Blanche Theater Performance/Sara Lanner, Workshop & Lecture Performance/Andrei Andrianov / Im\_flieger CHANGING SPACES national: ShareYourDarlings/Graz / Im\_flieger SUPPORTS: 4 Projekte & Publikation: A BOOK IS HERE

#### Kooperations- und RaumpartnerInnen

AIL / Hotel Falkensteiner / KELIM – Body for Choreographic works (IL) / myart/Manfred Flener / Universität für Angewandte Kunst / SYD Graz

#### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (90.000,-), Stadt Wien MA7/Wissenschaft & Forschung (1.600,-), bka/Abt II/2 (8.000,-), bka/Abt II/6 (3.140,-)

2017

#### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Alexandra Sommerfeld (AT, Chorografin, Performerin) / Alf Hornborg (SE, Humanökologe, Theoretiker) / Alfred Lenz (AT, Bildender Künstler) / Anita Kaya (AT, Performerin, Chorografin, Netzwerkerin) / Anna Prokopová (CZ/AT, Chorografin, Performerin) / Anna Sedla ková (SK, Chorografin, Performerin) / Anton Tichawa (AT, Musiker) / Arno Böhler (AT, Philosoph) / Asher O'Gorman (UK/IE/AT, Chorografin, Performerin) / Axel Brom (AT, Autor) / Barbara Kraus (AT, Chorografin, Performerin) / Cat Jimenez (PH/A, Chorografin, Performerin) / Claudia Heu (AT, Chorografin, Performerin, Lehrende) / Clélia Colonna (FR/AT, Performerin, Sängerin, Visual Art) / Costas Kekis (GR/AT, Chorograph, Performer) / Daniel Aschwanden (CH/AT, Chorograf, Performer, Lehrender) / Daniel Lercher (AT, Musiker) / David Ender (AU/AT, Komponist, Performer, Autor, Übersetzer) / Elisabeth Flunger (IT/AT, Musikerin) / Elisabeth Schäfer (DE/AT, Philosophin) / Elizabeth Ward (USA/AT, Performerin, Chorografin) / Eni Brandner (AT, Videokünstlerin) / Frans Poelstra (NL/AT, Performerin, Chorografin) / Gabrielle Cram (AT/ Dramaturgin) / Helena Nicolae (D/CH, Performerin, Chorografin) / Irene Coticchio (IT/AT, Schauspielerin, Sängerin) / Jack Hauser (AT, Filmemacher, Performer) / Johanna Nielson (AT, Performerin, Chorografin) / Judit Keri (HR/AT, Tänzerin, Performerin, Chorografin, Theatermacherin) / Julia Danzinger (AT, Performerin, Chorografin) / Karlheinz Essl (AT, Komponist, Performer) / Kilian Jörg (AT/DE, Philosoph) / Lilo Nein (AT/Visual Arts) / Lisa Hinterreithner (AT, Performerin, Chorografin) / Loulou Omer (IL/AT, Performerin, Chorografin, Musikerin) / Magdalena Chowaniec (PL/AT, Performerin, Chorografin) / Mariella Greil (AT, Tänzerin, Chorografin) / Michikazu Matsune (JP/AT, Performer, Chorografin) / Milli Bitterli (AT, Tänzerin, Performerin) / Oleg Soulimenko (RU/AT, Chorografin, Performer) / Nikolaus Gansterer (AT/Visual art/Transmedia art) / Petr Ochvat (CZ/AT, Performer, Chorografin) / Raül Maia (PT/AT, Chorograph, Tänzer) / Rotraud Kern (AT, Chorografin, Tänzerin) / Sabina Holzer (AT, Chorografin, Performer, Autorin) / Sara Lanner (AT, Chorografin, Performer) / Simon Mayer (AT, Tänzer, Chorograph) / Susanne Valérie Granzer (AT/ Schauspielerin, Philosophin) / Tara Silverthorn (UK/CH, Performerin, Chorografin) / TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz, AT/DE, MedienkünstlerInnen) / Thomas Ballhausen (AT, Schriftsteller) / Thomas Steyeart (BE/BA, Tänzer, Chorograph) / VonPiderzuHeiss (IT/AT, Performancekollektiv Anna Heiss, Nora Pider, Sophie Wegleitner, Julian Angerer) / Yasmin Ritschl (DE/AT, Philosophin)

#### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik

Andreas Wiesbauer / Anita Kaya / David Ender / David Avazzadeh / Don't cry, work / Felix

Kaya / gelberTraktor IT-Kooperative / Giordana Pascucci / Jack Hauser / Juan Munoz (Mundo Redundo) / Julia Danzinger / Karin Oswald / Leali Heyman / Louise Linsenbolz / Martin Fabini / Nora Pider / Sabina Holzer / Sophie Schmeiser / Dina Lucia Weiss

### Projekte

Im\_flieger In\_FORSCHUNG: STOFFWECHSEL LABOR & WERKSTATT @ Schutzhause ZUKUNFT & 7 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN / MACHINES AS MACHINATIONS / Umherziehen in Simmering / POESIE : ZUSAMMEN RAUFEN / UMHERZIEHEN in KOOPERATION mit Kunsthalle Wien / RESIDENCY@Im\_flieger: comb with a silent b / LEONARDA / MUSTER / IF I HAD A HAMMER... / SUB/S/TANZEN / ballet of the staring / Im\_flieger SUPPORTS: Hinsichtlich der Frage / It beats soft in the veins / Huggy bears/Cat Jimenez / ANTI-FASCIST BALLET SCHOOL / Im\_flieger PRESENTS: 24h Lesung GOLDBERG365-Protokolle / becoming / THE LAST SCHOKOFLIEGEREI

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

Filmarchiv Austria / DEPOT / Huggy Bears / myart/Manfred Flener / Art&Science/Universität für Angewandte Kunst / Schutzhause Zukunft/Schmelz / Dominik Grünbühel Studio RBG

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (90.000,-), bmukk/Abt II/2 (8.000,-), bka/Abt II/6 (3.000,-)

2018

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Agnes Schneidewind (AT/BE, Philosophin, Performerin, Choreografin) / Agnes Birtalan (HU, Mongolistin) / Alex Franz Zehetbauer (US/AT, Performer, Choreograf) / Alfred Lenz (AT, Bildender Künstler) / Almut Rink (AT, Bildende Künstlerin) / Anat Danieli (IL, Performerin, Choreografin) / Anna Mendelsohn (AT, Performerin) / Andreas Trobollowitsch (AT, Sounddesigner, Musiker) / Anita Kaya (AT, Performerin, Choreographin, Netzwerkerin) / Anne Glassner (AT, Bildende Künstlerin, Performerin) / Anton Tichawa (AT, Musiker) / Axel Brom (AT, Autor) / Christian Apschner (AT, Performer, Choreograf, Tanzpädagoge) / Claire Lefévre (FR/AT, Choreografin, Performerin) / Claudia Heu (AT, Choreografin, Performerin, Lehrende) / Cowbirds (Clémia Colonna (FR/AT, Performerin, Sängerin, Visual Art) / Rotraud Kern (AT, Choreografin, Tänzerin) / Irene Coticchio (IT/AT, Schauspielerin, Sängerin) / Caroline Decker (DE/AT, Performerin) / Daniel Aschwanden (CH/AT, Choreograf, Performer, Lehrender) / Daphna Horenczyk (IL, Performerin, Choreografin) / David Ender (AU/AT, Komponist, Performer, Autor, Übersetzer) / Denice Bourbon (FI/AT, Performer, Choreografin) / Elisabeth Schäfer (AT, Philosophin) / Elise Mory (AT, Komponistin, Musikerin) / Evandro Pedroni (BR/AT, Performer) / Gerhard Fillei (AT, Filmemacher) / Iris Dittler (AT, Bildende Künstlerin, Performerin, Choreografin) / Jack Hauser (AT, Filmemacher, Performer) / Jasmin Hoffer (AT, Performerin, Choreografin) / Johanna Nielson (AT, Performerin, Choreographin, Tanzpädagogin) / Karénina Kolmar-Paulenl (DE, Zentralasiensforscherin) / Kilian Jörg (AT/DE, Philosoph) / Lilo Nein (AT/Visual Arts) / Linda Samaraweerová (AT, Performerin, Choreografin) / Lisa Hinterreithner (AT, Performerin, Choreographin) / Lise Lenda (FR/AT, Bühnenbild, Kostüm) / Lola Atger (FR, Tänzerin) / Loulou Omer (IL/AT, Performerin, Choreographin, Musikerin) / maRia Probst (AT, Performerin, Choreografin, Tanzpädagogin) / Martin Schlögl (AT, Musiker) / Matthias Kampf (AT, Musiker) / Matan Levkovich (IL/AT, Performer) / Michael Hirsch (D, Philosoph, Politikwissenschaftler) / Mungunchimeg Batmunkh (AT/MN, Journalistin, Fernsehregisseurin und Theaterwissenschaftlerin) / Ofer Laufer (IL, Lichtdesign) / Omer Uziel (IL, Performer, Choreograf) / Raphaela Riepl (AT, Bildende Künstlerin) / Robyn/Hugo Le Brigand (FR/AT, PerformerIn, Choreografin) / Sabina Holzer (AT, Choreografin, Performer, Autorin) / Sara Lanner (AT, Choreographin, Performer) / Stefan Voglsinger (AT, Performer) / TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz, AT/DE, MedienkünstlerInnen) / Tobias M. Draeger (AT, Performer) / Thomas Ballhausen (AT, Schriftsteller) / Ursula Reisenberger (AT, Dramaturgin, Regisseurin) / Verena Schneider (AT, Akrobatin) / Veza Fernandez (ES/AT, Choreografin, Tänzerin) / Yael Venezia (IL, Tänzerin, Choreografin)

### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik

Andrea Korosek / Andreas Wiesbauer / Anita Kaya / David Ender / Christian Ariel Heredia / Don't cry, work / Felix Kaya / Franziska Kreis / gelberTraktor IT-Kooperative / Giordana Pascucci / Jack Hauser / Johanna Nielson / Juan Munoz (Mundo Redundo) / Julia Danzinger / Karin Oswald / Matan Levkovich / Nora Pider / Oswaldo Alvarez / Sabina Holzer / SMart / Sophie Schmeiser

### Projekte

Im\_flieger CHANGING SPACES Wien/Tel Aviv: ANA VAGANA & Les Landes in Wien, Goldberg 365 March Hare Festival/Tel Aviv / Im\_flieger In\_FORSCHUNG: songlines & philia / STOFFWECHSEL WERKSTATT #3 goes SOHO in Ottakring LABOR, BUCHPRÄSENTATION & PERFORMATIVE INTERVENTIONEN / Schlaflabor / Twist&Talk / VOM VERSCHWINDEN / WORK, ART & A GOOD LIFE #1-#3 / RESIDENCY@Im\_flieger: Welcome to the FISCH\_HAUS / Das synesthetische Feld / AND / mom's desperation / SciFi Lullaby / DIORAMA / Im\_flieger SUPPORTS: and / who will take my dreams away / AH I SEE / Evandro Pedroni / La Discussion

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

BRICK 5 / DEPOT / SOHO in Ottakring / Tanz\*Hotel / Tanzquartier Wien

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (90.000,-), bka/Abt II/2 (8.000,-), Koproduktionsmittel SOHO Ottakring (3.181,82)

2019

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Agnes Schneidewind (AT/BE, Philosophin, Performerin, Choreografin) / Asher O'Gorman (IE/AT, Performerin, Choreographin) / Anita Kaya (AT, Performerin, Choreographin, Netzwerkerin) / Anne Glassner (AT, Bildende Künstlerin, Performerin) / Anton Tichawa (AT, Musiker) / Axel Brom (AT, Performer) / Barbara Kraus (AT, Performer, Choreografin) / Brigitte Felderer (AT, Social Design/angewandte) / Brigitte Holzinger (AT, Psychologin) / Cat Jimenez (AT, Performerin, bildende Künstlerin) / Charlotta Ruth (SE/AT, Choreografin, Vorstand IG Freie Theaterarbeit) / Clara Frühstück (AT, Musikerin) / Claire Lefévre (FR/AT, Choreografin, Performerin) / Claudia Heu (AT, Choreografin, Performer, Lehrende) / Clemens van Loyen (DE, Kulturturtheoretiker, Übersetzer) / Dana Caspersen (US/DE, Choreographin, Autorin) / Daniel Aschwanden (CH/AT, Performer, Choreograph) / Das Schaufenster (AT/ Hannes Wurm, Jack Hauser, Yosi Wanunu, Chris Standfest) / Daphna Horenczyk (IL, Performerin, Choreografin) / David Ender (AT, Performer, Musiker, Autor) / Denice Bourbon (SE/FI/AT, Performerin) / Eleonora Ciani (AT, Performerin) / Elisabeth Flunger (AT, Musikerin) / Esther Strauß (AT, bildende Künstlerin) / Fahim Amir (AT, Philosoph, Künstler) / Flora Löffelmann (AT, Philosophin) / Frans Poelstra (AT/NL, Performer) / Gabrielle Cram (GB/AT, Dramaturgin) / Gerald Straub (AT, bildender Künstler, Performer) / Ina Sattlegger (AT, Politikwissenschaftlerin) / Inge Gappmaier (AT, Performer, Choreographin) / Jack Hauser (AT, Filmemacher, Performer) / Lau Lukkari (Choreografin) / Martha Forsberg (SE, Sound- und Lichtdesignerin) / Johanna Nielson (AT, Performerin, Choreographin, Tanzpädagogin) / Julian Angerer (AT, Musiker) / Jutta Schwarz (Schauspielerin) / Karin Harasser (AT, Medien- und Kulturwissenschaftlerin) / Kilian Jörg (AT/DE, Philosoph) / Kimberley McIntyre (AU, Tänzerin, Choreographin) / Lena Hähleitner (AT, Performer) / Lisa Hinterreithner (AT, Performerin, Choreographin) / Loulou Omer (IL, AT, Musikerin, Choreographin, Tänzerin) / Luigi Guerrieri (AT, Performer, Anthropologe) / Malika Fankha (CH/AT, Performerin, Choreographin) / Maiko Sakurai Karner (AT, Performerin, Modeldesignerin) / Matan Levkovich (IL/AT, Performer) / Marcus Fisch (AT, Performer) / Michael Hirsch (DE, Philosoph, Politikwissenschaftler) / Nora Pider (IT/AT, Musikerin) / Petra Plunger (Universität Wien/Institut für Pflegewissenschaft) / Sabina Holzer (AT, Choreografin, Performerin, Autorin) / Sara Lanner (AT, Choreographin, Performer) / Sebastian Bechinger (AT, Performer, Bewegungspädagoge) / Sigal Bergman (IL, Performerin, Tänzerin, Bewegungspädagogin) / Sophia Hörmann (AT, Performerin, Choreographin) / Stefan Voglsinger (AT, Performer) / Susanne Martin (DE, Tänzerin, Choreographin) / Thomas Ballhausen (AT, Schriftsteller) / Tobias Draeger (AT/DE, Performer) / Ulrich van Loyen (DE, Autor) / Veza Fernandez (ES/AT, Choreografin, Tänzerin)

**Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik**  
Agnes Schneidewind / Alfred Lenz / Andrea Korosek / Anita Kaya / David Ender / Dieter Lang  
/ Felix Kaya / Franzi Kreis / Giordana Pascucci / Jack Hauser / Joanna Zabielska / Johanna Nielson / Julia Danzinger / Lukas Fuchs / Matan Levkowich / Nora Pider / Peter Oroszlany / Sabina Holzer / SMart / Sophie Schmeiser / Walter Lauterer

### Projekte

RESIDENCY@Im\_flieger: chromatographychoreography / Oxy Moron / DEINE MUTTER! / Peachfuzz / a haptic thing / The lover / what will be will be / Im\_flieger PRESENTS: WHY / Im\_flieger In\_FORSCHUNG: Making kin Mini-Festival (Filmscreening, Performances, Interventionen, Lectures, DJ-Line, Stoffwechsel-Denkensemble/Labor/Buchpräsentation) / HYPN- 21:35 – 04:41 / Dark Care / STOFFWECHSEL-DENKKOLLEKTIV #3 / LIVING ARCHIVE: VELLAGERUNGEN / Im\_flieger SUPPORTS: Improvising Bodies & Dance Making Minds / Im\_flieger LANDEBAHN: Eröffnung / PARK(ing) Day 2019 / Hund und Wolf zur Dämmerung / Im\_flieger CHANGING SPACES Wien/Tel Aviv: REVERT TO MANUAL in Wien / Im\_flieger CHANGING SPACES national: Deine Mutter! Open Space Festival in Hard / ART, WORK & A GOOD LIFE #4/ Emerging Elderly Artists / Im\_flieger SUPPORTS: What's the difference? / Glowing current moods / Dog\_Men A Queer Desire Manifesto / Laute Frauen (Women out loud) / Belle Etage Streettheater / Baby / Processing

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

Kelim-Zentrum für Tanz & Choreografie/Tel Aviv/Israel, netzwerkTanz Vorarlberg, Philosophy Unbound, Verein Lokale Agenda 21 Wien/Grätzlose

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (90.000,-), Stadt Wien MA7/Investitionen (5.000,-), bka/Abt II/2 (8.000,-), bka/Abt II/6 (800,-), Agenda 21/Kostenersatz Im\_flieger LANDEBAHN (3.000,-)

2020

### Unterstützte KünstlerInnen und TheoretikerInnen

Agnes Schneidewind (AT/BE, Performerin, Choreografin) / Agnes Varnai (AT, Kostümdesignerin) / Alex Franz Zehetbauer (US/AT, Performer, Choreograph) / Andreas Hamza (AT, Musiker) / Angie Rottensteiner (AT, Choreographin) / Anita Kaya (AT, Performerin, Choreographin, Netzwerkerin) / Anne Glassner (AT, Bildende Künstlerin, Performerin) / Alfred Lenz (AT, Bildender Künstler) / Bandi Meszerics (GB/AT, Tänzer) / Carolina Fink (AT, Choreographin, Performerin) / Claudia Heu (AT, Choreografin, Performerin, Lehrende) / Chris Standfest (AT/DE, Performerin, Kuratorin) / Christian Schröder (AT, Musiker) / Christine Gruber (AT, Choreographin, Performerin) / Christoph Bus (AT, Soundkünstler) / Costas Kekis (AT/GR, Performer, Choreograph) / Elisabeth Schäfer (DE/AT, Philosophin) / Eva-Maria Schaller (AT, Tänzerin, Choreografin) / Evandro Pedroni (IT, Choreograph, Performer) / Francesca Centone (IT, Visuelle Künstlerin) / Hannes Wurm (AT, Choreograph, Performer) / Jack Hauser (AT, Filmmacher, Performer) / Jasmin Schaitl (AT, Performerin, Choreografin) / Joanna Zabielska (PL/AT, bildende Künstlerin) / Johanna Hörmann (AT, Tanzwissenschaft) / Johanna Nielson (AT, Performerin, Choreographin, Tanzpädagogin) / Katarina Brestovanská (SK, Choreographin, Tänzerin) / Katharina Senk (AT, Tänzerin, Choreographin) / Kilian Jörg (AT, Philosoph) / Lisa Hinterreithner (AT, Performerin, Choreographin) / Lisa Risa (DE/AT, Clownin) / Luigi Guerrieri (AT, Performer, Anthropologe) / Mads Floor (CZ/AT, Performer) / Martha Forsberg (SE, Sound- und Lichtdesignerin) / Malika Fankha (CH/AT, Performerin, Choreographin) / Maria Stadlober (ES/AT, Tänzerin) / Michael Hirsch (DE, Philosoph, Politikwissenschaftler) / Olivia Schellander (AT, Performerin, Choreographin) / Performatorium (AT/CH, Bildende Kunst, Performance) / Rana Farahani (AT, Musikerin) / Robyn/Hugo Le Brigand (FR/AT, Performer) / Sabina Holzer (AT, Choreografin, Performerin, Autorin) / Sanna Lu Una (AT, Musikerin) / Sara Lanner (AT, Choreographin, Performerin) / Sarah Sternat (AT, Designerin) / Sebastian Bauer (AT, Sounddesigner) / Silvia Ribero (IT, Performerin) / Sophia Hörmann (AT, Performerin, Choreographin) / Stephanie Rauch (AT, Bühnenbildnerin) / Tanja Erhart (GB/AT, Tänzerin, Choreographin) / Tomaz Simatovic (AT/SL, Choreograph, Performer) / Veronika Schwarz (AT, Dramaturgin) / Viktoria Ferreri (IT/AT, Lichtdesignerin) / Veza Fernández (ES/AT, Choreografin, Tänzerin) / Yosi Wamanou (US/AT, Performer, Theatermacher)

### Konzeption/Organisation/Kuration/Technik/Dokumentation/Grafik/ Produktionsberatung

Agnes Schneidewind / Alfred Lenz / Anita Kaya / Claudia Heu / Dario Stefanek / David Ender / Dieter Lang / Franzi Kreis / Giordana Pascucci / Jack Hauser / Johanna Nielson / Julia Danzinger / Kilian Jörg / Lukas Fuchs x LGBF / Michael Hirsch / Nora Pider / Peter Oroszlany / Sabina Holzer / SMart / Sophie Schmeiser / Walter Lauterer / Veronika Meyerböck

### Projekte

RESIDENCY@Im\_flieger: ALALAZO / as we pick up the pieces / AyH or to find / Unheard Voices of Vienna / j\_e\_n\_g\_a / Feeling backward / Manège / with a line 2 – listening to touch / Wasteful / Im\_flieger In\_FORSCHUNG: STOFFWECHSEL-DENKKOLLEKTIV #4 + #5 / STOFFWECHSEL/Zum kosmischen Loch / Schlaflabor #02 / Performatorium #017 / Ghost Dances Labor / Im\_flieger LANDEBAHN: KOCHPerformance #1 + #2 / PARK(ing) Day 2020 / Clecture – Clown Lecture Performance / Im\_flieger CHANGING SPACES Wien/Vorarlberg: Silence (Residenz, Kurzfilm) / Im\_flieger SUPPORTS: D U A L / Profitraininggruppe / woman of a future bubble (or go tell the moss that we are leaving) / Bounce / Strange Nature

### Kooperations- und RaumpartnerInnen

Kelim-Zentrum für Tanz & Choreografie/Tel Aviv/Israel, netzwerkTanz Vorarlberg, Verein Lokale Agenda 21 Wien/Grätzlose

### Förderer

Stadt Wien MA7/Freie Gruppen (100.000,-), Stadt Wien MA7/Bezirk 1050 (4.500,-), Bmkoes/Abt. IV/2 (8.000,-), Bmkoes/Abt. IV/A/1 (1.500,-), Agenda 21 Wien/Kostenersatz Im\_flieger LANDEBAHN (1.136,45)







272



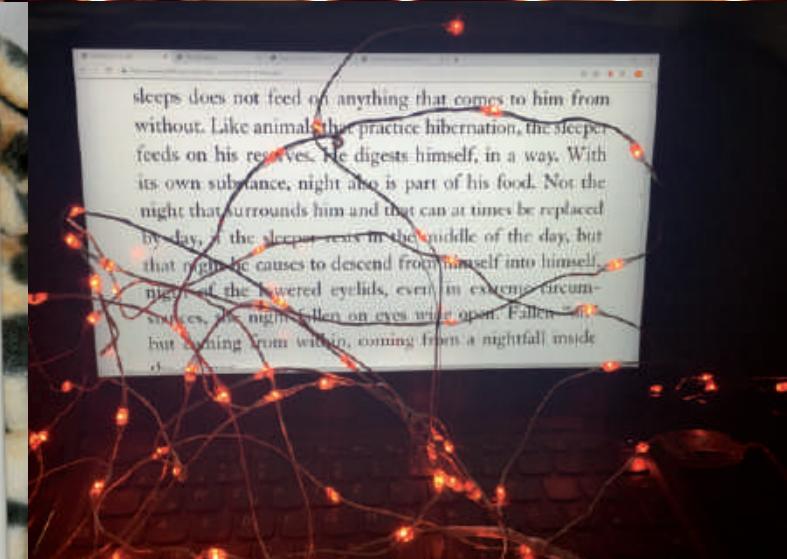
273

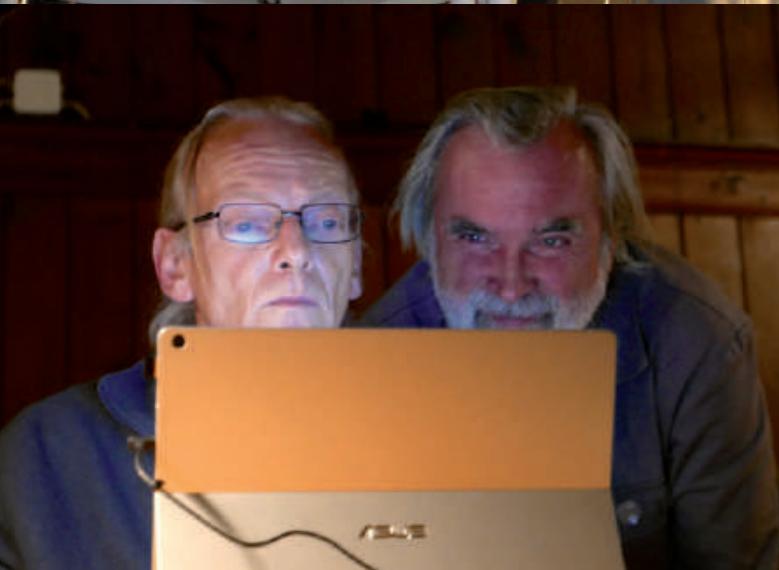
















*Übertragungen*

GARTEN

## Preface

20 years artists' initiative Im\_flieger: how to write about a rhizomatic platform, a body for dance, performance, and transmedial art that changes constantly and does not conceive itself via stability of shape, but rather relies on the dynamics of flux, as in a perpetually emerging evolution of actors and fields? Im\_flieger was never intended as a fixed programme, a clearly delineated space, a defined organisation – in fact, Im\_flieger is a gesture of opening up space and making things possible for independent and still developing scenes, impulses, and ideas. This care work in the field of dance and performance is necessarily accompanied by a process of growing, de- and re-forming together with changing needs and the (inner as well as outer) conditions – such a development cannot be retraced along a clear historical line. Rather, it is about sensing and perceiving rhizomatic ramifications which one will never be able to fully trace. Therefore, a book dedicated to the 20th anniversary of this artists' initiative will not be able to convey a complete picture, but rather a taste of Im\_flieger's texture. We're not writing the history of Im\_flieger here, but the storying of Im\_flieger, that which emerged in and around it. Through the stories, the history enters consciousness. We were striving for a model of historiography that tries to translate – methodically, too – exactly the partial, plural, the contingency and discontinuity of dance/performance and their history.<sup>1</sup> Just like Im\_flieger also defines itself as a network, the metaphor of the net-like structure as an interplay of different actors and actants should be echoed in this book as a collective work.

In order to do justice to this project of history/stories as visceral fictions in words and pictures, it seemed important to us to develop a processual, playful, open-ended method. Which discursive potential is this process able to disclose about artistic work, its formats, production conditions and the significance of art, and all relations and contingencies resulting therefrom, and what kind of poetics does it require? We were aware of the danger that to write something down always means to codify it, too: translating a movement into text is apt to make things, and especially dynamics, appear more stable and fixed than they actually are (or at least were before their transcription). In the course of its history now spanning two decades, numerous actors have played very different parts in shaping, defining, and supporting Im\_flieger. To be able to approach this multitude of participants and the complexity of the fields, as well as because history cannot be told in singular, we gathered together multiple voices and viewpoints – in the sense of hospitality. An editorial situation (just like the curatorial and often the artistic one) always entails hospitality, which is a special kind of friendship. “And through the concept of friendship we can describe such as community, the social, or the relationship to the other, to one's neighbor – and to oneself.”<sup>2</sup>

The processual method of our book project was one we developed analogous to a “detective agency”. We saw ourselves as detectives investigating and retracing the mobile and elusive structure of Im\_flieger. We started with the future. In an experimental and associative manner we dreamed up

<sup>1</sup> Cf. Julia Wehren, *Körper als Archiv in Bewegung, Choreografie als historiografische Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld, 2016, p. 220.

<sup>2</sup> Cf. Thomas Locher in conversation with Beatrix von Bismarck, Art, Exhibition and Hospitality, in: Beatrix von Bismarck, Benjamin Meyer-Krahmer (eds.): *Hospitality – Hosting Relations in Exhibitions*. SternbergPress, Leipzig, 2016, p. 64.

an “exquisite corpse future”<sup>3</sup> and talks with future versions of ourselves and our work together. Setting out from this tentacular and inaugurating starting point, we met regularly at the “agency” and decided about the next steps which had come up during the research process.

By means of interviews, conversations, images, and theoretical discourses, this research process that took well over a year activated the network: people, spaces, artistic works, content, ... The past (even if only a fraction of it) gained attention, appreciation, and relevance in the present. A permeation, an overlay, a meshing of different time strata, of aesthetics, social, personal, and political matters, which also have an effect on artistic creation, find their place in this book. In addition, it was not about presenting individual artistic projects or formats, for which sufficient material can be found elsewhere.

We decided on the title VISCERAL FICTION as an expression of our intention to provide you, dear reader, with insights of the insides, the rhizomatic body’s organs, Im\_flieger’s performative practice of self-organisation and self-curation. “But as surely as the future becomes the past, the past becomes the future.”<sup>4</sup>

The book’s layout reflects stages and clusters of the working process and is grouped in three parts: GARDEN, NETWORK, and EATING, three terms that describe Im\_flieger quite well. These parts are not to be seen as separate from each other, their boundaries are not always distinct. Some of the food may be caught in the net, or land on the garden compost whose humus will prepare the ground for new food. Analogous with Im\_flieger, the various parts involve, keep, and/or support each other. All texts were written in German or English, and translated accordingly.

In the first part, GARDEN, [fictitious] projections of the future into the past were created, grew together, and were composed by members of the detective agency. The roots of this wild and proliferating text collage are formed by an interview of Anita Kaya by Jack Hauser, written down by David Ender, *Flying Garden* by Elisabeth Schäfer, as well as *Exquisite Corpse Future*, the cadavre exquis, initiated by Kilian Jörg and with contributions by Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Elisabeth Schäfer, Jack Hauser, and Sabina Holzer.

The second part, NETWORK, assembles theoretical texts dealing with the fields and working contexts of Im\_flieger. For this, the detective agency invited theoreticians and companions from philosophy and the arts to write about topics important to Im\_flieger. Elke Krasny investigates care as the origin of curating, and Michael Hirsch explores process oriented work as practised by Im\_flieger. Sabina Holzer tells about personal experiences during her many years working in the artists’ collective, and in her essay Martina Ruhsam reflects about ethical implications of the new materialism in choreography.

EATING, the third part, strives to highlight some of the many experiences and perspectives from inside as well as outside. In two previously existing texts, Veza Fernandéz and Simon Mayer reflect their impressions in the framework of artistic residencies. There were conversations and meals

<sup>3</sup> cadavre exquis, a surrealist writing method.

<sup>4</sup> Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, Harper Voyager, New York 1994, p. 89.

with companions and witnesses: Jack Hauser invited Katrin Hornek, who was active in Im\_flieger for 6 years, to a *kitchen talk* which he recorded. Anita Kaya, Sylvia Scheidl, and Sabine Sonnenschein met for an evening meal and reminisced about the formative years of Im\_flieger, accompanied and written down by Elisabeth Schäfer. Agnes Schneidewind converted her attempt to meet Robert Dressler, the head of the division for performing arts of the cultural department of the City of Vienna (as a grantor of long standing), into a poem. Kilian Jörg met Felix Kaya, who is almost the same age as Im\_flieger and quasi grew up with it, for a picnic. The part is concluded by the revised and abridged version of a text written on the occasion of Im\_flieger’s tenth anniversary by Sabina Holzer in collaboration with Anita Kaya.

The pictures were selected in the course of a collective process by the detectives and arranged in constellations by Jack Hauser, Johanna Nielson, and Anita Kaya. Here, too, different times and spaces, projects and situations overlap and encounter each other.

VISCERAL FICTION is intended to be an investigative retrospection and a research in the process of inscribing into history, a polyphonic autobiography, an an-archive of speculation and imagination, a projection into the future – and at the same time, VISCERAL FICTION became a fleeting insight and prospect, perhaps a fitting taste of the Im\_flieger KünstlerInnen\_Initiative.

Over the last decades, the field of independent dance/performance artists has developed strongly locally as well as internationally, and with it self-determined organisations and venuesThese are hardly visible in the canon of institutionalised centres, and their significance in the landscape of cultural policy almost unexplored. With VISCERAL FICTION, besides reflection and introspection we want to stimulate the discourse about the strategies, fields of activity, significance and positioning of independent artists’ organisations as decentralised movements in the field of cultural policy.

*“Eating well means taking care that ‘the meal’ is not only nourishing for me (that would be bad eating), but also for the others.”<sup>5</sup>*

The team of editors,  
Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Elisabeth Schäfer, Johanna Nielson, Kilian Jörg

Vienna, August 2021

<sup>5</sup> Elisabeth Schäfer: “Eating Well” – a conversation about Im\_flieger. With Anita Kaya, Sylvia Scheidl, and Sabine Sonnenschein, in the volume on hand, p. 374.

On Dec 17, 2019 17:45 "Jack Hauser" wrote

dear book people (with blind copy to david)

here's a little important film clip for our big time travel im\_flieger:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eTA5YePqJkU>

yours,  
detective agency one-eyed-jack

On Dec 17, 2019 23:25 schrieb "Anita Kaya" wrote

Dear Jack, the one-eyed,

*"The ultimate paranoia is that not everyone is out there to get you,  
it is that every THING is out there to get you.  
People are experimenting with time, messing around with time,  
these people are in danger.  
Grey Suit – Steel, Blue Dress – Sapphire, Steel was more the intellectual,  
Sapphire was more the feeling, sensitive creature.  
Sci-fi detective story – time crimes, the puzzle of time.  
Time being a fabric that stretches, time bursts through, time breaks in.  
No spaceships, no man in steel, ... it is about atmosphere, ...  
It's not about giving answers.  
It's time for a break in the space-time continuum, but, ...  
will you ever be the same when you return?"<sup>6</sup>*

Hugs XA

---

<sup>6</sup> Text fragments from the British sci-fi TV series *Sapphire & Steel* (1979–82),  
<https://www.youtube.com/watch?v=eTA5YePqJkU> (last accessed 2021/09/13).

GARDEN

*garden*

# Flying Garden

Elisabeth Schäfer

Ich falle in jeden Garten wie in mein sogenanntes Inneres und stelle stets fest, dass ich weit draußen gelandet bin. Immer, wenn ich in die Gärten gehe – im Rhythmus der Blätter im Wind – reise ich in einen Raum, der weder außen noch innen ist, sondern in den Raum eines Traums, in dem es eine Korrespondenz zwischen Realität und Potentialität gibt. Als ich ein Kind war, habe ich von einem Garten auf dem Grund des Meeres geträumt. Heute lese ich, dass die am reichsten verzierten Tierhäute die der blinden Meeresschnecken<sup>1</sup>, der Nudibranchia, sind, die in der Tiefsee fünf oder sechs Meilen unterhalb der letzten blauen Lichtstrahlen leben. Diese biolumineszenten Lebewesen leuchten für niemanden – alle Fische und Krabben tiere um sie herum sind blind. Ihre Entwicklung hat nichts mit uns Menschen zu tun und auch nicht mit der Logik, gesehen zu werden und sich sichtbar zu machen. Die geologischen Zeiten und Räume sind schwer zu fassen, die Realität unserer Evolution rätselhaft. Die meisten Lebewesen sind Bakterien. Und wir sind Miniaturen in einer geologischen Unermesslichkeit. Am Ende sinken unsere schweren Knochen zurück in die Erde und kehren in den Mineralboden zurück. Wir düngen die Gärten und glauben ein Leben lang – und manchmal über Generationen – dass wir die Gärtner sind. Aber wir wachsen darin. Wie Tomaten. Wir sind nichts anderes als schreibende Tomaten in unserem Garten. Lassen wir uns auf die Idee ein, eine schreibende Tomate zu sein. Hier bin ich. Schreibend. Mit einer roten Haut. Ich trinke meinen Tee und esse mein Brot. Es findet eine immobile Transsubstantiation statt. In der Religion nennen wir das ein Mysterium – es braucht Worte für die Substanzwerdung des Göttlichen. Es bedarf der Transzendenz, dass ein Körper zu einem Körper wird, der Bedeutung hat. Und es war die Transzendenz, die den Sinn des Satzes „zur Materie“ pervertierte, weil sie eine Metatheorie des Materialien machte. Körper, die Materie sind, waren Körper, die signifiziert wurden und damit signifizieren konnten. Körper, die nicht mehr als Körper gehandhabt wurden. Sondern nur noch als Quasi-Materialität, geadelt durch Transzendenz. Hier bin ich also, trinke meinen Tee und esse mein Brot. Ich werde zum meinem Tee und meinem Brot, ohne dass es Worte braucht.

Kein hoc est enim corpus meum. Ich wachse und wachse und alle Zellen, die von meiner Haut fallen, sinken in die „Erde“. „We're stormy, and that which is ours breaks loose from us without our fearing any debilitation.“<sup>32</sup> Das sagen wir immer schon: Das kennen wir alles. Um uns zu beruhigen. Um uns von unserer Vergangenheit zu befreien. Um die Erde und die menschliche Geschichtszeit zu meistern und die Instanz, dass wir aus radikaler Alterität gemacht sind. Wir sagen also, wir wissen das alles. Wissen wir es? Wissen wir jemals genug von dem, was wir schon wissen? Manche Phrasen sind mir so fremd, dass ich sie kaum wiederholen kann. Aber ich wiederhole sie, um die Entfremdung zu spüren. Ich möchte mich mit den fremden Sätzen anfreunden. Was bedeutet es, zu sagen, dass wir das alles wissen? Ich töte eine Fliege auf meinem Schreibtisch und schreibe auf ein Post-it: Ich weiß das alles. Ich klebe den Zettel neben die Fliege, ich stehe auf und weiß nicht, wohin ich gehen soll. Der Hund singt in seinem Traum. Ein Requiem für eine getötete Fliege. Ich kann kein Wort verstehen – nur Trauer. Ich lege meine Ohren an die Kehle des schlafenden Hundes und meine Hände auf das Papier. Wenn ich weinen könnte, könnte ich schreiben. Tränen gehören zum Schreiben wie der Regen zum Garten.

In einem Zimmer ist ein Teppich ein Garten.

In der Psyche ein Traum.

Im Inneren des Glases ist es der Tee, der ein Unterwassergarten werden kann.

Auf dem Papier ist das Gedicht ein Garten und die Körper sind tanzende Gärten, wenn sie mit Kunst, Liebe und Freiheit blühen.

In der Welt gibt es viele Gärten, in denen wir sterben und leben. Träume sind die wahren Gärten der Welt. Das alles wissen wir – aber in jedem Wissen wohnt ein kleiner Riss, ein unscheinbares Rätsel, dass auch noch geprüftes Wissen irgendwann einmal umgeschrieben werden könnte. Es bleibt offen und im Prozess. Es gärt in sich und um sich herum. Was für ein gärtnernder Garten ist unsere leibliche und textliche Existenz. Immanentes Gärtnern ist die neue Wende in der Botanik.

In ihm ist der Garten, der schon draußen ist, dem neuen Werden ausgesetzt. [An dieser Stelle des Textes erinnere ich mich an Lesepassagen. Andere zu lesen, daran werde ich mich immer erinnern, ist der Weg, andere ankommen zu lassen. Aber wir verpassen einander].

What happened there?

There was a house – a timber house is good. I wasn't alone there, there were others, too, also young people. There was no difference between performance and daily life, it no longer existed. Also, there was no difference between leisure and work: there was no more work in the traditional sense. Nor the necessity to earn money. But we still had to eat.

We just ate vegetables. The vegetables we had planted. But we didn't have to eat so much any more.

The cellar went three storeys deep. We tumbled around like old wine bottles. The temperature was always the same.

The temperature was always the same, and curiously that is also the state of utopia. Maybe a tree also grew all through the cellar. After all, it wasn't just a log cabin. I don't know for sure. The separation of life and art in former times, ... the young people were so interesting, for they moved almost flying from the surface of the garden into the cellar, so that they could see dances of recollection in the airflow, and I thought, *that's total hogwash*, because I wasn't able to see the currents. But they did their things with that, which you couldn't call artistic any longer. A kind of memory.

They had abilities we couldn't keep up with. We were not the mamas and the papas, but the grannies and the grampses. Nice, though, that there were young people around us.

It was a bit different though in the city. But it was important that the change, the exchange took place. Being *in* and *with* nature, and the city – it had also changed a lot indeed, it was quite different from the 2030s. Well, there is no money and stuff like that any more now, everything had broken down.

For us it was strange that the politically dominant took up the idea of curation into their programmes so much – no states any longer, no nations, but parlours. People gathered together in parlours, but the irritating thing was that this was utilised for a kind of political statement. I wasn't convinced that it was a good measure, for I thought that it belonged to us anarchists and freethinkers. But, it was also clear that politics in that sense didn't work any longer. Party politics was passé in the 2040s. One thing was artistic activism, from which politics also adopted and implemented the formats. Not only in a bad way, though. I've always seen myself as a dissident, but my thoughts were too simple-minded.

How quick it all went then! Unbelievable, isn't it? Today you're declaring war, tomorrow you're inviting people to tea parties. And the parlour became common property, as it were. The invitation, the togetherness, the joint pursuit of interests, the moment when all those ideas ended that many have to follow one, but that multiple different authors may exist at the same time. So people really had to communicate at last to find a way of pursuing something together: how to reach a consensus without somebody telling you what you have to do, and that something else may come out of it different to when you

have to do everything for yourself. And how to work with the prefigurative, too. This was still our future then.

It was exactly the moment when Im\_flieger tried to create situations in which you could already prepare some approaches, try them out, and then suddenly more and more of such cells emerged, the whole thing could turn very quickly. And many went flying.

(Good silence)

Hm.

I'm thinking back to the beginning again and imagining that I'm just getting in. I hear you calling from the garden, it's the first time that I climb over the fence, I enter the property, try to find the voice, walk around in the garden, and then someone spits a cherry stone on my head. Someone's laughing, not me. Not such a great feeling – that ambiguity. Rejection, invitation? Anyway I'm staying there, because – I'm there already. Then I see someone lounging up there between the branches – not really sitting, but quite comfortably balanced, nonchalantly parlour-like letting kernels jet through the air – one of which has hit me. All of a sudden you're jumping down from your high branch and rolling around in the grass. Unbelievable! I think. I know that, but at the same time it's very rare. This mixture of ... But I'm only thinking about that later. Just now I believe that it will become a pleasant afternoon. All there.

Mhm.

# Delicious Corpse Future

*Kilian Jörg with Jack Hauser; Sabina Holzer,  
Anita Kaya, Elisabeth Schäfer, and Agnes  
Schneidewind*

A few words in advance to the reader:

“We” – if I may use this personal pronoun temporarily in lieu of a proper name – we always were several. Mostly in a threesome, but always at least two.

In this sense, the pronoun “I” can also be understood as a proper name here. This I which is writing here is an open, multiform I. One that has taken, and does take, different roles. “I” is a name and not a personal attribution. This story is a subjective one. In the moment of writing it down, I am the narrator. As narrator, I gathered moods, facts, thoughts, and fictions, out of which I am weaving a text which hopefully will point beyond itself and offer you, dear reader, something with which you may become active yourself.

50–59 years

One of the basic motivations is taking care of the field, the dance field, tending to those free spaces so that they are preserved. That's why there is Im\_flieger. Now, while writing this work, I've come across an interesting thing. There's a lot to do with feminist curating. A historical connection with the parlours, which were frequently held by women, as an early form of curating. I feel very connected to that. Exactly, inviting artists and guests. *Curare* not as arrow poison, but still on the mark. Although originally Im\_flieger came from non-curating. If you work in the field you need the free space to invite people who will watch your work. It was the experience we had gotten from WUK when there were no curators yet. What also happened there was that I spent a year at home and not at the rehearsal room or at WUK, and in this way I became somewhat detached. The choreographers' platform campaigned for the realisation of a dance house in Vienna, and it was my concern to initiate this, and Sylvia Schieidl and Sabine Sonnenschein too went with it all the way.

Actually, it's totally [...] it's unbelievable. That this thing has kept up so long.

2011: "We still want to fashion a space. A space in which movements take place that go beyond it. Space for thinking. Space for possibilities. Space for encounters. Space for exchange. [...] A space which eludes control." (Im\_flieger flight, §14)

2020: "In the beginning, ethics as critique of institutions were a central concern in the free scene. Today this free scene itself often resembles a neoliberal shark tank. What was it that has changed? The field, or the ethical?"

2061: Depleted soil, too warm air, 80% of the species are extinct. Tilling a field becomes ever more intricate. Humus, like drinking water, has become an expensive commodity. Tree houses as symbols of dreamful free space had to move underground. The surface winds are too corrosive. The structures of the modern state are about to collapse, an incredibly slow retreat from the wrung-out fields without relinquishing the claim to power wherever it can be executed. Two wise people speak about a gnarled cherry tree: "For us it was strange that the politically dominant took up the idea of curation into their programmes so much – no states any longer, no nations, but parlours. People gathered together in parlours, but the irritating thing was that this was utilised for a kind of political statement. I wasn't convinced that it was a good measure, for I thought that it belonged to us anarchists and freethinkers."

40–49 years  
Organising, planning? Noughties?  
(crafty silence)  
(well-organised silence)

Don't know why this comes to my mind. But there was ... Well, Im\_flieger already existed, and that's when I did *terrain fertile*, an EU funded project with French and Romanian people. And I travelled a lot, too. Felix was there already, it was a heavy year, I also was in France a lot, and when I was there my mother came from Vorarlberg to take care of Felix.

I remember talking often on the phone with my mother – how's Felix. And one time she told me that something had happened.

In my kitchen there was a cupboard full of glasses and jugs and all kinds of glassware. Felix was about five or six, he wanted to take out a glass, and the entire cupboard fell off the wall, a rain of glass spraying over him. But the fridge stopped the cupboard, apart from the shock Felix only had a cut on his nose, and there was a huge pile of broken glass.

The image of this rain of glass comes to my mind, although I didn't even see it myself. A giant guardian angel must have been around there. Of course I was worried whenever I departed; but that something really had happened was a big shock. It is the image of that

"But it was also clear that politics in that sense did not work any longer. Party politics were passé in the 2040s. Artistic activism was one thing, and they had also taken over and implemented its formats. Not only in a bad way, though."

"I've always seen myself as a dissident, but my thoughts were too simple-minded."

"How quick it went them! Unbelievable, isn't it? Today you're declaring war, tomorrow you're inviting people to a tea party. And the parlour became common property, as it were. The invitation, the togetherness, the joint pursuit of interests, the moment all those ideas ended that many have to follow one, but that different authors may exist at the same time. So people really had to communicate at last to find a way of pursuing something together: how you reach consensus without anybody telling you what to do, and that something else may come out of it, different to when you have to do everything from yourself. And how to work with the prefigurative, too."

"That was still in our future, then."

"It was exactly the moment when Im\_flieger attempted to create situations in which you could already prepare some

rain of glass, and I've no idea at all why I'm still thinking about it.

Yes, there also is something like total happiness. That's another feeling I get with Im\_flieger. Recently I was talking with an artist, and she asked: "And you never gave it all up ages ago?" No, that's right. There is something that makes me stick to it. What comes to mind there? I existed already, Im\_flieger existed, Im\_flieger has always existed. Hm.

approaches, try them out, and then suddenly more and more of such cells emerged, the whole thing could turn very quickly. And many went flying."

Tender plants need immense care. That's always been so, but – since the time that each flight of seedlings has to be supervised in order to be successful – has become even more pointed. Everything's become so extremely smooth. Any organism would slide off. Therefore till the curatorial field. Making notches has become the vital issue of politics. Sympathetic people would say that this is why all the walls are authorised: as a confined experimental space for gaining a foothold in a radically changed world. With an open outcome. What happens on the other sides of the walls, well let's leave it out for now.

"And you never gave it all up ages ago?"

"No, you're right. There's something that keeps me going."

The wind carries along a poem from former times:

Avant-garde, the precariat  
Precariat, as avant-garde  
the new space  
yet to be tilled  
gardening work, eternal  
'anthropocene' as a magic word  
it's getting tight  
the spinning memory  
in the following field  
cacti are burping  
friction into the world  
realism as most difficult principle  
slide off  
want that  
eternally bides  
the smooth sky  
earthen you  
the early sacrifice

in which fields sprout  
the comrades  
whose intoxication shows the future  
Avant-garde, the precariat.  
Whatever happened there?  
Precariat, as avant-garde,  
somehow all this was planned.  
When the other kids came,  
I spat down cherry stones,  
and by and by they landed  
up here on my tree with  
their plane.

The new space.  
We were flies, it didn't work  
without traps.  
We, how how,  
how,  
how to continue tilling?  
How did they come  
up –  
2061: The smoothness came because of hygiene. The parlour, too, came because of hygiene. Back then, the parlours already took place in the underground, and they conveyed

gardening work for-  
ever.

You can't throw that in  
now,  
the anthropocene  
as magic word  
speculation.  
We hadn't even put in a film  
for the big fireworks.  
No one will believe us.

It's getting tight.  
Following that instant  
the phimosis organ,  
the spinning memory  
of our lady Kali Umpermanga-  
nate

it took a year until it's moving  
out again.  
Strizzitant'

in the following field  
Captain Beefheart\*  
cacti are burping.

Movement

frontal abdominals  
here in the moved space.  
And that sometimes I knocked  
over the ladder myself,  
so that no one would notice I'm  
up there.

I have to economise.

Friction into the world,  
the torn skin of conductresses  
and I realise  
that I am staring at an un-  
known person.  
Looks like myself,

everyone says,  
I think I've got no stomach

any more.

Ringo Starr realism as the  
most difficult principle:  
(It's all down to) Goodnight  
Vienna  
when I was back into school  
like me  
it looks like me  
but it doesn't look like me at  
all.  
I could show my soul.  
I think till Saturday night  
slipping down  
for 4 hours  
want it  
ready-made  
forever bides  
stands

Dear Kilian,

smoking  
the smooth sky  
that is  
earthen you  
means

the early sacrifice  
about the film Casablanca  
in which fields sprout  
Groucho Marx's brothers  
the comrades  
I could learn Butoh by heart  
...

the atmosphere of a creative free space. In the beginning they were monitored until they noticed that this wasn't really necessary at all. There were different parlours, but all of them were choreographed. The choreography was subjected to severe rules, and those were controlled, by the participants, too. The choreography was a ritual, body contact ritualised through and through. There were few places where one was even able to exchange glances, touch each other. The consciousness of physical proximity and distance was so pronounced that no outside control was needed. The limitations led to a collective yearning for touch. Touch was sacred.

"Im\_flieger suddenly played an entirely different role."

"Yes, we had the experience. It was also important for us to take care of this. In spite of the control. Touching was important."

Desire instrumentalised, the smoothness forgotten. Embraces mostly take place in dreams. Better not touch the fact though that something is happening on the other side of the walls.

The air is never still any more.

2020: Dear Anita, Flieger is named after the model aeroplanes for which it provided space in the beginning. In a certain manner, "Im\_flieger" always is a model, too. A model flying around the established institutions which complements but at the same time nourishes them. It seems to me that on this model aeroplane of futurity, "Im\_flieger" collided with the term "curating" in free flight. In the beginning, the free scene from which "Im\_flieger" started was against any kind of curation. But curatorial practice has stealthily settled in with our Flieger, too. Would you tell me, please, what initially moved you and your companions to reject "curating"? How did this term change for you over the years? Do you curate nowadays? If yes, are you doing it gladly or reluctantly? Please recount a genealogically how the term of "curating" developed for you personally, and b) how exactly you see the part of "curating" as double-edged politics of the future (in 2061) (as described in the text "Forget what art is")?

tice of connectedness and collective acting. Within the Viennese dance and performance landscape – the Austrian one and beyond –, Im\_flieger presents a peculiar model which has been changing – regarding personnel, structure, and place – for 20 years, yet is characterised by coherence and continuity. This was only possible thanks to the participation of many artists, partners, and not least of those responsible for cultural policy who support our “flight”.

Until half a year ago I hardly thought about the term “curating”, nor was it important for our practical work. It is relatively new in the performing field, now that it has crept in from the visual arts. In former times – and even now – curators in the field of performance are called artistic directors or organisers, and there are also similarities with dramatic advisers. From today’s perspective, Im\_flieger has always investigated the potential of “curating” as an attempt to try out the world in which we want to live; to create the working conditions we artists wish for. Therefore, Im\_flieger follows a prefigurative practice by realising and anchoring seminal concepts of the future in everyday actions. On the other hand, Im\_flieger understands itself as part of a field, and reflects its own actions and the development of the Im\_flieger model in relation to the other actors, and thus also pursues a strategic practice, conceiving itself co-dependent. To fly, to be in the Flieger, to leave one’s own position, from a bird’s eye view, looking from above at things, the world, the dance/performance landscape, in order to perceive developments from a distance and with a wide view, to shift focus and then reposition itself out of this perspective. Through the changed presence, through narrating other stories, its effectiveness can unfold uncontrollled in the field. This way, I might call it systemic thinking and acting, has been anchored in the Im\_flieger model from the beginning.

*In whose body weather  
inebriety the future points  
morning, 9 o’clock.  
A time  
when I’ve not even fallen  
asleep yet.  
I don’t know  
what I should say.*

*The film did not come off.  
that take with the flies  
would have blown the film  
also the terror of the media*

*29/73 letters by Marx  
production Im\_flieger  
an organisational structure  
in a locomotive factory  
loco-motion  
we always want to  
always want to move a  
space*

*1942*

*with Bergmann and Bogart  
eleven  
look alike  
11  
are glad to see  
but  
not included.  
With sound  
scratched on it.  
Time is running,  
running out ...  
“Because it’s exactly those  
points that irritate you,  
frighten you –  
the formlessness, the indeter-  
minacy,  
they do exactly that  
where the power of poetry be-  
gins.  
At first there was wonderful to-  
getherness ...  
and after the dance I was alone.  
What should one do with that  
energy*

*everyone’s afraid of?*

*Dance?”*

*Curt Bois, the shlemiel.  
Krendo.  
Robinson Crowes.  
Jazzn Ghing.  
Misspelled?  
(free spaces help)*

*Breakfast in the grey.  
Z  
howtztzorrow.*

Im\_flieger feeds the field and also the institutions in a certain way. Up to now, however, direct collaboration with, and critique of institutions were no major concern. The artists and their needs are the main issue.

In some areas, especially regarding the support of artists with residencies, Im\_flieger prepares the humus, so to speak, fertile soil, supporting the articulation and quality of the work by means of hospitable, caring surroundings. In this sense, it is interaction, a complement. Currently, though, the young artists have hardly another possibility to assert themselves than taking up the position of the individual artist linking up with institutions for the sake of her/his own visibility. The Im\_flieger model here shows a way out. In “Transition Theory”, innovation is the result of small experimental projects (= niche) which slowly transform existing, established structures/institutions (= the regime).<sup>3</sup> Institutions are also there without Im\_flieger. What if Im\_flieger had never existed? Im\_flieger

\* “When Captain Beefheart made pop, it sounded like avant-garde, when he made avant-garde, like a radio play, when he made radio play, it was a song.” (Carl Ludwig Reichert: Blues – Geschichten und Geschichten, dtv, Munich 2001)

makes the field bigger and fairer, and this also has an effect on the institutions. Im\_flieger covers much the institutions cannot or will not provide. For many artists, without the support of Im\_flieger it would have been harder to realise, continue, or even begin their artistic work, and to establish themselves in the field. Im\_flieger supports solidarity, diversity, and continuity.

The foundation of Im\_flieger was an act of self-empowerment and resistance that was not directed against the institutions, but went along with the institutionalisation of dance/ performance at the end of the 1990s. To be precise, with the re-alisation of Tanzquartier Wien (TQW) – and thus with the acknowledgement of contemporary dance/performance as an art form, which was actively demanded by the artists of the scene (then Choreograf\*innen-Plattform). Im\_flieger started in the ttp WUK, which was an important part of the scene. In the 1980s and the early 1990s this meant free space; the freedom to do artistic work and also to present whatever we wanted. Even the media started to report on our art: a dance/ performance movement formed in Vienna. Apart from the artistic work and our bread jobs, we simultaneously worked on structures for art. The city of Vienna established subvention funds for free groups. The free spaces of WUK and the possibility of independent organisation and self-empowerment of artists therein, contributed significantly to the development of a dance/ performance scene in Vienna. To us (meaning all the members of ttp WUK who stood up for Im\_flieger, and especially Sabine Sonnenschein and Sylvia Scheidl, who offered great support), the foundation of Im\_flieger seemed to be an urgent necessity. It was totally clear that not "everyone" and their art would find a place in the new TQW, that it would get tight, that from now on the institutions would determine what art was, and which

Explosion.<sup>5</sup> We were in the 4th week of the emergency rule. A wave washed around the earth. Brought much of the quite "normal", self-destructive madness to a standstill, and radically reduced the social life of human communities. A RESET took place. It became quieter. The earth was able to breathe again and expanded like a dried-up sponge sucking up moisture, at least that is how those who had not lost contact with a lively and compassionate relationship with the earth described it. Suddenly, the earth was freed from the incredible pressure, the destructive mass mobility of bodies, of overproduction, the noise. The fractures, personal and social ones, were washed to the surface. The planet earth was in the intensive care unit, we were living in the ruins of a society destroying itself that needed repair work.<sup>6</sup>

The family of microbes and viruses is the oldest community of life and has existed for billions of years. They embody the knowledge of the earth, and they have the ability to keep the earth alive. They've always been a part of us, in us. The viruses took advantage of the excessive mobility of our bodies to spread quickly in them. The earth took a breath, balanced out the interplay of all its beings.

art/artist was worth being part of the art field. With the professionalisation and commercialisation of performance/dance that took place at that time, it was essential to actively keep this free space which takes the artists' needs into account and strives to make possible and keep up the conditions we desired for the publication of performative work for everyone. We needed a theatre of our own, and decided to adapt Flieger, WUK's largest rehearsal room, as a studio theatre.

We were hoping that this would be a chance for the world not to turn back to its "normal" state, as many others would have it. But it didn't. The COVID-19 crisis was a great "accelerator" of overdue societal, political, and economical changes. Likewise in art and culture. Theatres, museums and other public places of culture were closed. The old, outdated rituals of congregation and all others, too, cancelled. Now virtual space was the new place of gathering for most. Everyone met on the web; each one for themselves. Suddenly mankind was catapulted out of the analog world of communication and encounter, and into the virtual one, as Peter Weibel describes in his article.<sup>7</sup> And many found themselves in apartments turned isolation cells. For some of them, a place of recreation. For me, a contrast bath. I spent that time in front of my computer. This text, too, is a record in quarantine. But first of all we were working on the Im\_flieger concept for the next grant application so as to be able to continue to live our prefigurative practice of performance art. Even if we didn't know how it would go on. Im\_flieger wanted to fly on. In which direction should Im\_flieger develop? What did this shift of communication into virtuality mean for performance art? Where did Im\_flieger want to position itself in this time of turmoil? Then, too, we projected ourselves into the future and this place in which we are now in the year 2061, tried to manifest and wished to come true through musing, dreaming, performative practices, and putting it into words.

This spirit of the formative years at WUK, this fire I've been tending and keeping until today with Im\_flieger; also the knowledge that content and structure mutually influence each other.

After fighting with and demanding from cultural policy and its institutions for years, at least I didn't want to go on squandering my strength in that direction. Besides, it was no longer possible as a free-lance artist and single mother. Reconciling art and child was quite a task.

We wanted to become independent of the changing curators of the houses, also consciously establishing other rules. We called this continuous, "uncurated" presentation platform "WILDE MISCHUNG", which took place for over 10 years on 1 or 2 days a month, from December 2000 until June 2011. Our rules were: "Everything that wants to take place will take place" and "first come, first served". WILDE MISCHUNG also enabled incomplete works and a multiplicity of aesthetic positions and formats to go public, to communicate with an audience without the pressure of established presentation practice and continuously, and thus to gather experiences, receive feedback, also restagings of works and the possibility for international artists travelling through Vienna to find a platform at short notice and bureaucratically, also for artists from the federal states. It was important not to apply any aesthetic measures of value. From today's perspective I would no longer call it uncurated, but at that time "uncurated" for us meant that it wasn't our decision but that of the artists themselves. Other important maters were the exchange, the con-

30–39 years  
Wow, the 90s!  
That's when Im\_flieger came into being, at the end of the 90s.  
[...]

It's difficult to take out a single story. I don't even know where to start. At the beginning of the 90s I was in New York, it was my first scholarship. After a year, another, both from the Federal Ministry to study dance. The first year I did New York Dance Intensive, a training course, there was so much, I'm asking myself what's an Im\_flieger story from that time? I can see myself when I was in New York for the second time (actually the third). The first time (which presumably was the second) that guy whose name I don't remember, in this place where they showed films, Millennium Film Workshop, noideawhat, anyway, that guy<sup>8</sup>, I got to know him and I always sent him postcards, I wrote incredible heaps of postcards, he called me the Postcard Lady. He used to live in a giant loft, 4th Street I think, his bed on one side, the rest crammed full.

I came to NY for Movement Research, and he said I could live at his place. The image is, when I was in the loft and he wasn't there, I had a place with a bed and writing desk, and I was working on a thing there, at that time the

*Fest der Freien* took place in Vienna. The film workshop guy checked a typewriter especially for me, and there I was sitting and writing acting instructions and then sending a fax to get it there in time.

On one side of the loft there was a fully paned window front, and you could look south over Manhattan. I was alone there in the morning and set up my video camera and danced in front of the back-lit skyline, improvising and filming. So in the 90s exactly this image comes to my mind. I was completely out of sorts that he had no kitchen! Breakfast out, meals out, just a fridge and a tv set, nothing else. I also had to eat out! But then I got myself another flat.

Voodoo. I like that idea very much. Later, on Gaudenzdorfer Gürtel in the chocolate factory there also was the view over Vienna, the transitions of the sun.

Yes.

versations during cooperations and the feedback, the critique after presentations - with the audience, the colleagues, and with us as the organising team. Thus we were service providers for our colleagues, with WILDE MISCHUNG we opened a space of possibility which we kept up for years, sharing resources and know-how with the scene. We were organisers, artistic considerations determined our communication. Today, one would perhaps call this an artist-curatorship.

Apart from the wish to publish artistic works there was a great desire for exchange between the artists and other structures managed by artists. In 2002, we conceived this under the heading "networking projects". In order to fathom and extend the boundaries of contemporary artistic creation with regard to structure and content, Im\_flieger began to build bridges between artists, places, different disciplines, and publics, and developed new formats such as the discursive series Im\_flieger INVITES and CROSSBREEDS - platform for artistic positions in between.

It was here that "curating", 8787 (these traces were left by my tomcat's perambulation across the keyboard) sneaked into Im\_flieger.

"Curating" in the sense of profiling and selection of artistic projects never was in the foreground, rather a necessity of realisation dealing with limited resources, a shaping tool for Im\_flieger. In the sense of an extended concept of art and choreography, over time we understood this creating of possibilities of collaboration, support, solidarity, and connectedness, the conception of different performance structures, as a form of artistic work in itself.<sup>8</sup>

When we moved out of WUK in 2011, we ended WILDE MISCHUNG, which for the last 4 years had mainly been attended to by Markus Bruckner. On the one hand it was a matter of survival, now without a space free of charge and the WUK infrastructure, which up to that point had given us lots of support. We had to leave Flieger, the studio theatre, behind.<sup>9</sup> And on the other hand, young artists

had joined forces and started RAW MATTERS, which was based on the same ground rules of “uncurated” organising. The field had changed, solidary, “uncurated”, continuous organising had become established and now was also acknowledged by the grantors. We left this field to the “youngsters” and used our free resources to develop our residency programmes such as CHANGING SPACES nationally and internationally, as well as artistic research projects like STOFFWECHSEL. The team had also changed. From today’s point of view, we already curated then, if I think of the etymological meaning of the word curating – the Latin verb “curare” means to take care. “To curate performance means caring for the bodies and communities it gathers ...”<sup>10</sup>

The work on the community, then as well as today.

What did it mean to work with the body over long distances? In this time we began to experiment with body techniques over distance, and reactivated a knowledge that’s always been dormant in our bodies, whether awake or asleep in our dreams. We neither had to, nor could “function” as before, and therefore were able to dedicate ourselves to the power and the techniques of wishing and dreaming. This subversive space of communication between human and non-human beings over distance, which has always been a possibility and now is quite “normal”, has condensed more and more. The development of these abilities later saved us and Im\_flieger from the control and manipulation of the data-gathering rule apparatuses. But more about that later.

For the art field, too, its own fragility could be perceived to be inevitably shared, extensively cross-linked; and every player had to realise that our chance lay in interdependence, not in autonomy.<sup>11</sup>

In this crisis Im\_flieger was resilient. It had networked from the beginning, conceived itself in interdependencies and acted accordingly, using resources considerably, integrating, improvising. The joint artistic practices developed in research laboratories, working on the relations of collective/individual, planning flexibility, and care for the community were tried and tested. All of a sudden the practice of connectedness made even more sense.

At the beginning of the 1980s I participated at the Dramatisches Zentrum in the experimental theatre project ACT conducted by Herbert Adamec. We only worked at night, and, among other things, practised exercises of keeping distance to the other performers in the group for hours. Perception is not focussed but widespread. An individual's movement has an effect on the entire group. Flocks and schools communicate like this in their collective movements. Dancers, too. Explosion. Suddenly a large part of mankind practised keeping distance. Of course, the politicians were unaware of the consequences, it was simply a necessity. The performative slowly crept into everyday life. We amplified this through performative actions in public space. The communication taking place between bodies even before that, the being interlinked and the co-dependency – not just on an economical level – became more visible, more conscious. A sensitisation of body perception took place that allowed more and more people to communicate in another way with each other, with the world, even with the earth, all its beings and the ruins of our old cultures.

Politics now had to “improvise”; could only decide from day to day; act on the spur of the moment. At that time, its true playfulness was yet to come, but over time, improvisation – survival strategy and artistic means of expression – was widely accepted as a possibility through which we may meet the unknown. The living future. The “strong” male leading figures still holding on to the degradation of democracy and participation began to disappear from the public arena, and the voices of women who were “care workers” = “curators” who for centuries had been specialists of reproductive work, were more and more listened to in social life. Repair work.

20–29 years  
Between 90 and 89 or between 80 and 81?  
81 and 90. 60?

61. 82 till or. There was women's solidarity already.  
Healing and drugs?  
(longer silence)

Or something else, but yes.  
(further silence)

That's when we had our group Körperfutter Wien<sup>12</sup>, a predecessor of OYA<sup>13</sup>. We travelled around as a group and trained together with other groups, made performances and tried out experiments. Often we entered into situations in nature which we then re-created on the stage, feeding on these experiences.

We hiked up a mountain and stood under a cold waterfall. That was our plan. I had a bag. You don't go into the mountains with something like that. With a shoulder bag onto the Dobratsch, completely bonkers. The photographer said: "You are so sophisticated."

We were on the mountain and found the waterfall. We undressed and stood naked next to each other under that icy waterfall which struck our necks and backs, ice-cold, awfully long, endlessly, at least until the end of my twenty-ninth year of life, but that's a method of healing, too. Until you don't feel it any more. Very existential. Like butoh. Physically reproducing it from memory on the stage.

That, well, that waterfall. I worked a lot with that later, experiences in nature, also being-in-the-water. From this I generated movement material. This had a lot to do with convulsions, staccato movements, diaphragm, breathing, enduring situations, totally working on it so that you're able to bear it somehow. Extreme. Would that be a research project today? I think it would, although differently. It's always been a metabolism project in the sense that this connection, this relationship with the elements, with nature; lots of things happen if you engage with it on this level, healing too, exchange. But I've always had that, like the thing with trees. Being in nature, being outside, totally important and still one of my desires. Also because of the long city life. It could really be a theme.

With the introduction of unconditional basic income, art became part of basic services which could work not only with and via resource conservation, but also as independent of cultural apparatuses. The curation of art as practised by most institutions, which was market-oriented and served the interests of representation, became superfluous. This does not mean that art was no longer needed. On the contrary. At last, it was able to free itself from its bubble of bourgeois elites. Explosion. The bubble burst. Via "droplet infection", the accumulated knowledge could unfold its effects in other bodies, too. Thus, politics turned from henchman of neo-liberal capitalism to "care worker; to curator for the collective towards common welfare, as at the time, the activist Sandro Mezzadra recognised the potential of the Corona crisis.<sup>14</sup>

Many demands long voiced by environmental movements suddenly made sense, could be perceived with the senses, seemed realisable, became valuable. The necessity of collective self-organisation of creative artists demanded by numerous feminist and social revolutionary artists, theoreticians and curators, now was a survival strategy. The "care workers" transformed their infrastructures to collective platforms, linked up with civic movements which developed models of production and distribution oriented on common welfare. Art was able to unfold its sociocultural potential, combine aesthetics and ethics. The relationship between curators, artists and participants, formerly called "audience", changed radically, power structures dissolved in the knowledge of mutual dependence. The exceptionalism of art dissipated, since the question of the social and political results of artistic action was an urgent one.<sup>15</sup>

Curating art as a social space that connects with the world gained more attention and developed an immense transformational power. A re-orientation of values took place. True for those working in the fields of art and culture too, this transition allowed for taking a breath: "the unproductive, doubting and querying, sharing, improvising, inviting and participating, embracing the void, playfulness, support and integration" were the new rules of the game.<sup>16</sup>

Of course, this process did not take place without conflict and pain. Explosion. The mutually dependent processuality of utopia and dystopia were noticeable, left traces: "They are great and equal powers, neither can exist alone, and each is always in process of becoming the other."<sup>17</sup>

Just in time, Im\_flieger had landed at the wished-for place outside the city. We had installed our shelter under the ground and planted cherry trees. The rays could not reach us there that tried to manipulate our bodies and thoughts and threatened everything alive, especially in the centres of culture.

What was your question? Ah yes, the role of "curating" as double-edged future policy.

2061: It is a little yellow take-apart bottle. He wakes up very late, around five p.m., sometimes six. At that time the desire is worst. For him, this is the most painful moment of the day. His first movement is towards the bottle. The day before, he filled it with all the necessary substances. The liquid, and in the two-part cap, the white powder. Before he motions to drink from it, he pushes the powder into the liquid by means of the mechanical contrivance in the cap and shakes the bottle, then lets the discoloured liquid run down his gullet. But first of all comes just touching the bottle. Physically approaching the promise housed in it; exactly that, a promise of being able to approach others physically. IP – immune protection. But now he first makes coffee, a last luxury he indulges in. A nostalgic reminiscence of former times. Coffee has become no longer a mass beverage. Coffee has become too expensive. Cultivation and transport alike. He used to smoke a cigarette along with the first coffee of the day. But not before the first sip. It was a self-induced restriction that made him proud. Yes, he once was the protagonist in a novel. The first page of that novel<sup>18</sup> flowed into these passages like a liquid flows down the gullet. But then a physical digestion takes place. That is what happened to him, too. And he actually was discarded as a subject from the text whose protagonist he had once been. He stepped out of the pages of the text, quite soon after the book was published. A kind of trans-substantiation, on which other novels and performances have already been created, so that we are unable to say whether our protagonist hasn't changed over again into texts, choreographies, and scenes. Whoever puts the little yellow bottle to their lips a quarter hour after their first coffee! He still hates his first name. Quite in opposition to the author of these passages, who – perhaps because they are a feminist – rather has difficulties with the Western tradition of handing down surnames. And this is where we face the conflict. For conflict, says the author, always is, and tends to be forgotten or is supposed to be evened out. There's nothing he'd blame his parents for, says our protagonist, except the insignificant blemish of having been vested with a first name he doesn't like. That gets the author's goat. What a puny narcissistic allergic obsession with everything having to suit him. He must be able to identify with each and every thing, or it won't work. The same with art. Art has to be projective identification, and thus also projective idealisation. This is bound to fail. Of course! Our author rolls their eyes and in a skillet scrapes together the last remnants of sheabutter, which you can't buy anymore either. It has become too expensive. In cultivation and in transport. Our author's fingertips crack open regularly, owing to the special wear of writing, but also to the caustic disinfectants. "I'll simply

10–19 years

... Well, perhaps love.

What was the first one? Free performance spaces. But perhaps it'll come back. Ah ... The first thing that even came to my mind earlier, is a story I've already told before.

I was eleven or twelve, like Morgenstern, and we had a girl gang, the MM-Gang. We were bad girls, got into mischief a lot. All of us had bicycles, and I had a white chopper – after school – we all were in the same class – we rode our bikes to Bahnhofstraße – where there was a machine in the side street which made portrait photos, a photo booth. We often went there after school to make all kinds of photo experiments. Once we were caught by the police, because our experiments in a manner of speaking were illegal. We made photos of our families, always one going in, trousers down, take photo, then look how it came out, next one in, we had heaps of fun. And one time we had just finished when the police came. "Lessee, what you got there?" And he approached one of us to look at the photos, and the other one and I up and away (with the photos). We rode our bikes to my place because there was no telephone, and while we were biking we also tore up the photos so as to destroy the evidence. My mother was at home, and we told her everything. She laughed and was fully ok with it.

Then the bell rang. We sat in the living room and were completely done in. Ah, I didn't even have my chopper then, it had been stolen when I was watching *Easy Rider* at the cinema (also illegally). My mother asked: "Are you here because of the stolen bicycle?" And they (the policemen) said: "No, you mustn't do that." For they had taken the other one of us to the police station and found out what we had done. My mother: "Why do you have to make those photos there? Make them at home!"

While it is not punishable to make such photos, selling them is, possibly to Turkish immigrant workers, as they imputed to us. But we never intended to do that. The policeman had been informed by a woman who had watched us from the neighbour house and denounced us.

But how is this memory connected with *Im\_flieger*?

talk', thus our protagonist, who just has logged on to an online meeting – we missed the scene where he put the little yellow take-apart bottle to his lips – lips, he won't like our saying this, in former times he liked hanging around in queer circles, where they experimented with sexual practices, he liked that, but then there was a paradigm shift there, too, that fundamental paradigm shift which divided and separated the bodies again, and only art was still able to organise parlours and choreographies which at least dreamed of touching, this is where he rediscovered his virility, and since then hasn't let go of it, so he would have preferred us to talk about "mouth" – so, we missed the moment he put the little yellow take-apart bottle to his mouth, now he's leaning back in his chair, mobile nonchalantly on his knee, and says, "I'll simply talk about anarchy". We leave the scene, not without mentioning that the fingers of our author on the keyboard have taken up speed.

It is the word "simply" that agitates her. And in virtual space, too, some speak up and ask: "what does he mean, 'simply'?" Someone even dares to maintain: "Isn't anarchy immensely demanding? An ethics even ..." While the members are milling around in virtuality, our author has to smirk, because she asks herself whether it is blind ocean crabs that Nierzsche was writing about, that they are "continuously feeling around on all sides and occasionally catching something; but they do not feel in order to catch but because their limbs must mill around."<sup>19</sup> So, while some are milling around, whoever they may be or become, our author exits the scene. She asks herself, if the mortified soul becomes the place of god's infinite self-reflection: will there not be either just god or just the soul? And where are we standing now? Which third element has entered the room? For there is neither soul nor god. There is a little yellow take-apart bottle. And a longing for touch. And conflict. An ordeal for decades. They used to say: "Abandon ship, not because it is sinking, but so that it may sink."<sup>20</sup> But then no one wanted to be an agent in destruction. Some went out. And met at the parlour in the cherry tree. Where one was still able to learn to fly while sitting, or writing. It is there that our author and her protagonist meet. But of course they do not recognise each other, because they are others there. And perhaps that's what makes the parlour in the cherry tree so appealing, the auctorial narrator adds to this little story that doesn't even exist, that is, the narrator doesn't exist, and she should know, since she is omniscient. A parlour on the appeal of being able to be, and become, others.

0–9 years

There is only one narrator, as it were. Except when it is too difficult. Ok, how was it then? Between zero and ten, if I think back, I get this image. An image of afternoons, lots, in June with bright sunlight. I spent them on a cherry tree, a rather large cherry tree in our garden, with bees and a chained parrot named Laura. Those blue-yellow green hairs. The beehouse, humming, the cherries are just ripe, and I loved climbing the tree and just sitting there. What vastness!

The best thing was when the other children came. I spat down cherry stones, and by and by they landed on my tree with their planes. We were high flyers, it didn't work without a ladder. Huge, but not red cherries, the yellow ones, honey cherries? I gathered them for everyone, there simply were so many. Of course we had cherry cake, cherry compote, did we have cherry pit pillows, too?

I never hid. It was just that sometimes I knocked over the ladder so no one would notice that I was up there, for I probably wasn't easy to see. I spent a lot of time in this way, eating cherries, seeking out special places on the tree, sitting, leaning, propping, flying freely. I took pleasure in watching what happened below, and when I saw children I knew, I sometimes called them. The garden was surrounded by a fence, but when I invited them they were allowed to come. My deaf uncle, the hobby apiarist, was very strict in that respect.

I also fell down once. I wasn't the only one. When I knocked over the ladder I had to hang from a branch and then let myself fall. This didn't always go well, staying up there was a bit dangerous in the first place.  
The tree was something alive, a friend; this relationship with plants, he greeted me, was waiting for me, the tree knew that I was there. It was pleased. I haven't been there in a long time, perhaps it's no longer there. There often were very high grass and very many marguerites on the meadow. I looked down from up there and saw all the forms, colours, the whole Flieger perspective.

A bit of shuffling about and pounding heart, fingers feeling keys. Coming out of the darkness, the assembly of words appears to me like mysterious singing. I do not look up. First sit down. As if the law of writing forbade it. The law should enable not bid and forbid. Politics make laws. Bringing together politics and curating is unusual (for me). I connect curating with art. The shaping and combining of events. Curare and curing, healing. Because the sum of all parts always is more than a single item. Because the community in itself mostly has a healing aspect. How much we need it, we feel especially now in times when we are prescribed physical distance, prescription. There I'm sitting now with the law. We Western people, we west-whites (without wanting to determine this certain most unworldly arrogance and ignorance biologically) are just able to create a space between us because we have been taking space away from others for so long, occupying and exploiting space. Politics. Curating and stonewalling. Politics. Polis. The city. Gaia Vince calls the city the "honeyspots of communities", where people gathered together to develop civilisatory practices. Practices of being sedentary as opposed to the practices of the nomadic. Perhaps the wall is, was part of the polis very soon, because in sedentariness, the phenomenon of possession developed also. Politics is a setting of power, differing from a movement, which is

rather setting forth. But alas, it has already been overtaken by turbo-capitalism, and put in its pocket. So politics wants to connect with art in the future. Before that, it will probably have to say goodbye to power, so as to approach the world with eligible artistic practices, and really do something different. To get in touch, and not to rule and brag. Perhaps we should begin to investigate the nooks and crannies of the existing walls. (Which mostly are erected out of fear. If we do not take care of fear, the paradigms will not be solved.) As in Shakespeare's A Midsummer Night's Dream, where professions of love and kisses are sent through cracks in the walls, then taking out the bricks and feeling around carefully, until it notices that it is possible to walk around the wall, that walls are unnecessary. It is also able to climb over them or open doors. In the future, we want to have learned and experienced that walls do not protect us from the other.

# Forget what art is

A notation

Effected live Im\_flieger on January 15, 2020

*David Ender, Jack Hause, Anita Kaya*

Ich liege auf meinem Teppich im Zimmer, das ein Garten ist, und meine Schulterblätter schmiegen sich in den festen Boden, der sie ebenso stützt, wie er gegen ihren Wunsch kämpft, mit der Schwerkraft zu fliegen. Mein Körper ist gefangen in dem Konflikt der Kräfte. Plötzlich beginnen meine Schulterblätter sich so gegen den Boden zu stellen, dass sie nicht mehr schmerzen, sondern sich geschmeidig auf dem Boden und vom Boden weg bewegen können. Ein Fliegen und Liegen beginnt, auf meinem Teppich, mit meinem Garten; wir fliegen. Wo immer ich war, da war immer eine Frau und/oder ein Kirschbaum. Ich bin nicht da, um etwas in die Haut oder Rinde zu schnitzen, sondern um inmitten der sich im Wind bewegenden Blätter zu leben, eine Schrift in den Wind zu legen, sie fliegen zu lassen, sie liegen zu lassen. Unsere Gärten entgrenzen sich gegenseitig, wenn wir Grenzen als Prozesse der Übersetzung und des Stoffwechsels verstehen. Dieser Garten wird Chora genannt. Und er wird zum Raum anarchistischer Literatur. Er bewegt sich um den Nabel aller Träume und hat keinen einen Anfang und nicht ein Ende oder Ziel. Der Name dieses Gartens ist nicht Eden. Eden hatte einen Anfang und ein Ende. Eden war einmal gegeben und ging verloren. Für immer. Dieser Garten hier offenbart sich immer wieder neu. Wir lesen uns in diesem Garten der seltsamen Freude mit Kirschblüten zwischen unseren Händen. Und wir – Mineralien, die wir sind – werden dort sterben, wir werden mit dem Boden verschmelzen, mit aller zarten roten Haut.

<sup>4</sup> ‘The guy’ was the filmmaker Howard Guttenplan (1934–2015, US), who was responsible for the Millennium Film Workshop from 1971 to 2011.

<sup>12</sup> Körperfetter Wien (1986–1990) was a research and performance collective based at WUK Wien, initiated by Daniel Aschwanden after his return from Tokyo. Training and artistic work were based on the methods of BodyWeather Laboratory (BWL), a synthesis of eastern and western practices developed at the beginning of the Eighties by the Japanese dancer Min Tanaka.

<sup>13</sup> As artistic director, choreographer and dancer under the label OYA-Produktion (1988–2005) Anita Kaya in collaboration with national and international artists of different fields created twelve feature-length dance productions, numerous (site specific) performances, installations, and two dance videos, presented at festivals and venues in Austria, Mexico, France, Italy, Finland, Germany, Hungary, and the USA/New York.

<sup>3</sup> Michiel Vandervelde, The art of curating. Plea for a concerned curatorship: <http://www.mennomichieljozef.be/michiel/downloads/artoicurating.pdf> (last accessed: 2021/04/20).

<sup>5</sup> While writing this text, “Explosion” crept in. The only word I remember from Jack’s reading (from the book of a South American woman author, the title of which and whose name eludes my memory) as attirement for the text “Forget what art is”, that time in the kitchen.

<sup>6</sup> Elke Krasny, Über Emotionsmaschinen und einen Planeten auf der Intensivstation: Care Matters, panel discussion in the framework of the exhibition “Techno-Care”, Im Kunstraum, Vienna, 2019

<sup>7</sup> Peter Weibel, Virus, Viralität, Virtualität: Der Globalisierung geht die Luft aus, DERSTANDARD 2020/04/05, <https://www.derstandard.at/story/2000116482357/virus-viralitaet-virtualitaetder-globalisierung-geht-die-luft-aus> (last accessed: 2021/04/20).

<sup>11</sup> Tom Holert, FRAGILITÄT UND NÜTZLICHKEIT, Notes from Quarantine, Texte zur Kunst, 2020-03-27, <https://www.textezurkunst.de/articles/fragilitat-und-nutzlichkeit/> (last accessed: 2021/04/20).

<sup>14</sup> Sandro Mezzadra, “Eine Politik der Kämpfe in Zeiten der Pandemie” 2020 <https://www.medico.de/eine-politik-der-kaempfe-in-zeiten-der-pandemie-17674/> (last accessed: 2021/10/16).

<sup>15</sup> cf. e.g. Lame Abse Gogarty, ‘Usefulness’ in *Contemporary Art and Politics*, Third Text 31, No. 1 (2017), p. 117–132.

<sup>16</sup> cf. Maaike Lauwaert & Francien van Westrenen (eds.), *Facing Value – Radical perspectives from the arts*, Valiz, Amsterdam, 2017

<sup>1</sup> Das habe ich von der Künstlerin Rachel Rose im Rahmen ihrer Ausstellung im Fridericianum in Kassel vom 26.10.2019–12.01.2020 erfahren. Ich war am 27.12.2019 in der Ausstellung, wie meine Erinnerung auch die Eintrittskarte sagen.

<sup>2</sup> Hélène Cixous: *The Laugh of the Medusa*, in: Keith Cohen; Paula Cohen (Hg.): *Signs*, Vol. 1, Nr. 4 (Sommer, 1976), 875–893, hier: 878.

<sup>8</sup> cf. essay *Im\_flieger fliegt/10 Jahre, Vienna*, 2011, p. 16.

<sup>9</sup> see essay *Im\_flieger fliegt*, p. 394

<sup>10</sup> Shannon Jackson, *Performative Curating Performs*, in Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy, Berlin, 2017.

NET 2

*net*

## Zu einer politischen Philosophie des Selbst-Kuratierens: Autonomie, Unabhängigkeit, Interdependenz

Elke Krasny

Gerade zur Wende des neuen Jahrtausends startete eine kleine Gruppe von Performancekünstler\_innen, Tänzer\_innen und Choreograph\_innen aus Wien eine neue Initiative, die sie Im\_flieger nannten.<sup>1</sup> Während ich diesen Essay verfasse, hat Im\_flieger bereits etwa zwanzig Jahre lang beharrlich *anders* Kunst gemacht und die Welt performt. Das kleine Kernteam fährt fort, Bedingungen zu schaffen, welche die Forschung in der Performancekunst nähren und neue Modalitäten und Landschaften des Teilens, Austauschs und der Diskussion mit interessierten Öffentlichkeiten ermöglichen. Im\_flieger, die sich selbst als Plattform beschreiben, haben im Lauf dieser zwei Dekaden zahlreiche Freundschaften hervorgebracht und zu zahllosen Kollaborationen von Künstler\_innen mit unterschiedlichem künstlerischem Hintergrund geführt. In dieser emergenten Verstrickung stellt die Plattform eine Brücke zwischen den wahrgenommenen Lücken zwischen verschiedenen Subgenres in einer – paradoxerweise – immer weitreichenderen und zugleich immer noch spezialisierteren „Kunstwelt“ dar.<sup>2</sup> Die Kunstwelt muss in Beziehung zum Erbe der historischen Infrastrukturen moderner öffentlicher Kunstinstitutionen gesehen werden, wie sie vom kolonialen Nationalstaat in der geschichtlichen Periode des radikalisierten patriarchalen Kapitalismus errichtet wurden, die sich weitgehend mit der Ära der Industrialisierung überschneidet, die heute als Anthropozän-Kapitalozän bezeichnet wird.

Wir mögen hier an Museen des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Sammlungen denken, an Opernhäuser und Theater, alle von den hierarchischen Strukturen institutioneller Politik bestimmt, und deren Organisation wie auch Produktion öffentlicher Semantik und öffentlicher kultureller Werte,

<sup>1</sup> Im\_flieger kann man durchaus programmatisch verstehen. Gedankliche und gefühlte Assoziationen zum Fliegen und Flug sind zahlreich. Wir können hier an die emanzipative Idee des Ausbreitens der Flügel denken. Wir mögen uns des berauschenenden Gefüls beim Abheben erinnern, aber auch an zu überwindende Panikgefühle, wenn man in einem Flugzeug gefangen ist, oder die Angst vor Flugunfällen, Flugzeugabstürzen, oder Angriffen. Das Fliegen und der Flug können sowohl ein erhabendes Versprechen sein als auch eine entmutigende Bedrohung. Die Assoziationen reichen über die Mythologie mit geflügelten Wesen wie etwa Ikarus und Pegasus, die Technologie und die Entwicklung des Flugzeugs, die Tierwelt mit ihren zahlreichen fliegenden Kreaturen, die Vorstellung vom unablässigen von Karrierebestrebungen getriebenen Überflieger, aber natürlich auch bis hin zum klimatischen Regime und dem Zustand des Anthropozäns, das als geologisches Zeitalter und diagnostischer wie analytischer Begriff erstmals im Jahr 2000 aufkam. Siehe: Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer, „The Anthropocene“ Global Change Newsletter. The International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP): A Study of Global Change of the International Council for Science (ICSU), No. 41 (May 2000): 17. Im historischen Rückblick lässt die Verbindung zwischen dem Zeitalter des Anthropozäns und den programmatischen Proklamationen von Im\_flieger zur Ausübung von Nachhaltigkeit die Namenswahl im Jahr 2000 als Vorschau oder Pre-Enactment dessen erscheinen, womit sich die Kunst im einundzwanzigsten Jahrhundert beschäftigen muss.

Ich zähle hier keine Beziehungen oder Erklärungen hinter der Namenswahl auf, die mir von den Gründer\_innen von Im\_flieger dargelegt wurden. Was ich hier anbiete, sind meine eigenen Lesarten und Interpretationen im Versuch, das Schaffen von Kunst sinnvoll im größeren Kontext der globalen Kultur in der Gegenwartsgeschichte zu betrachten.

<sup>2</sup> Der Begriff „artworld“ wurde erstmals vom Philosophen und Kritiker Arthur Danto verwendet, der eine institutionelle Kunsttheorie entwickelte. Danto argumentiert, dass ein Objekt – oder eine Artikulation oder ein Ausdruck – nur dann zur Kunst wird aufgrund der Institutionen, Gemeinschaften und Akteure, die für sich die Autorität beanspruchen, Kunst als Kunst zu erklären. Siehe: Arthur Danto, „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (October 15, 1964): 571-584.

die bestimmten, was Kunst sei. Aber seit dem neunzehnten Jahrhundert und dem Aufkommen der Moderne hat diese Kunstwelt auch kleinere, von Künstler\_innen initiierte und geführte Institutionen wie etwa Kollektive und Vereinigungen eingeschlossen. Folgt man einer auf dem kunsthistorischen Materialismus beruhenden Herangehensweise, müssen Veränderungen in der Kunstwelt in ihrem Bezug zu politischen und ökonomischen Systemen sowie außerhalb stattfindenden sozialgeschichtlichen Veränderungen untersucht werden, welche die Kunstwelt durchdringen. Kritik an den mit hegemonialer Macht verbundenen Kunstinstitutionen begann in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zusammen mit neuen Formen der künstlerischen Selbstorganisation, die Ökologie der Institutionen zu verändern, aus denen sich die Kunstwelt zusammensetzt. Als Antwort auf politische Verschiebungen und den starken politischen und kulturellen Einfluss sozialer Bewegungen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Verbindung mit einem weiter gefassten Projekt der politischen Dekolonialisierung, das sich mit den Protesten von 1968 überschnitt, entstanden neue Formen der künstlerischen Selbstorganisation. Um nur einige zu nennen, kann man dabei an die künstlerische Beteiligung an der Anti-Atomkraft-Bewegung denken, die Black Power-Bewegung, die feministische Initiative und die Umweltbewegung. Im\_flieger muss heute nicht nur in Relation zum Erbe dieser sozialen, kulturellen, und Kunstwelt-bezogenen Veränderungen verstanden werden, sondern gleichermaßen in Beziehung zu jenen Veränderungen, die im Lauf des einundzwanzigsten Jahrhunderts stattgefunden haben.

Ursprünglich war Im\_flieger eingebettet in der lokalen Ökologie des Wiener WUK Werkstätten- und Kulturhauses, der postindustriellen Nutzbarmachung einer Lokomotivfabrik aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Was heute die kulturellen und bürgerlichen Aktivitäten des Gebäudes sind, begann als kulturelle Besetzungsaktion, die bald darauf von der Gemeinde Wien offiziell anerkannt wurde.<sup>3</sup> Die Nutzung dieser Infrastruktur beruht auf den Prinzipien der Selbstverwaltung. Das Gebäude dient als Standort vieler kunstbasierter, kultureller, gesellschaftlicher, pädagogischer und politischer Gruppierungen und Vereinigungen, fungiert aber auch als Veranstalter von Events, die zur gemischten Ökonomie dieser auf staatlichen Geldern, Kartenverkäufen und Freiwilligenarbeit beruhenden Infrastruktur beitragen. Innerhalb dieser Infrastruktur des WUK renovierte und adaptierte das selbstorganisierte Kollektiv der Tanz- und Performancekünstler\_innen dessen größten Proberaum, um einen flexiblen Theaterraum für die unabhängige Performancekunst- und Tanzszene Wiens wie auch für Künstler\_innen aus dem Ausland zu schaffen. Obwohl Im\_flieger seither umgezogen ist und seit 2011 an mehreren Stätten in Wien tätig war, ist die Geschichte seiner Teilhabe in diesem spezifischen kulturellen Umfeld wichtig für das Verständnis des Kunstschaffens in diesem Projekt. Ein historisch materialistischer Zugang zur Performancekunst einschließlich Tanz und Choreographie begreift die Existenz von Plattformen wie Im\_flieger als Ergebnis einer Anzahl von Faktoren und Aktivitäten: die Initiative, die Energie und die freiwillige Arbeit von Künstler\_innen im Verein mit der Verfügbarkeit staatlicher Finanzierung. Letztere ist freilich voll-

<sup>3</sup> Während die Geschichte autonomer Zentren und den mit Besetzungen verbundenen kreativen Äußerungen in jüngster Zeit – auch in Verbindung mit der Occupy-Bewegung des einundzwanzigsten Jahrhunderts – einige wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, bleibt die Geschichte der vom Wohlfahrtsstaat erhaltenen Kulturzentren weiterhin ein in der Forschung unterrepräsentiertes Gebiet der Kulturproduktion und des kulturellen Ausdrucks. Die Historien des Kuratierens haben bislang noch kein Auge auf die Historien der Kulturproduktion im Hinblick auf Hausbesetzung und Kulturzentren geworfen. Über die kreative Arbeit in Verbindung mit direkter sozialer Aktion und Squatting siehe: Alan Moore, *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below* (London: Minor Compositions, 2015).

ständig mit dem österreichischen Sozialsystem verbunden, das der Kulturproduktion öffentliche Gelder zuteilt, um deren Erhalt große öffentliche Institutionen, kleine von Künstler\_innen geleitete Initiativen und einzelne Künstler\_innen im Wettstreit miteinander stehen.

In einem Gespräch mit Anita Kaya, einem der Gründungsmitglieder und treibende Kraft hinter dem Fortbestand von Im\_flieger, betonte sie, dass der Gedanke des Kuratierens unerlässlich dafür ist, wie sie die Arbeit von Im\_flieger verstanden wissen möchte.<sup>4</sup> Das Projekt fluktuiert in vielfältigen Formen, verbunden durch diesen Grundgedanken. Kayas Standpunkt ist, dass Kuratieren die Grundlagenforschung in der Performancekunst ermöglicht. Dieses Kuratieren verwehrt sich gegen den Produktions- und Evaluations-Zentrismus aller Arbeit auf dem Gebiet der Kultur und erstreckt sich darauf, die grundlegenden Beziehungen zwischen Künstler\_innen, ihren Gemeinschaften und ihrem Publikum aufzubauen und zu speisen. Performancekunst und Tanz können nicht in Isolation stattfinden. Indem sie ästhetische, affektive, intellektuelle und soziale Beziehungen ineinander verweben, nähren die kuratorischen Ansätze von Im\_flieger das Entstehen von temporären wie auch nachhaltigen Gemeinschaften, indem sie es jenen ermöglichen, die kommen, um öffentliche Momente fortlaufender Prozesse künstlerischer Forschung und Experimente zu sehen. In diesen Momenten teilen Künstler\_innen, Gemeinschaften, und Publikum ihre Gedanken und Gefühle, was wiederum den Performancekünstler\_innen ein besseres Verständnis dessen gestattet, wie ihre Arbeit das Publikum erreicht und berührt. Dieser Ansatz ist wesentlich für eine politische Praxis des Kuratierens, die sich gegen Performancekunst – und Kunst ganz allgemein – verwehrt, die als zum (spektakulären) Konsum bestimmte Ware angeboten wird.

Es hat natürlich immer Künstler\_innen gegeben, die Gruppen oder Kollektive gründeten, um ihre ästhetischen Prozesse und die Wege zu betreuen, ihr Werk mit Publikum, Gemeinschaften, und der Öffentlichkeit zu teilen. In kunsthistorischen Begriffen werden solche Gruppen meist in Verbindung mit den Ideen der Avantgarde oder des Konzeptualismus gesehen. Häufig erkennt man sie an ihren Manifesten, ihren öffentlichen Deklarationen, ihrer skandalträchtigen Neuartigkeit oder ihren bahnbrechenden Ausstellungen. Jedoch wurden diese Formierungen zuallererst in künstlerischen und ästhetischen Begriffen verstanden und theoretisiert, nicht aber in Begriffen kuratorischer und organisatorischer Arbeit. Der kometenhafte und unvorhersehbare Aufstieg des Begriffs *Kuratieren* auf dem Gebiet der Kunst seit den frühen 1980ern hat ihn in den folgenden Jahrzehnten bis ins Reich des Warenkonsums sowie der digitalen und sozialen Medien vordringen lassen. Um von diesem Aufstieg abzuspringen, schlage ich vor, den Begriff *Selbst-Kuratieren* zu verwenden, um die von Künstler\_innen geleitete Arbeitsweise in ästhetischer, sozialer, organisatorischer und politischer Hinsicht einzufangen, die Im\_flieger seit seiner Gründung im Jahr 2000 praktiziert hat. Die Bezeichnung *Selbst-Kuratieren* dient auch dazu, diese kuratorische Praxis vom Kuratieren allgemein abzusetzen, und betont stattdessen die politischen Dimensionen und Prozesse von Selbstorganisation und Selbstverwaltung.

Historien und Theoretisierungen des Kuratierens gibt es zuhauf. Die Globalisierung des Kunstbereichs mit ihrem Wildwuchs großformatiger Events sowie ihre globalen Akteur\_innen haben eine

<sup>4</sup> Aufgrund der Bedingungen infolge der Pandemie erfolgte das Gespräch zwischen Elke Krasny und Anita Kaya am 12. Jänner 2021 via Zoom.

Menge Gelehrsamkeit rund um die Figur und die Rolle der Kurator\_in wie auch die Praktiken des Kuratierens inspiriert. Eine Durchsicht der Literatur zum Thema, wenn man nur die meistgenannten Titel heranzieht, überschreitet den Rahmen dieses Essays bei weitem. Stattdessen will ich in groben Zügen die Kategorien darstellen, durch welche die Ansätze in dieser Literatur verstanden werden können. Emergente Historien des Kuratierens waren großteils mit dem Schreiben dieser Geschichte als einer Geschichte der Namen befasst. Diese historiographischen Interventionen folgen klarerweise dem gut ausgetretenen Pfad des monographischen Modells der Kunstgeschichtsschreibung mit ihrem (exzessionalistischen) Fokus auf Individualität, Originalität, und Autorschaft einzelner Künstler\_innen. Des weiteren haben sich Theoretisierungen des Kuratierens rund um die Frage der Institution und speziell der Beziehung kuratorischer Praktiken zu Kunstinstitutionen entwickelt, aber auch, wiewohl in geringerem Ausmaß, um die Fragen hinsichtlich Wert – einschließlich kulturellem, symbolischem, ökonomischem, kommerziellem, ideologischem, und politischem Wert – sowie der Institution bzw. den Institutionen des Kunstmarkts. Darüber hinaus hat sich die Theoretisierung des Kuratierens auf Werkzeuge der Kritik gestützt, die von Frauenforschung, feministischer Forschung, kritischer Rassismusforschung, Queer Studies, Queer of Color Studies, wie auch postkolonialer und dekolonialer Wissenschaft entwickelt wurden, um den Einfluss der Praktiken des Kuratierens und der Arbeit von Kurator\_innen zu untersuchen. Als Erweiterung dessen könnten wir den Einfluss des Kuratierens darauf beleuchten, wer und was von den Grenzen dessen, was als Kunst erachtet wird, eingeschlossen oder ausgeschlossen wird, wie bzw. ob sie öffentlich zugänglich gemacht wird, und für welche Publikumsstrukturen.

Betrachtet man die „Situiertheit“ von Im\_flieger, leisten die folgenden lokalen und globalen, sozialgeschichtlichen, kulturellen und Kunstwelt-Kontexte wichtige Beiträge zum Verständnis des Selbst-Kuratierens: Im\_flieger entstand ursprünglich als Teil des WUK-Umfeldes, wo es auch zehn Jahre lang verblieb. In sozialgeschichtlicher Hinsicht muss dies im Bezug zu Hausbesetzungen und autonomen kulturellen und sozialen Bewegungen begriffen werden. Die Aktivitäten von Im\_flieger liefen parallel zu Entwicklungen in den Künsten, die vom kometenhaften Aufstieg der unabhängigen Kurator\_in geprägt waren; Im\_flieger besteht auf der Ausübung des Kuratierens als eine Form nachhaltiger Care-Tätigkeit, wobei Care am besten durch die „Politik der Interdependenz“ zu charakterisieren ist.<sup>5</sup> Die kulturelle sowie die politische und ökonomische Geschichte autonomer Zentren und unabhängigen Kuratierens haben sich in den Dekaden nach den 1970ern und den 1980ern als höchst unterschiedlich voneinander erwiesen. Sie werden selten (wenn überhaupt) nebeneinanderstellt und schon gar nicht in eine gemeinsame Diskussion eingebracht. Wir können jedoch in der historischen Retrospektive erkennen, dass diese zwei sehr verschiedenen Historien der Neudefinition und Umgestaltung der Politik kultureller Produktion und der Bedingungen ästhetischen Ausdrucks eine Konvergenz in den Schlüsselbegriffen aufweisen, durch die sie definiert werden: Autonomie und Unabhängigkeit. Beruft man sich auf die lateinische etymologische Wurzel curare, die als Sorge übersetzt werden kann, so haben Kurator\_innen, und vornehmlich

<sup>5</sup> Der konzeptuelle Ansatz der Situiertheit verdankt sich den Traditionen feministischer Epistemologie, und zwar insbesondere den Gedanken zum situierten Wissen, wie sie von der feministischen Wissenschaftstheorie entwickelt wurden. Für eine Diskussion der feministischen Wissenschaftstheorie siehe: Sandra Harding (Hg.): *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual & Political Controversies* (New York und London: Routledge, 2004). Interdependenz ist seit langem ein zentrales Thema der feministischen Care-Ethik. Für eine der jüngsten Diskussionen zu Interdependenz und Care siehe: *The Care Collective, The Care Manifesto. The Politics of Interdependence* (London: Verso, 2020).

feministische, queer-feministische, und dekoloniale Kurator\_innen im einundzwanzigsten Jahrhundert das Kuratieren als eine Form der Sorge zu sehen und zu praktizieren begonnen und damit angefangen, sich als „interdependente“ Kurator\_innen zu bezeichnen.<sup>6</sup>

Wenn wir diese drei Kontexte nebeneinanderstellen, können wir die unmittelbare Nachbarschaft der folgenden drei Konzepte betrachten, die in diesen Kontexten zentrale Positionen einnehmen: Autonomie, Unabhängigkeit, Interdependenz. Diese einander überlagernden Konzepte sind nicht nur wichtig für eine Analyse von Im\_flieger, sondern sie dienen auch dem weiter gefassten Ziel, Perspektiven für eine weitaus größere Untersuchung der Arbeit in Hinblick auf eine politische Philosophie des Selbst-Kuratierens zu eröffnen. Folge ich dem Gedanken der Großzügigkeit, der für die Offenheit von Im\_flieger gegenüber Experimenten in künstlerischer Forschung charakteristisch ist, so fühle ich, dass eine solche Großzügigkeit auch zur Offenheit in Hinblick auf das Erstellen von Theorie ermuntert. Dadurch ermutigt, benütze ich meine obigen Betrachtungen der Nachbarschaft der drei Konzepte von Autonomie, Unabhängigkeit und Interdependenz, um über die Umrisse eines im Entstehen begriffenen Forschungsprojektes zu sprechen, das sich mit der politischen Philosophie des Selbst-Kuratierens beschäftigt.<sup>7</sup> Die Arbeit im Hinblick auf eine politische Philosophie des Selbst-Kuratierens muss notwendiger Weise den epistemologischen Historien, der Bedeutung, den Auswirkungen und den Implikationen dieser drei Schlüsselbegriffe nachgehen. Getreu meinem Ansatz, die Entwicklung einer derartigen politischen Philosophie in den methodologischen Herangehensweisen des situierten historischen Materialismus einzubetten, weicht dieses Forschungsprojekt selbstverständlich von den konventionellen Genealogien des Kuratierens ab, die in der Kunstwelt weiterhin fest verankert bleiben.

Die Hinterlassenschaften der Autonomie, wie sie durch autonome kulturelle und soziale Bewegungen verstanden werden, wurden in den Historien und Theorien des Kuratierens weitgehend vernachlässigt. Zu gleicher Zeit müsste eine solche politische Philosophie des Selbst-Kuratierens dieses Konzept der Unabhängigkeit untersuchen, wie es durch die Figur der unabhängigen Kurator\_in verstanden wird. Eine derartige größere Untersuchung müsste notwendiger Weise die tiefliegenden Widersprüche, die umkämpften Arenen und die Kontroversen herauskitzeln, die diesen verschiedenen Nachlässen anhaften. In der politischen Philosophie und ihrer Ideengeschichte sind die beiden Konzepte von Autonomie und Unabhängigkeit eng verbunden im Hinblick auf Konzepte des Staates und das Verständnis von Macht, Kontrolle und Freiheit. Der Experte in internationalem Recht, Samuel K. N. Blay, definiert politische Unabhängigkeit in der Max Planck Encyclopedia of Public International Law wie folgt: „[...] politische Unabhängigkeit bezieht sich auf die Autonomie in den Angelegenheiten des Staates im Hinblick auf seine Institutionen, die Freiheit politischer Entscheidungen, das Festlegen von Richtlinien und in Innen- wie Außenpolitik

<sup>6</sup> Siehe zum Beispiel: Joanna Warsza, <https://autostradabiennale.org/curators/>; Galit Eilat, <https://dutchartinstitute.eu/page/9217/galit-eilat>; George Vasey, <https://vimeo.com/479790972>; Nataša Petrešin-Bachelez, [https://www.internationaleonline.org/programmes/our\\_many\\_europees/on\\_degrowth/](https://www.internationaleonline.org/programmes/our_many_europees/on_degrowth/). Siehe auch: Elke Krasny, Lena Fritsch, Sophie Lingg, Birgit Bosold, Vera Hofmann (Hg.), *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating* (Berlin und New York: Sternberg Press, 2021). Letzter Zugriff auf alle links: 17.08.2021.

<sup>7</sup> Ein solches Projekt überschreitet natürlich bei weitem den Raum eines Essays und würde eine Monographie in Buchlänge erfordern.

betreffenden Angelegenheiten.<sup>8</sup> In der Geschichte politischer Ideen in Verbindung mit radikal linken Bewegungen ist Autonomie ein Schlüsselbegriff. Für Philosophien und Praktiken der Anarchie, Kritiken der staatlichen Autorität, wie auch Kritiken der Arbeitsbedingungen ist die Autonomie ein Konzept von größter Bedeutung.<sup>9</sup> Selbstverwaltung, Selbststeuerung, Selbstbestimmung, Selbstversorgung und Selbstdarstellung sind maßgebliche Ideen für die Autonomie. Deshalb erscheint mir für die Entwicklung einer politischen Philosophie des Selbst-Kuratierens eine Untersuchung notwendig, wie Selbst-Kuratieren und das Streben nach ästhetischer Selbstdarstellung zu diesen Modalitäten der Selbstverwaltung, Selbstbestimmung, und Selbstversorgung in Beziehung gesetzt werden können.

In der Geschichte des zeitgenössischen Kuratierens einschließlich seiner Ideengeschichte, auch wenn letztere noch nicht systematisch erfasst wurde, wurde die Figur der *unabhängigen Kurator\_in*, die seit den 1960er Jahren die Kunstwelt umgekämpft hat, zu mythischen Proportionen aufgeblasen. Harald Szeemann gilt weiterhin als der „erste Kurator im modernen Sinn des Wortes: ein peripatetischer, unabhängiger künstlerischer Agent, der beauftragt wird, thematische Ausstellungen zu machen“.<sup>10</sup> Diese Geschichtsschreibung schließt auch die androzentrische Selbst-Mythologisierung von Kuratoren wie etwa Hans Ulrich Obrist ein, der obsessiv über das Kuratieren und seine zeitgenössische Geschichte geschrieben hat.<sup>11</sup> Der Gedanke der Unabhängigkeit im unabhängigen Kuratieren muss im Verhältnis zu Kurator\_innen verstanden werden, die von Angestelltenbeziehungen in Museen unabhängig werden. Darüber hinaus muss Unabhängigkeit über das Konzept der modernen Subjektformierung in der westlichen Philosophie begriffen werden, und es muss auch in Beziehung gesetzt werden zu sogenannter unabhängiger und freischaffender Arbeit unter den Bedingungen des neoliberalen Kapitalismus und hinsichtlich der Kunstwelt, kognitivem Kapitalismus und Dienstleistungskapitalismus in der Erlebnisökonomie.

Erst in jüngster Zeit haben Kurator\_innen, insbesondere jene Kurator\_innen, die ihre Praxis zu den Traditionen verschiedener Feminismen einschließlich des dekolonialen und transnationalen Feminismus in Beziehung setzen, begonnen, das Kuratieren als interdependente Praxis in den Vordergrund zu stellen – im Einklang sowohl mit gegenwärtigen Debatten über Care und Care-Bemühungen in Verbindung mit den prekären Bedingungen der Arbeit wie auch den Umständen der Klimakatastrophe. Die feministische politische Theoretikerin Joan Tronto hebt dabei die notwendige Anerkennung der Interdependenz hervor. Sie besteht darauf, dass Care politisch ist, und dass die Betrachtung von Care notwendiger Weise ein anderes Verständnis dessen braucht, was das Politische ist, und letztendlich eine andere Organisation der Politik. Schon 1995 schrieb sie folgen-

<sup>8</sup> Samuel K. N. Blay, „Territorial Integrity and Political Independence“, Max Planck Encyclopedias of International Law, [www.mpepl.com](http://www.mpepl.com), Oxford University Press (2011), No. 1. Letzter Zugriff: 17.08.2021. “[...] political independence refers to the autonomy in the affairs of the State with respect to its institutions, freedom of political decisions, policy making, and in matters pertaining to its domestic and foreign affairs.“ (Zitat übersetzt von David Ender.)

<sup>9</sup> Wir können hier an autonomen Feminismus denken, an autonomen Marxismus, an italienischen Operaismo oder die Autonomie der Zapatista, sowie an eine größere und vergleichende Untersuchung zu den Standpunkten verschiedener autonomer Bewegungen der Linken im Hinblick auf kulturelle Produktion und ästhetische Selbstdarstellung.

<sup>10</sup> Jonathan Griffin, „Pioneering curator Harald Szeemann celebrated in two Los Angeles shows“, The Art Newspaper, 2. Februar 2018, <https://www.theartnewspaper.com/preview/curator-who-took-a-wrecking-ball-to-traditional-ways-of-looking-at-art>. Letzter Zugriff 17.08.2021.

<sup>11</sup> Siehe unter anderem: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (Zürich: JRP Ringier, 2008).

des: „[...] wir müssen unsere Darstellung der menschlichen Natur neu formulieren (Menschen als Menschen sind interdependent und nicht unabhängig) wie auch davon, welche Aktivitäten als zutiefst menschlich zählen (was die Trennung der Bereiche von ‚Freiheit‘ und ‚Notwendigkeit‘ kompliziert), sowie unsere Werte, und das überdenken, was wir von unseren kollektiven Institutionen erwarten.“<sup>12</sup> Im einundzwanzigsten Jahrhundert haben Aktivist\_innen, Philosoph\_innen, kritische Denker\_innen und militante Forscher\_innen begonnen, das Konzept der Interdependenz radikal zu erweitern, um die materielle wie auch die ökologische Welt umfassender in radikales, spekulatives und propositionales Care-Denken einzubeziehen.

Nachdem die Grundzüge eines Projekts zur Untersuchung der politischen Philosophie des Selbst-Kuratierens umrissen wurden – angeregt durch einen eingehenden Blick auf die Situiertheit von Im\_flieger – wird ein derartiges Projekt eine weitaus umfassendere und längere Untersuchung von Autonomie, Unabhängigkeit und Interdependenz in Beziehung zu den historischen materiellen Bedingungen der Organisation kultureller Selbstdarstellung erfordern. Ich möchte mich hier zum Abschluss meiner Reflexionen Anita Kayas Überzeugung zuwenden, dass der Begriff des Kuratierens förderlich zum Verständnis dessen ist, was Im\_flieger ermöglicht und unterstützt.<sup>13</sup> Kaya sieht das Arbeitsmodell von Im\_flieger nicht im Gegensatz zu anderen Institutionen, sondern vielmehr als dezentralisierte Form der Ergänzung bestehender Institutionen. Kaya besteht auf dem inhärenten Wert unterschiedlicher Vorstellungen davon, was Performancekunst ist, und was dies dazu beitragen kann, eine Interessengemeinschaft ins Leben zu rufen, die imaginiert, wie man die Welt anders performen kann. Im Lauf der Zeit sind es nachhaltige Praktiken, die Pflege ergebnisoffenen Experimentierens einschließlich Versuch, Irrtum und dessen, was Jack Halberstam „die queere Kunst des Versagens“ genannt hat, die dem gnadenlosen Erschöpfungsregime der permanenten kulturellen Produktivität entgegenwirken, das in der Menge der Events, Shows und natürlich von digitalen Algorithmen vermittelter Online-Präsenz gemessen wird.<sup>14</sup> Selbst-Kuratieren kann also letztlich so gesehen werden, dass es auf nicht-kommodifizierte und nicht-neolibrale Formen der Self-Care im Bereich des Kunstschaffens abzielt, wobei Self-Care am besten in den Worten von Audre Lorde zu verstehen ist: „Für mich selbst zu sorgen ist keine Genusssucht. Es ist Selbsterhaltung, und das ist ein Akt politischer Kriegsführung.“<sup>15</sup> Wege des Selbst-Kuratierens sind also dauerhafte Erhaltung und kriegerische Akte in einer Kunstwelt, die künstlerische Produktion unbarmherzig ausbeutet und kommerzialisiert.

<sup>12</sup> Joan Tronto, „Symposium on Care and Justice. Care as Basis for Radical Political Judgements“, Hypatia, Bd. 10, Nr. 2 (Frühjahr 1995), 142.

<sup>13</sup> Ich möchte hier meine Dankbarkeit dafür ausdrücken, dass die Einladung, mich mit Im\_fliegers Praktiken des Kuratierens zu beschäftigen und in meinen Gesprächen mit Anita Kaya laut zu denken, mich dazu gebracht hat, über Selbst-Kuratieren nachzudenken und deutlicher zu erkennen, dass eine größere Untersuchung der politischen Philosophie des Selbst-Kuratierens unter Einbeziehung von Autonomie, Unabhängigkeit und Interdependenz nicht nur notwendig ist, sondern auch wichtig für die Praktiken und Theorien des Kuratierens.

<sup>14</sup> Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011).

<sup>15</sup> Audre Lorde, *A Burst of Light and Other Essays* (New York: Firebrand Books, 1988), 130. „Caring for myself is not self-indulgence. It is self-preservation, and that is an act of political warfare.“ (Zitat übersetzt von David Ender).

## **"Sailing through in the middle between form and formlessness"**

### **- About procedural work in art and theory**

*Michael Hirsch*

1.

There is a *messianism of the minute difference*: the minute difference between right and wrong. The right state would be only slightly different from the current, normal state. It is directly next to it. Although in the right state everything might perhaps be entirely different, one can hardly say what the actual difference is. We call work on this difference 'art', but also 'theory'.

The true life is not the Entirely Different One. Rather, it is a slight shifting of the usual life: the life we've always been leading. We live in incessant difference, in the interspace between the wrong and the right life. This is especially true for artists and other headworkers. They experiment, in their work as well as in their life, with a right life in the wrong one. The problem or the work order of this experiment (and this applies to 'art' and 'theory' in equal measure) lies in this: it cannot simply be maintained programmatically. It has to be tested, done, embodied concretely.

"Paradise  
Is exactly like  
Where you are right now  
Only much  
Much  
Better"

(Laurie Anderson, *Language is a Virus*)

2.

*Im\_flieger*. An independent artists' association, i.e., a loose group. In the booklet "Stoffwechsel. Ökologien der Zusammenarbeit" (Metabolism. Ecologies of Co-operation) published in 2018, a transmedial research project by the artists' association *Im\_flieger*, one reads:

"It is not a collaboration, nor is it a production. We, who initiated this project, are searching for something in between, and putting a lot of effort into not falling into the usual conditions of production. To this end, we invited people we've only known fleetingly, whose deeds and actions we find intriguing.

[...]

Here there are six very different people who do different things. In their difference, they resemble each other very much [...]."

3.

When we band together in such work contexts, it is in a joint search for forms and ways of thinking, acting, and working between the private and the public. We are searching for a *lasting* sphere of activity between 'private life' and 'profession'. Between the merely individual of my own work as

an author or artist – and the general, the established forms of 'usual production conditions' in line with specific cultural sections and disciplines and specific work forms of the public appearance of artistic work.

We are searching. For this, we need a framework and a sheltered place. A common time-space of shared physical presence (which in the context of the pandemic acquires a painful aftertaste of loss). This time-space is dedicated to trying out models of right life in the wrong one together.

Go on, continue working, without always getting caught in the trap of the two fetishisms of cultural work: submission to the necessity of institutional justification, and to production pressure. In order to be able to consume more, use and exchange ideas and work among each other better.

Not to make oneself scarce and thus increase one's value in the social status ranking. But to offer oneself, deal generously with one's own person and time. This means inventing and inhabiting a common place of appearance and exchange. Between the public space of institutions and professions, and the purely private space of the seemingly arbitrary and insignificant.

*A third zone. A game in between.*

We are searching for a peculiar being-with, in which collective being and collective work can be experienced as an *open process*. The self-description of artistic and performative work has not yet found a better formula. Or the formula of the transition from art to life and from life to art. That is, 'art' as a common, shared practice of life, or as an experimental series in this direction.

In order to stress the necessary durability of such experiments, discourse has meanwhile adopted the formula of *sustainability*. In order to stress the social dimension of the artistic, but also of the theoretical work process, the formula of *care* is commonly used: to make it clear that the performative part of the process does not just consist of artistic work, but also of social relationship work – relational aesthetics, the aesthetics of working together and of living together.

4.

The work of artists' associations such as *Im\_flieger* is – as that of many others – the ever new attempt to go a bit further in trying to transfer all the advanced ideas and programmes developed in the arts of modernity to the practical reality of everyday life (and vice versa). The difficulty of this realisation lies in its always being possible only exemplarily – but what does 'only' mean anyhow?

Therefore, the names or headings '*process*' and '*care*' have to be joined by the names '*model*', '*experiment*', and '*exercise*'. They make clear that what we are searching for cannot simply be found. That it has to be searched for, evoked, refreshed again and again in the process of joint searching, in a series of exercises and experimental arrangements.

The negative, failure, the impossibility of finding, are as much part of this process as the infinitude of searching and trying. *The infinitude of practising*.

All movements, be they social ones such as parties, workers' or women's movement, religious or artistic movements, need theoretical models of self-portrayal. They represent trials to make models concrete, and to test them in concrete practices.

It is always about attempts to connect the work on a right *practice* of life with the work on a fitting *narrative*, i.e., to tell a story, make it, and incorporate it in person at the same time. It is about trying to evoke this not only as an associative connection (as meanwhile common in the cultural scene and its discursive superstructure), but also to establish it as a stable link, a *commitment*.

5.

If the problem of existence, as Nietzsche claims, on the whole lies in not being coincidental to oneself, but a necessity –, then the special problem of the arts and other forms of cultural work is that of being in a space of openness and freedom (from certain material necessities and laws), but within it having to deal with the question how to create meaning, good forms, and necessities which not only make sense intuitively to the producer, but also to the recipients.

Differentiation between chance and necessity: the question is always one regarding choice and its criteria. It comes up especially during the transition from the '*process*' of still rather personal, half-private deliberations and exercise towards the public, or publication – that is, to the '*product*' of an art or theory.

'Performance' is the provisional name under which an artistic work process is made visible at least partly. (Even if performance has long become an art genre in its own right, there remains this temporariness, the suggestion of an attempt to make almost invisible things visible.)

We do not exactly know yet what we want to do. We want to open up to the process of creating something together. We determine the framework, time, and space of a gathering. *We call it rehearsal, practice. We call it research, workshop, or laboratory.* We meet there, gathering in the name of a certain project for a certain time. We tell others about it – these are sponsors and patrons on the one hand, friends and colleagues, the audience, and the public on the other hand. But in the first instance we do it for ourselves.

6.

*Sailing through in the middle between form and formlessness:* we are simultaneously searching for chances and openness, for *rendez-vous*, encounters between things and humans. And we are searching for forms lending them a shape, visibility, an apparent or provisional necessity.

It is not entirely wrong always to keep an eye on the product during the process – as it is not entirely wrong to lose sight of the product and wholly dedicate oneself to the process. How far can one go there without dissolving into formlessness? Into, as it were, a lack of form and gestalt, a deficiency in contours and visibility of the work process that usually appears in the end as product or 'work' (and as such can be observed and judged from outside)?

Art as a series of experiments with a right life under wrong conditions: this, too, is an experiment, putting forth (next to) no visible product, and mainly dedicating oneself to one's own and the joint work processes. But one mustn't carry things too far. This can already be seen by the fact that the members of the collective, when trying to *archive* their work, are faced with the question of what to show and collect – which things, images, words, texts, recordings, and objects make tangible sense that will be understandable in the present, but especially in some future – for the participants as well as for others. The issue is not only communication and historiography among each other, but also public representation and legitimization towards the sponsors.

7.

We live in two worlds at the same time. A life in the interspace of contradiction: simultaneously living in the wrong, under still effective conditions, and in the true, already participating in the right state, practising it.

The modality is one of *preliminary practice* and *practice*. Of *model* and of *prefiguration*.

Viewing it from this angle clarifies the category of practice – anyway central for the performative arts, apparently matter-of-fact, perhaps too matter-of-fact. The arts, as well as literature and theory: they all are *practice systems*. Practice systems for a right life in the wrong one – practice systems for the transition, for the work on ever again attempting the transition into a true life. We are practising in advance, for ourselves as for all of us, for a play, for a piece that perhaps will begin at some time, for a piece in which all of us would be almost the same as we are now, yet already completely different.

In reality, though, this play, this piece, *has always already begun*. It must have always already begun, and it must always already continue.

It is this which puts our focus on the performative and practical, as well as the corporeal qualities of these actions; and likewise on the double meaning of practising and exercises: at the same time rehearsing and learning routines, habits, and skills, and pre-practising the qualitative leap into another existence, another modality of acting for which there are no rules yet, not script. For a play/game whose rules have yet to be invented.

„They'll show us how to break the rules  
But never how to make the rules  
Reduce us down to witless punks“

(David Bowie, *Black Tie White Noise*)

8.

'As if not': we are professional amateurs who practise anti-professionalism. Professional amateurs always fight against the routines, against professionalism, and against the conditions and justification demands of the respective genres of culture. They do this exactly *as if they were not part of the same*.

Therefore, artists' collectives and their joint work present concrete utopias of a right life in the wrong one, mostly subjected to unfavourable conditions – unfavourable because of the restrictions of cultural institutions; unfavourable because of the constraints resulting from the artists' material living conditions (always too little time, always too little space, always too little money, always too little visibility).

9.

What is collective authorship? How does one escape the perfidy of intellectual property and its potentials of inequality and dominance?

The problem of authorship concerns collective work more than individual work. Because it is about the presentation and attribution of what is happening here, what was invented, thought, performed here. But this is a problem only because the cultural field (and civil society in general) responds primarily to proper names; to individuals and their reputation, and to the societal allocation of meanings. *Passion of inequality*. Passion in a double sense: fervour and suffering.

The symbolic order of equality, as it is constitutive for a certain type of modernism and communism, is athwart of the passion of inequality. It is a *passion of equality*.

Its processes employ a performative as-if: as if this were not about the fight of all for the appropriation of the cultural, economic, and symbolic capitals. As if it were about something entirely different; about testimonial, participation in a general equality, about thwarting the usual division of the majority in the name of the majority. The performative of this *as-if* is the modus operandi of acting and thinking in an order that does not yet exist in society with regard to its objective conditions, but that has existed *for a long time*, forever in the actions of individuals, in the real subjective and intersubjective forms of action.

That is the concrete utopia of free collaboration – an experiment, or a series of experiments. It is the attempt to 'dissolve' the individuals as fixed persons with defined ranks in the cultural field of civil society – which does not mean dissolving into an organic group spirit, but singular entities, discretionary in a multitude or mass.

10.

*Animism as work principle*: everything is equally imbued with meaning, sense, and aura: inanimate and animate naturally or industrially produced objects; parts of the animate world; humans and their bodies and movements as well as their spiritual forms alike. *Animism and general misappropriation*: everything equally important and animate – everything connected with each other: body, mind, things, nature, other people.

So, it is not just our ideas and our human, artistic actions that create sense and meaning, it is all other things and beings, too. This engenders a politics of invitation, gathering, and hospitality; of mutual care and empowerment to exemplary common acting. A collective *exercise room* for a right life in the wrong one.

11.

In this exercise room, this room of becoming that *Im\_flieger* is, we exist together between *doing*, rehearsing, preparing, planning – and *letting*, waiting, attending. We rehearse practices of purposeful going astray, of intentional unintentionality, planned or hoped-for coincidence, of incidental attention. Practices of searching, going, walking, strolling, waiting, recounting, picking up, gathering, seeking. All the attempts to initiate encounters and contacts from which, perhaps, new forms of art and of living together may originate: *objets trouvés, rendez-vous*. The process, the seemingly arbitrary and random: indispensable constituents of our aesthetical and ethical necessities.

## The Great Exercise

### Sabina Holzer

"Something moved in the forest.  
I searched in my immediate vicinity and  
all I could find was a squirrel, high up on its tree;  
it couldn't have caused the commotion coming from under the fallen leaves."

(Etel Adnan)

First, the fear. I will start this with the fear. With the fear of not having enough money to survive. Not enough money to work as an artist. The fear of having to do too many different jobs in order to earn money, and therefore not having enough time for artistic work. That it won't be possible to make ends meet. That the actual creative work is going to suffer so much that it becomes obsolete. Even if the gainful occupations are good, and connected with artistic work. But. What does artistic work actually mean? For me, for instance. This little, big extra, this free space in which something additional becomes effective and visible. This additional time through which something unexpected may get into motion, something exceeding one's own intention. To follow this addition, to get on its track, pursue it, put it in correlations, to 'history'. Guiding it into the open. Realisation processes, questioning and doubt as method. The game that goes down deep, up high, that has no ground and thus is groundless. That carries one along. That is merciless. This dangerous game whose biggest challenge consists of being only able to exist as a game. Having time for it. Sharing it with others.

This dangerous game you have to engage with. With which you can fail yet never will truly fail. This game that only you can play and through which you expose yourself. Which always, and so much – really – is interplay. Of human and non-human matters. Of bodies, materials, time, and space. Of all resources. This living thing. This more and less. This shared indivisibility. That's what my life is about. And it's about finding a way to deal with existential fear – again and again – in order to make this possible. Everyone says that such a thing is impossible in the long run. Almost everyone.

This writing is an attempt to go with this fear. This writing is a kind of investigation of the fear and the entanglements resulting from it. An attempt to differentiate. This writing is a writing-with. It reflects my experiences with some aspects of Im\_flieger, which over the last 10 years has accompanied my life and work.

I want to integrate life and art  
so that as our art expands as our life deepens  
and as our life deepens our art expands.  
(Anna Halprin)

In 2011 Anita Kaya invited me to write a text for Im\_flieger's farewell to the WUK. The text is based on many accounts told by Anita and conversations with her which took place in the course of a summer. It probably was also the attempt to process the structural differences which had accumu-

lated over the years and made Im\_flieger's remaining in the ttp<sup>1</sup> no longer possible. For me, also a member of the ttp until 2008, this was an intriguing reflection. The WUK and the ttp were one of the most important points of reference in Vienna for me after my training and the years in Amsterdam<sup>2</sup>. The ttp members had access to very affordable rehearsal rooms, while the ttp department was self-governed and organised as a grassroots democracy. All these experiences, these possibilities of self-organisation, the difficulties and paradoxes substantially influenced my basic attitude as an artist. I was very impressed by the independence and self-empowerment with which the artists acted. This is also where I witnessed the birth of Im\_flieger in the noughties.

The summer 10 years later, when Anita Kaya invited me as an author, was the same in which the choreographer and dancer Milli Bitterli<sup>3</sup> decided – due to budget cuts - not to submit an application to the City of Vienna any more, and subsequently to end her career in the field of dance and performance. In this moment, an important source of my work fell away unexpectedly (artistically and existentially). The grant situation had also changed (perhaps as an aftermath of the financial crisis of 2008). The progressive momentum from the noughties had run into a strange kind of emptiness. Structural achievements did not stay, they were not self-sufficient. There was hardly any talk about the Viennese theatre reform any longer, the cooperation houses were established. A new generation that claimed resources emerged. The curators who decided and determined the distribution of grants for the artists were once again selected by the City of Vienna without consulting the scene's artists, etc. It was a first painful experience of how difficult it is to establish changes lastingly. In spite of all structural criticism and the accompanying hope that structures – being constructs – can be de-constructed, the hand-writing of neoliberalism within the cultural scene that is strongly determined by individualism, brought along the impression that it was after all just individual people and their network of relationships with which changes come and go. I was 43 years old then, and had been working as a performer and regularly publishing texts for 20 years, 10 of them in Vienna.

It was the change of an era. Not just for Im\_flieger, but for me, too. Once again, I was hoping for a grant for a project, and for 3 months didn't have enough income to pay my rent, and no one I could easily ask for support. That, too, was a first experience. Anita asked whether I would be interested in contributing my thoughts regarding the new orientation of Im\_flieger. For me it was an additional possibility to keep my head halfway above water financially during the time between performance projects. Since I considered production conditions an important part of the aesthetic form and setting even then, and liked to engage with this on a conceptual level, I was glad to be able to put forth my experiences with artistic research<sup>4</sup> and the changeovers between theory and practice. Thus, bit by bit I became an associated artist of Im\_flieger.

<sup>1</sup> Self-governed structure of the WUK's dance, theatre, and performance department. <https://www.wuk.at/150-gruppen/tanztheaterperformance-wuk/> (last accessed 2021/08/17).

<sup>2</sup> Training at SNDO Amsterdam until 1993. Lived and worked in Amsterdam 1989–1998.

<sup>3</sup> Milli Bitterli, choreographer and dancer, Vienna. <https://www.diepresse.com/1446580/bitterli-ich-mochte-mein-leben-tanzen> (last accessed 2021/08/17).

<sup>4</sup> From 2001 to 2009 artistic research laboratories were an inspiring format at Tanzquartier Wien, in which theory and artistic practice interlaced, and often had a trans-disciplinary orientation.

While digging through the last 10 years I worked with Im\_flieger, I stumbled upon another text which I wrote together with Anita Kaya as co-author for GIFT (the magazine of the IG freie Theater) about the festival CROSSBREEDS 2012: "How is it possible to live as a free-lance artist? Which social and political parallel worlds are there? Which strategies and visions do individuals develop? What has a supportive effect? Which forms of togetherness are there, and how could we implement them for a fairer redistribution – also in the art field. [...] Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek (as curators of the festival) and Sabina Holzer (as "associated artist" of Im\_flieger) initiate a four-week practical-theoretical discussion around the concepts of the precariat, of the own and the alien, the body and its possible analogies in the systems surrounding us."<sup>5</sup>

These discussions still accompany me and now and then – depending on how secure my material existence is at that moment in time – come to the fore. Inventing, finding, shaping, and imbuing with sense the possibilities and positionings of artistic work, is one thing – financial enabling another. Of course, both are closely connected, yet they have to be dealt with separately. In spite of its uncertainties, artistic work for me is an effective, critical, and challenging model for reflecting about community and connections with work, and to confront myself with this. Time and again it catapults me into various practices and life realities – and here, with Luise Maier, also a clandestine greeting "[...] to those fragrant with urine, those living with small and smallest animals, the swaying, disoriented ones, the innumerable, bedraggled, searching and staring comrades. A manic rubbing of the eyes, until even those disappeared into mineshafts, shut away in windowless factories, entombed in slums, come into view."<sup>6</sup>

Many of my younger colleagues are currently seeking shelter in the promise of artistic research at the universities. The "free scene", the field for those who are not permanently associated to an institution, a field which nevertheless is riddled with cultural institutions, hardly offers space and time any more for experimental, artistic research within their frameworks charged with representative, symbolic capital. Just now however, at the time of the third lockdown in the course of the Covid-19 pandemic, I must say with regret that we hear very little medially and politically from the so-called production houses; the representative centres of power of the performing arts' free scene (in Vienna). It is as if a working field were more and more misappropriated and (sub-)merging into other forms.

We all hope (invocation!) that some of these forms will be composted, as it were, and thus renewed. Re-forming. That in the future we will not be plagued by even more zombies attempting to keep up shadow structures. So that something alive may rise out of that death. I am practising the assumption that dying is a transformation, and therefore always a possibility for something new, different, alive. I insist. I want to insist that these transformations also could be the key to a becoming; am trying to direct my attention towards an "ongoingness", as Donna Haraway calls it. Access to something that is more than mere survival – a sympoiesis, a being active and inactive together. Sympoiesis invites us to think beyond individualism in relationships. Relationships to relatives. Human and non-human ones. Relationship is sympoiesis.

<sup>5</sup> Cf. Sabina Holzer in collaboration with Anita Kaya (2012): Bedürfnisse reflektieren, artikulieren, demonstrieren, Online: <https://www.igkultur.at/artikel/beduerfnisse-reflektieren-artikulieren-demonstrieren> (last accessed 2021/08/20).

<sup>6</sup> Cf. Luise Meier, Mrx Maschine, Mattheis & Seitz Verlag, Berlin 2018, p. 13.

We need to make kin symchthonically, sympoetically.  
Who and whatever we are, we need to make-with  
—become-with, compose-with — the earth-bound.  
(Donna Haraway)

Over the years, my function at Im\_flieger underwent several transformations: from associated artist in artistic laboratories to co-conceiving and taking care of formats to co-curating the festival CROSSBREEDS<sup>7</sup> Zeiträume, as mentor for younger colleagues' work in progress, eventually up to fundamental conception of the interdisciplinary project "Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit"<sup>8</sup> in a shared management together with Brigitte Wilfing and Anita Kaya. (The core team<sup>9</sup> attended to the invited artists' organisational needs; the conjunction of artistic and structural work to be achieved was required by Anita Kaya as a central characteristic in the first years of Im\_flieger.) "Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit" came into being out of our deep exhaustion and crisis of the core team at that time – us, and the desire to reflect and restructure the format of the platform as a sustainable, artistic connection (as opposed to the economic and social dynamics of festivals). After the first six months, the project, which was conceived for a period of two years, met with unexpected and unbearable misunderstandings regarding the practical implementation and the structural bias of Im\_flieger.

Brigitte Wilfing terminated her cooperation and the project. Following a vote whether the project should go on, Anita transferred the management regarding contents to the entire group, and subsequently took over the financial and organisational tasks. All that was a far-reaching event for me. I was surprised about the group's unanimous decision to go on. I stayed. Partly out of a feeling of responsibility, partly because of financial dependency, partly out of curiosity. But the misunderstandings had also shaken my faith in the cooperation. And so, I withdrew from the conception and organisation of Im\_flieger.

It remains a painful memory for me that structural asymmetries in the long run always influence the cooperation, that people break away, disappear. That utopias sound good but often have a price, and that their implementation is difficult, full of unforeseeable pitfalls. That peculiar amnesia springs up in order to (be able to) go on working. And then the precariat brings about additional dependencies.

Subsequently, the project changed and developed well. In retrospect it seems that the three of us, in spite of all difficulties, created a good and sustainable structure enabling further work. That we invited good people (nearly all of them were brought to the project by Brigitte). This specific setting that we created together has opened up and branched out. Made possible and supported by the uncommon, hybrid, networked, confusing, experimental, unique structure of Im\_flieger.

Im\_flieger is Anita Kaya, and at the same time it is not, because so many others contribute to its content. The structure is managed by Anita Kaya with great commitment and feeling for the needs of the free scene. Mostly this means cushioning precarious working conditions and giving (young)

<sup>7</sup> See: [http://www.imflieger.net/home/im\\_flieger-geschichte/](http://www.imflieger.net/home/im_flieger-geschichte/) and <http://www.imflieger.net/deutsch/projects/crossbreeds/2014/index.html> (last accessed 2021/08/17).

<sup>8</sup> <http://www.stffwchsl.net/> (last accessed 2021/08/17).

<sup>9</sup> Anita Kaya, Katrin Hornek, Brigitte Wilfing and Sabina Holzer.

artists (first) possibilities of developing and showing their works. This makes her work invaluable. Im\_flieger is Anita Kaya's existential and artistic basis to which she keeps inviting others in order to further develop it.

What is a collective? A collective is a dream with logical value. A dream that is more than a dream but not necessarily reality. The subject of the collective moves at the crossroads between the possible and the impossible. It does not stop dreaming the dream of mankind without outside, while acknowledging this outside as mankind's natural habitat.

(Marcus Steinweg)

Over the years, Im\_flieger and the people I met there again and again enabled and inspired my artistic work. For me, Im\_flieger is situated between a structure providing rooms and, ultimately, an artistic project by Anita Kaya. It is a network. It even is a network almost woven together. An approximation to the dream Marcus Steinweg describes. From my point of view, in the years I worked there, in spite of the amount of joint thinking and working, the dream was eventually broken into by a subliminal and mostly untouched distribution of forces and power that made the network woven together also one that was centrally organised. But this has a positive side, too: A management that takes over the administrative organisation, underwrites it and takes responsibility is a great relief for everyone. Especially if the person is sensitive, maintains an interest in social and aesthetic concepts, and wants to explore them. This makes possible a certain freedom, a practice of friendship and – in shared aesthetic interest as well as within precarious working conditions – connectedness, but also brings about a peculiar detachment.

For me, friendship means support through human and non-human actions in the midst of innumerable structures – be they economical, emotional, material, legal (and much more) – that are mostly taken as a matter of course, and therefore are often invisible. All those intra-actions, the sympoieses, the dependencies, the being-involved. Or not. It is like body and movement: only when something is no longer possible, we notice what was taken for granted. Even the simplest of matters like sitting and walking, like breathing, can suddenly become a problem. It is similar in precarious living conditions: that which is a matter of course for others in (relatively) stable and secure circumstances (be it through family, inheritance, grants, minimum benefit, structural support, working conditions, etc.) suddenly becomes the deciding factor in the precariat, making it possible for things to happen in the first place, and thus making life/survival itself possible to develop under certain conditions.

A few days ago, I lay awake at night and once again thought about unconditional basic income. About why it was so hard to implement. I thought of the difficulties of a different, more even-handed redistribution, and why those who in my view anyway own much more than they need themselves do not (want to) release that wealth. I thought of my own life. According to the general standard, I am moving along the poverty threshold. I pondered what I would do with more money. How much money I would need in my life to create some continuity. What would be an adequate nest egg? Or how high would my so-called savings have to be to make a significant extra providing my life with a freedom of decision founded on material prosperity? What should a needs-based

economy<sup>10</sup> look like, and under which conditions could it be sustainable? How high an everyday basic support would have to be to – as formulated by the unconditional basic income – “ensure the participation in social and cultural life.”<sup>11</sup>

Since I myself am an artist and thus a cultural worker, I am in a certain sense part of the social and cultural life anyway. Although active participation, being-with and taking part in a diverse public are considerably impeded now, in times of the pandemic. It is more about cultivating friendships, elected affinities.

Of course, elected here means being intermingled with various necessities. Still, in my artistic orientation I predominantly seek the side of friendship and try to work this field. Friendship is always about decisions, dedication, challenge, work – and is never a matter of course. The fine art of friendship with its subtleties often gets lost in the stress of work. A friendship, to say it with Cecile Condorelli, is not just based upon usefulness or pleasure, but has to be seen as the desire for the other's existence, as desire for the life of the others and for living together with them. Here, friendship is a “modality of social change, able to engender other forms of doing it differently that are about more than just work.”<sup>12</sup>

In a certain way this “more than work” is implicit in artistic work, in a collaboration. Without this extra element, without this wish for the other, the will to do something differently, no artistic collaboration is possible. Therefore, these connections are highly sensitive and often thoroughly charged with many different desires, necessities, and visible as well as invisible dependencies. Im\_flieger and many of the artists working there, workers, veterans, pioneers, those present, those absent, those who left and those who will come, and their visitors, again and again search for the interspaces of an aesthetic encounter. That is my connection with Im\_flieger.

Actually, the being possible, and the quality of an artistic collaboration is always a miracle. I try to determine parameters and am happy and thankful if they are understood and accepted. There's never a guarantee for that. Sometimes, after a while, I dare hope for something common. Hope for a joint engagement with the circumstances, the difficulties. But it is never clear how stress – whether fed by nervousness or enthusiasm – may suddenly change actions and relationships. Caution is always advised. Or rather: tenderness (and wild games). Only then the actual work can begin, the engagement in detached proximity. Only then I/you/he/she/it discover shared rhythms, tastes, relations, solitudes, and other wishes. But sometimes it is as if only blind spots were ever addressed. We no longer reach each other where we see each other, but only where we are blind to each other. That, too, is Im\_flieger. That is like dying then. Although money to survive would be there. The great exercise is then to trust in transformation. To insist on it. And to have no fear.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> On need based economy, see <http://www.occupy-eu.net/was-heisst-bedarfsorientiertes-wirtschaften> (last accessed 2021/08/20).

<sup>11</sup> <http://www.grundeinkommen.at/basicincome/> (last accessed 2021/08/20).

<sup>12</sup> Cecile Condorelli: The company she keeps. 2014 private publishing, p. 37.

<sup>13</sup> “To have no fear” in this case means for me the decision to leave the project “Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit” in 2021.

## The New Materialism. About an Ethics of Entanglement

Martina Ruhsam

It is a year now that almost daily I've been walking the following path: from my flat in Frankfurt am Main to the park lying behind it; past the container school, recently vacant because the pupils have moved back into their – now renovated – school; along the railway track, on which now and then comes a train nearly devoid of passengers; past the allotment gardens, in which people are weeding their patches and pruning plants; past the cottage of the allotment gardeners' association, to which a poster is attached that says "No vacancies"; to the sports grounds of the sports faculty, behind which fugitives live; and onward to the wide meadow from which one has a wonderful view. Sometimes I'm killing time, sometimes I'm extending it, sometimes I'm treading a hole into time with my footsteps, and in rare cases something unexpected will come out of that hole. On other days it seems that I myself am disappearing in it.

What does the increased focus on material, on things, partly autonomous objects and non-human entities in philosophy and in artistic performances mean in the context of a digitised society, in which the creation of value is rather connected with dereification than with reification? (At least, the New Materialism booms especially in countries of the global North.)

New Materialism attempts to destabilise binary thought patterns: animate and inanimate, living and non-living beings, active and passive, organic and inorganic... That all these categorisations and ascriptions always imply politically relevant and momentous practices of demarcation is shown, e.g., by Karen Barad by example of controversial perspectives on foetuses and their mothers – with regard to the status of subject or object attributed to them.<sup>1</sup> In fact, the dualisms mentioned above are hardly helpful in a discussion of the currently most pressing problems such as the SARS-COV-2 virus. A thing that is neither a human nor a non-human being, as it possesses very specific qualities only if it connects with a human organism or an animal, and latches on to a host cell. Due to the one-sided attribution of agency, activity, and changeability, the conceptual categories "subject" and "object" are as inapplicable to the virus as to the climate change or carbon dioxide in the earth's atmosphere.

The insistence of New Materialists to perceive and take seriously the agency or potential of non-human things and beings, too, is founded on a processual and relational conception of all things and creatures – according to the principle: "One cannot know what a body is able to do, because one cannot know which relations it will incur."<sup>2</sup> According to such a relational ontology, the properties of humans, but also of non-humans, first of all depend on which human and non-human entities they are, and were, in contact with, and how specific processes of exchange take place. (Human and non-human) life forms are intertwined and interdependent, the attributes of those involved only developing in the course of each singular being with, to, next, and near each other. That a hu-

<sup>1</sup> Cf. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007, p. 212. (Barad also demonstrates how the technologies of observation as well as discursive and techno-scientific practices co-produce the phenomena which they describe or depict.)

<sup>2</sup> Andreas Folkers, „Was ist neu am Neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis“ („What is new in New Materialism? – From practice to event“), in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (eds.): *Critical Matter. Diskussionen eines Neuen Materialismus (Discussions about New Materialism)*, Münster: edition assemblage, 2013, p. 29.

man or a non-human being possesses inherent or innate properties is exposed as fiction. At least, Karen Barad, successor of Donna Haraway at the University of California in Santa Cruz, takes that view. She is a quantum physicist and feminist philosopher, which in itself is already "queer" insofar as she disrupts the dualism of natural sciences and the humanities. For the relational ontology just described, Barad has coined a term: intra-action. (The attributes of entities only form through their connection with others, and in the encounters with these humans and non-humans.)

The identity-critical dimension of such relational and process oriented thinking is obvious. According to this, even categories like, e.g., being female can be determined neither via biological markers, nor via one's own identification. Insofar, New Materialism combines findings of social constructivism with the natural sciences; it extends the performative power of the discursive to not entirely controllable material processes. Karen Barad and Donna Haraway do not hesitate to pay tribute to Judith Butler's gender theory as they, too, understand the body as being socially and discursively engendered. However, they stress that the body also plays an active part in formation (for instance, in processes of gender identification). Butler drew upon the assumption that the materiality of bodies only developed through the social construction process. In the end, she defined materiality as an effect of social practices. Haraway criticises this viewpoint due to an overemphasis of social construction and linguistic processes. (Another reason why the term "anthropocene" is problematic, for it suggests that the world now is a man-made one, making man appear like an omnipotent, hegemonic creator subject. But this is exactly what New Materialism strives to challenge.) Donna Haraway's insistence that bodies are instances endowed with agency defies the view that the body is merely the locale of a staging of social gender which can – in a liberal humanistic manner – be chosen "freely". Haraway claims that discourse is only one former among others, and that the body is also an actor in the social construction process whose materiality cannot simply be "explained as an effect of practices mediated solely via language"<sup>3</sup>. For if biological sex is only seen as a locale for self-staging, in her opinion this concurs with the appropriating logic of dominance<sup>4</sup>, which she also recognises in the idea that the world be a resource for humanisation.

New Materialism assumes that agency is distributed among diverse actors, things and non-human beings. What does this mean for art, especially for dance, performance, and choreography? Which innovation does New Materialism bring in a world where something like a common social reality continues to dwindle away due to the exorbitant amount of time we spend on the Internet and on digital social platforms?<sup>5</sup> What are the implications of the New Materialists' thinking in a society where life is often counted as surplus? We live to the beat of an accelerating vitality capitalism, as Diedrich Diederichsen called it. We are part of an economic system that incorporates everything alive and wants to breathe life into everything "non-alive".<sup>6</sup> That we use not only our language, but also material and physical practices to create and shift meanings, make (non-)sense, draw connec-

<sup>3</sup> Carmen Hammer and Immanuel Stieß in their introduction in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1995, p. 14.

<sup>4</sup> Cf. ibid., p. 93.

<sup>5</sup> Cf. Tolentino Jia, *Trick Mirror. Über das inszenierte Ich*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2021, p. 47.

<sup>6</sup> Cf. Diederichsen, Diedrich: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008, p. 256–279; and Diederichsen, Diedrich: "Animation, De-reification and the New Charm of the Inanimate", in: *e-flux*, Journal no. 36, July 2012, online: <http://www.e-flux.com/journal/animation-de-reification-and-the-new-charm-of-the-inanimate/> (last accessed 2015/02/25).

tions, and thus reconfigure the world, at first does not sound like a new realisation to performance artists, but rather like the basic assumption of their work. But that non-human bodies are not just addressed in their “being-for” human subjects (and their enhancement), but in their unavailability and momentum that partly resist human control processes, is a decisive turn after all. Rebecca Schneider describes the influence of New Materialism on the performative arts thus: “props, computers, projectors, pulleys, dollies, light boards, costumes, cameras, and other paraphernalia of (co) production, curation, choreography, and display serve human artists, not the other way around. But the ‘other way around’ perspective is at least in part what the new materialism is reevaluating.”<sup>7</sup> This inverted perspective also distinguishes New Materialism from historical materialism, which presented a practice theory that still blanked out the unavailability of materiality.

Building up on her concept of intra-action, Karen Barad engages in the development of an ethics of entanglements, a “response-ability”, as she calls it: “First of all, agency is about response-ability, about the possibilities of mutual response, which is not to deny, but to attend to power imbalances. Agency is about possibilities for worldly re-configurings. So agency is not something possessed by humans, or non-humans for that matter. It is an enactment. And it enlists, if you will, ‘non-humans’ as well as ‘humans’. At the same time, I want to be clear that what I am *not* talking about here is democratically distributing agency across an assemblage of humans and non-humans. Even though there are no agents per se, the notion of agency I am suggesting does not go against the crucial point of power imbalances.”<sup>8</sup>

I believe it to be possible and promising that with the help of New Materialism a new, affirmative form of critique of capitalism will develop. Affirmative, not in the sense of an affirmation of current capitalism, but in the sense of an affirmation of the interdependency of heterogeneous actors and actants, such as human communities from local geology and the other way around. This would not be moral critique but a perspective trying to incorporate the reciprocal effects between actors and actants, and thus becoming ecological. Kathryn Yusoff calls to mind that “colonialism could only make the Others become transportable body units in the form of commodities that were uprooted from the land and kin of their origins by applying political subjectivation measures, and defining the earth as dead matter or inert power – that is, an ontologically different matter than that of the biologically conceived colonial political subject.”<sup>9</sup>

In the future, it will happen more frequently that actants like the Sars-COV-2 virus and other new materialities (such as thawing permafrost ground and rising sea levels) determine political actions. In this context it is no wonder that non-human bodies play a wholly new part in artistic performances. They are no longer props, but rather co-performers and co-choreographers. And if, for instance, an earthenware jug, an oil drum, or a steel rope are regarded as performers or choreographers, this – as Rebecca Schneider astutely assesses<sup>10</sup> – raises the question what Live Art will mean in the future.

<sup>7</sup> Rebecca Schneider: “New Materialisms and Performance Studies”, in: TDR: The Drama Review, vol. 59, no. 4, winter 2015, p. 10.

<sup>8</sup> Karen Barad in: Dolphijn, Rick/Van der Tuin, Iris (eds.): *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Michigan: Open Humanities Press, 2012, p. 55.

<sup>9</sup> Kathryn Yusoff in: Verein Springerin (ed.): *Springerin*, no. 3, winter 2020 (Post-Anthropozän), p. 46.

<sup>10</sup> Rebecca Schneider: “New Materialisms and Performance Studies”, in: TDR: The Drama Review, vol. 59, no. 4, winter 2015, p. 14.

I do *not* want to conceive choreography as writing or inscription into space (as if the space had no influence on that which unfolds in it, and vice versa), but as an art of generating specific modes of movement and of embodied thinking. An agential-realistic choreographic practice invents systems and situations of emergence. Referring to Karen Barad, choreography can be described as the production of (material and immaterial) conditions and the definition of parameters which enable the emergence of specific forms of movement, situations, and intra-actions. Instead of acknowledging man as the exclusive locus of agency, such a post-humanist choreographic practice composes assemblages in which diverse actors and actants meet and are granted the possibility to change the situation – and to do that already in the process of choreographing.

# ESSSEN

(IL FAUT BIEN  
MANGER)

*food*

**Jack Hauser's kitchen talk with Katrin Hornek about her time with Im\_flieger,  
October 12, 2020**

Mhm. Mhm. Weeell...

I'll have to get a feeling for this somehow. I thought about it, because you asked me, how I actually got involved. That's so long ago, the beginning, that it's almost impossible for me to connect with it. When I'm lying in a meadow and think back and would have to give a colour to Im\_flieger, it would probably be egg-yolk yellow. So, if I only connect to it on an emotional level, something very warm, that supported me and enabled me to do what I'm doing.

I came to Vienna in 2001 and didn't know whether to study art or biology. Then I simply started to work on the application process of the University of Applied Arts – there always was the question whether I'd let my gut or my brain work. I was accepted at the university and had no idea how I should ever finance this, and where art would take me. My first summer job was at ImPulsTanz. This is where I got to know Katharina Weinhuber who already worked for Im\_flieger then.

It was good for me to have a job with a fixed income which, although it was in the art field, was far enough away from my own work. This was important to me. So, Im\_flieger was perfect for me. Firstly completely flexible, secondly I was interested in organisational matters, so that Anita and I got along very well, because she – at least I believe so – also likes to teach and show people things. In my memory of Im\_flieger, the project is basically laid out as a platform with a strong interest in the promotion of young artists, and trying to achieve a permeation of both artistic, conceptual work, and the work behind its productive realisation. I really learned a lot there. Accounts, applications – it certainly helped me with my artistic career, because with my own projects the first stage is that I'm thinking about where to apply, how to finance them, and then I start dreaming that I've already got the money, and in this mood I write the application. I have to say that my rate of success is pretty high. Being able to imagine but still speaking a language that knows what it means to draw up an account helps a lot there.

During my time there, Im\_flieger was a vessel which more and more became an artistic space. This eventually stressed me, though, because working on interdisciplinary interfaces, creating meeting points and spaces of emergence, was very demanding for me as the team's only visual artist. I've always been interested in expression via the body, but rather from the audience perspective. Although ... in an intimate, closed setting, I've liked to explore things physically. From there I could learn a lot, but of course there's all kinds of different approaches to implementation in one's own artistic work. When I am doing a project, I often need a very strictly defined space which I am able to control, and within which I juxtapose things ... I'm getting entangled in something that's perhaps not very exciting at all ... When the formats weren't showing or product oriented, I immensely enjoyed playing with everything and sharing, and I learned a lot. But the way I define my own projects, I just need another vessel. I always need something I can work on to exhaustion, until I feel how the research, the various forms and expressions, the body and the sensations have to be put together, until I have the feeling that something is moving there. Even if it is merely notional, I need a context, a form to be filled. It is like a sculptural moment. This alone is already so compli-

cated for me that I probably need this strictly defined setting to be able to say to myself: it will fall into place.

Where getting into an artistic exchange did work, for instance, was Crossbreeds. Here we decided together to build this form collectively. On the one hand the conception of the Crossbreeds Festival, but also the designing of concrete spaces. That worked amazingly well.

If I think about it now, my aim in the beginning was to secure my existence. At 25 I probably had my biggest existential crisis, because I had the feeling that I wasn't able to take care of my subsistence. Both of my parents had always been salaried, no one around me was ever self-employed or freelance when I was a child. Understanding what it means to reorientate in one's life and developing a kind of trust was a long process. Im\_flieger enabled me to do that, empathic and at eye level – understanding when something wouldn't work out so easily ... a soft space, in a manner of speaking. This helped me very much to trust in my own work and my own life.

The circumstances around the farewell from WUK were extremely difficult for me. A sort of trauma supervision which drained me completely. There were Markus, Anita, and myself, and it was totally clear to me that I did not want to get involved artistically. That was very important to me, saying that my existence is secure and I am learning very much. Step by step, the team also changed completely. Brigitte and Sabina came, and Steffi, and in this way the focus for me was once again directed more towards the content, the art. Naturally, this changed everything completely, and it drew me out, too.

Then, shortly before I took my leave, we came closer again concerning content, with themes around the anthropocene and object-oriented experiments, new materialism, that was exactly the point where it became exciting for me. As you know, I took part in conceiving Stoffwechsel, and that's where I felt that it would have been possible to go into this collective and to say, this is our collective work, the form and the framework I agree to. Only I got a job as an assistant at the university, which was so time-consuming that only one or the other would work.

Because Im\_flieger, too, underwent changes all the time, as did I alongside the project. This was simply a process of transformation. I can remember the Schokofliegerei, actually that was the only project where something became manifest out of my practice as a visual artist, in the shape of site-specific seating objects.

When I think about it now, I missed this collective exchange for a long time after I left, meeting each other, exchanging – privately as well as regarding content –, moving, and there was always something to eat ... But there always was something that was exhausting, too. When it came to doing something, it started to flow freely, but ever so often it remained on levels where something jammed, always in other places. There always was a week or so which we had reserved for working, but it was always connected with a final showing, and I didn't want that. I wanted it to be my secret playground with you, and with these showings I wanted to play a non-precarious part, because my life was so precarious anyway. Especially in a team where everyone comes from another field, I relished that and it inspired me, but I wanted it to stay among ourselves. Which of course is con-

tradictory on a rational level with the support from public money ... and, at the end of the day, the exchange with other people after and during those public moments was also very important.

For performative, body-based formats, Sabina Holzer remains my satellite. For example, I loved Sabina's laboratory Exposure to a community to come at Tanzquartier Wien. I never took part in Stoffwechsel, but if those labs are like community to come, like a kitchen, then I miss every single minute. I'm a great fan of joint research. But as soon as my individual sense of form gets put over this model, it becomes complicated for me. I think that's also owing to the different fields... I do not mean to say, that's it for me with performative formats. For instance, my project "Steine wie wir" (Stones like us) – also a collaboration with Sabina – in the cave system of the Tischofer Höhle. The path to the live format, the sensual-getting-in-contact. I don't think it's interesting to put objects into a place and then walk away, ... and the body-stone project was, I believe, such a key project concerning trust in the moment. The acting instructions, the sound, the beautiful text Sabina wrote – getting all this material into a space which itself is as reactive as this cave, which then begins to interact and to connect with these body-stones ... Being there those two days, receiving people and feeling the things one has sketched in exchange, I think that's what's really important for me. And there are very distinct lines leading from Im\_flieger to this work. I still feel a desire at least to define the setting very clearly, so that the framework almost becomes the sculpture, and within that framework things happen as they do; that's the kitchen, so to speak.

Of course there were difficult matters now and again in Im\_flieger. Structures – what is Anita's role, what is the role of the others. The question is how to talk productively about such matters.

My interest in interdisciplinary works now has spilled over to the scientific side, and at the moment it is not so collective, because I am on maternity leave – apart from Corona. But I am working on an interdisciplinary scientific project together with the geologist Michael Wagreich, the archaeologist and geo information scientist Kira Lappé and the geologist Maria Meszar. It's funny, when we have our regular meetings I often have to think of Im\_flieger. It turned out even more clearly how difficult it is to work interdisciplinarily, because then I can try to investigate form, and when I am invited to conferences I don't want to submit a report about our project, but rather try to do something like a guided meditation so as to introduce another live moment, a shared experience instead of an ostensibly objective report. But I never had to deal with so much collective as with Im\_flieger afterwards, which I really find a bit sad. The laboratory at Tanzquartier I already mentioned really gave me a melancholy feeling.

It's really great that Im\_flieger manages to open up these spaces. In free flight, of course, different conceptions always crash into each other, different self-perceptions, each with their own background.

Im\_flieger accompanied me over my entire studies, and the years after that were exactly the time where I tried to find my own voice and what it means – a project by Katrin Hornek. After all, there's all those projections, and the visual arts really are tough as nails. It would be interesting to see what would happen if I was part of Im\_flieger now. I certainly wouldn't fancy struggling with organisational matters. If everyone were to take something over, I would of course do it, too; if I were to join Im\_flieger now, I think this would be important.

I could really imagine a kind of residency at the Stoffwechsel project now. At that time, I believe, it also was because I always had the feeling that I have no distinct expertise, little to give, because all of it was still so fragile. Now my feeling is that everyone takes something along, people are together, and then things blend.

Would I get into it fully? ... difficult question. There are so many new layers that have been added to it, cooperation partners, university, etcetera. And how all that care work, which now has entered my life so massively with my little daughter, and organising also is a kind of caring, I think. I'm just finding out, in order to be able to enter into a shared creative process – if these structural things are still as important for Im\_flieger, which I don't know, and if they are not as unsettled as they were when I left, then I would really like to think about care and welfare in a collective. Also in relation to our objects, our planet, and our children, which inherently discusses the structure of Im\_flieger, though. An anthill maybe? It is form and space at the same time, continuously changing, and food, life and death are pretty close to each other. I don't know about their social organisation. But we don't want a tight hierarchy either. Perhaps I could find another image. You see, the form of curation is also a kind of caretaking, the gentle assembling of things, which by the way is very important in my work, too. I think I really learned a lot at Im\_flieger.

At the moment it's difficult for me to find an image, so perhaps this would be the first laboratory for me on the matter. A score is a good framework for this, because it unites many forms of sketching and ways of being together, future, past, and present. It may well be that that is the first question: how these different entities are positioned with regard to each other.

Our conversation took a few weaves, or something like ventilation currents. Very personal, as it also addresses my history with Im\_flieger. Actually, I like being personal very much, I believe, but when I think of it it's like performing. I really love being personal, but for me it cannot be exposed to the public in a controllable fashion ... Well ... When you asked me so nicely for a talk, and with the sentiments of my brand-new motherhood, I already thought about how I would watch myself thinking back, because it's all so long ago, and how I am very much emotionally connected to Im\_flieger.

## Im\_flieger – caves provide better shelter than skyscrapers

Veza Fernández, Vienna, 27 Feb 2020

*There are spaces and organisations that build the foundations for an entire scene. From out of the underground they extend their hands to us creative artists without ever withdrawing them again, and thus they support us right from the very beginning. If we are “abandoned” by other organisations/spaces, they are there to catch us. Such a space, such an organisation is Im\_flieger KünstlerInnen-Initiative für Tanz, Choreografie und Diskurs in Vienna.*

*Im\_flieger is one of the first contact points dance and performance artists encounter in the city. They are welcomed with open arms and ears, they are offered working space and the possibility to present their works in the city. The Im\_fliegers are – without passing judgement – open for new and unknown matters, free from established viewpoints or sedimented structures. The Im\_fliegers, being artists themselves, also offer the chance to participate in the design and further development of space and structure discursively, choreographically, logically.*

*Im\_fliegers stay your partners, stay in contact and conversation, get you in touch with other artists, and give you the opportunity to organise laboratories, open practices and “raw showings”. When one needs a room, they are always there. When one wants to try out something new, they are there, and when you do not get enough support in the field they are also there for you.*

*I even venture to say that it is the only place in Vienna where artists, even if they fall out of the system of grants and institutions, are offered a space for research and presentation.*

*Not only is Im\_flieger a home, a foundation, a stepping stone, an incubator, and an “open ear”, Im\_flieger also spans generations and transcends boundaries like no other place in Vienna. Hierarchies merge in formats of togetherness that dance in diversity and think without limits. If one takes a close look one feels that for Im\_flieger, time does not dictate what is past and what is to come, but a complex present encompassing multiple possibilities.*

*Sometimes one has to inhabit a space oneself in order to know better what it means for a scene. Other spaces act through their outward representation. They are merely visited. Im\_flieger is inhabited, and further thought and developed through common action. One stays inside, growing together in depth. Other spaces do not become deeper, are not inhabited, but catapult you outside and lose your hand on the way up.*

*Without Im\_flieger, Vienna's dance and performance scene would miss an important foundation and its footing in the city.*

**"Eating Well" – a conversation about Im\_flieger.**  
**With Anita Kaya, Sylvia Scheidl, and Sabine Sonnenschein**

*Elisabeth Schäfer*

One of the reasons for Im\_flieger was, and is still – more than ever – to get out of the consumption oriented marketing and production of art. Get out of the reflex of producing for the market. Opposing this - that is Im\_flieger. Making art, developing other formats for art that are not consumable, not about consumption.

Another reason for the existence of Im\_flieger is the connection of aesthetics, politics, and social matters – not to conceive these three fields as independent of each other.

Thirdly, Im\_flieger exists to think the connection of contents and structure. Thinking in networks is one of Im\_flieger's gestures: to think oneself, but within the network of context. What is needed in order to take the needs of artists into consideration, but also to be a catalyst in the field? All these are principles that were there in the beginning and are still valid for Im\_flieger. Sometimes I see myself a bit like a custodian.

*Anita Kaya*

We meet in December 2020 to have a talk about the beginnings of Im\_flieger and the traces of its history. We are Anita Kaya, Sylvia Scheidl, Sabine Sonnenschein, and Elisabeth Schäfer. Anita has cooked a meal, and will fly through Im\_flieger's past, present, and future on this evening. Elisabeth brought along a few questions that may serve to lend some structure to the evening, but are also likely to be dissolved like honey in a cup of tea. Sylvia and Sabine are equipped with notes, memories, and thoughts about what Im\_flieger was for them, and which traces of their collaboration with Im\_flieger are still relevant to them today – in entirely different areas of life and work, too.

**Anita Kaya:** So, I made a salad, here's some tahini dressing. This is pumpkin and sweet potato soup, and that's the dessert: date and tigernut balls. #00:36:31-4#

Our conversation is interspersed with breaks; the times we take to eat what Anita cooked for us. While transcribing the evening I, E.S., am reminded of an interview with the French philosopher Jacques Derrida published in English under the title "Eating Well"<sup>1</sup>. Eating well – "il faut bien manger" ist the phrase Derrida employs to develop an ethics of the mouth and the oral.

Derrida constructs an analogy between the circumstance that we have to feed on other substances in order to survive, so that other things have to pass the threshold of our mouth for us to be able to live our life, and the phenomenon that we also need the language, values, ideals, thoughts, writings, dances, images, etc., of others before us or with us, to ingest them, digest them, rewrite them so as to resist and change them. Derrida insists on the difference between the assimilation of others – be they other substances like food, or other people – in a manner that nourishes, and a manner

<sup>1</sup> Jacques Derrida: "Eating Well", or the Calculation of the Subject, in: Elisabeth Weber (ed.): Points ... Interviews 1974–1994. Stanford: University Press 1995, p. 255–287.

that seizes them as trophies. Due to this distinction he is able to stress that the issue is to develop an ethics that respects differences to others and, at the same time, acknowledges that we are radically dependent on other humans and non-humans in order to survive. Well, one has to eat because there is no other way. At the same time, one has to eat well, in the sense of ethics. Eating well means to protect other's being different, exactly in the moment when we are radically dependent on those others. When we have to internalise, incorporate them because we have to eat, or because we use their words, their values, etc., when we are talking and so on. How do we give a chance to this radical dependence on others? How can we be hospitable? Resistant? How can we eat "bien"/"well"? How do we feed others?

We share our food on this evening in December 2020. As well as history and stories. Some of us experienced parts of this history/story together, some didn't. In any case we cannot *not eat* and we cannot *not share*. Even while we are reading these words we eat, we share. Eating well means taking care that "the meal" is not only nourishing for me (that would be bad eating), but also for the others.

The text based on the conversation of about two and a half hours was transcribed, abridged, and prepared as a four-course meal by Elisabeth Schäfer. The four courses are captioned as follows<sup>2</sup>:

- A) LIKE BEGINNINGS
- B) LIKE CURATED – UNCURATED?
- C) LIKE READING PRESENT AND FUTURE OUT OF THE PAST
- D) LIKE WHAT REMAINS – WHAT BECOMES?

A) LIKE BEGINNINGS

**Elisabeth Schäfer:** How would you describe what Im\_flieger was during the time of your collaboration? How did Im\_flieger come to be? #00:37:28-8#

Version 1

**Sabine Sonnenschein:** For me it was super exciting. I even sat down and made some notes before our talk here. And then I remembered, it was in 2002, that was the time when I became really political. There was the first Black and Blue government in Austria. And we were asking ourselves what to do – how to offer resistance? This was when a group of artists formed who put up performative actions. Anita was one of them, too. #00:38:37-9#

<sup>2</sup> Even if some of these conversation sequences were mainly answered by one of those present, they were never monologues, there were interruptions, parentheses, further enquiries, etc. The transcript would like to reproduce this conversational quality and took over many of these insertions. In order to make it also visible in writing that the text is generated from a conversation developing slowly over time, the text is interspersed with some of the transcription's time stamps (break times, too) for orientation.

**Sabine Sonnenschein:** Exactly, that was Performing Resistance.<sup>3</sup> We made performative actions against the Black-Blue government at the Thursday Demonstrations, but also on other occasions. And that was a great pleasure, especially because all of a sudden people from the free scene who normally would never have worked with each other did something together. That's when works of entirely different styles were created. Hubsi Kramar for instance together with us from the free dance scene – really another thing aesthetically –, and somehow it worked. And then this idea came up with the question: What are we – all the independent dance and theatre producers in the ttp WUK<sup>4</sup> – going to do when we don't get money any more? Let's go independent, let us make a room of our own where we and art are allowed to exist, where we can show performances, let's make ourselves independent of politics, of subventions! That was the idea at that time. And making it possible in the ttp WUK gave an incredible boost! That's how I experienced it. This also was my motivation, my joy: we're doing something, we're fashioning our own space. And it wasn't just me who felt like that, I perceived that it was the same for many from the ttp WUK, that there was support. Some even put in money privately, for instance to get the inspection and approval needed to use the rehearsal room as a function room.

You see, in the beginning this was carried by and infused with the strong momentum of making something possible together. It became a bit more difficult after that when the issue was: how does it work in practice? We were a lot – about 20 or 23 groups. So the task was getting from enthusiasm and joy to realisation. There were all kinds of opinions and positions, the desire to show one's own work, etc.

At first we were a larger group – maybe 6 or 7 people who did more. Then we became – if I remember rightly – a project in the ttp WUK. And subsequently became a smaller and smaller group of people who implemented the project. For a while, e.g., there were only three of us. I still remember it well. And at some time I also dropped out, because it was too much for me or – I'm not quite sure why. At the time I was also very active in the organisation of the ttp WUK collective, I was responsible for the timetables of the three self-governed rehearsal rooms. I did not drop out for content-based reasons, but because it was too much for me regarding work.

But for a while the three of us did it. This is why I'm also here tonight, I think.

What was interesting for me was that you two, Anita and Sylvia, took a step away from the basic idea, that is, the independence of subventions, and that you managed to get money after all. And following that, there came the time when the first performances were presented. #00:44:11-1#

Version 2

**Sylvia Scheidl:** How did it begin for me? In my memory it was a summer, an autumn, and then the initial phase took until 15th January, because that was the application deadline of MA 7.

My own motivation was not generally political, but mainly originated from the context of dance culture and the question of how dance was dealt with in Vienna. Especially in the 1990s, giant

<sup>3</sup> On Performing Resistance see: <http://www.2gas.net/art.in.resistance.htm> (last accessed 2021/08/17).

<sup>4</sup> On the ttp WUK and the self-governing department for dance, theatre, performance at WUK Vienna see: [www.wuk.at](http://www.wuk.at) (last accessed 2021/08/17).

efforts were made to establish a new dance house in Vienna. At first there was the development of a concept together with artists and architects, and in the year 2001 the new Tanzquartier Wien (TQW)<sup>5</sup> was opened with Sigrid Gareis as artistic director. And the TQW did exactly not fulfill what the Viennese scene had before elaborated as a model: namely, a house co-curated by artists in whose organisation the artists themselves play a very active part. The TQW became another classical model with an artistic director. The job was put out to tender and appointed by MA7 with a – I'm saying this now in an intentionally provocative way – "foreign" cultural organiser. Many conflicts followed in the wake of this decision. Vienna's independent scene did not feel very invited by the foundation of the TQW. Also, there were few possibilities for the Viennese scene to perform at the TQW and get commissions there.

**Anita Kaya:** From my perspective, under the artistic direction of Sigrid Gareis many local artists were supported and also more acknowledged in an international context. She really exerted herself for the local scene. In particular, apart from dance, she gave space at last for performance art and experimented with different formats, as an invitation to local artists. The conflict was connected to the fact that some of the established choreographers who had gotten involved significantly on behalf of the dance house eventually found no space there. Later, when Walter Heun became the artistic director of TQW, numerous artists were no longer supported, and subsequently also abandoned by the curators of the City of Vienna, plunging them into existential crisis. This always happens to us when things are redefined, positions reappointed, so that the continuity is interrupted and a new selection is made, which very often appears very arbitrary. And even if there is no claim to support, I sometimes experience the system and how artists are treated to be brutal.

**Sylvia Scheidl:** It also was the time when T-Junction<sup>6</sup> – another structure initiated and organised by artists – broke apart, because TQW also took over the line of professional training, which meant that the core commitment and vision of T-Junction broke off. In this time it seemed very important to me to create a space for artistic production that was independent of curators. A space not only independent of political volition but also of artistic directors and performing sites. So that as an artist you no longer depend on being admitted. And to void this and create a space in which I as an artist am allowed to decide myself when and how to appear before the public. For me that was the core mandate of Im\_flieger.

In the ttp WUK there was a great readiness at that time to provide resources, time, and ideas for this kind of invocation.

The first ideological disputes then were connected directly with the question of how to play this room Im\_flieger in reality? Will the ttp WUK finance it from its proceeds or from their common basket? And will it also invest all the work to make it possible? And what will then be possible? The other position – which Anita and myself belonged to – was: Let's see that we get financing so that the expenses are covered. Then we extrapolated how much we would need if we played a certain number of times and paid the people participating in the organisation work, and so on. All the entrance fees were to go to the artists. I remember that we worked pretty hard on this concept over

<sup>5</sup> Tanzquartier Wien (TQW) is the first dance house in Austria and was established in 2001. See: [www.tqw.at](http://www.tqw.at) (last accessed 2021/08/17).

<sup>6</sup> T-Junction Gegenwartstanz (1990–99) offered professional training and was initiated by its artistic director Aurelia Staub (CH/AT).

Christmas, as the MA7 deadline was on 15th January. At first Sabine and Vicky also wanted to take part, but for some reason the two of you dropped out. #00:50:18-0#

*Anita Kaya:* I remember that we met in the café vis-à-vis the WUK, what's its name? #00:50:26-1#

*Elisabeth Schäfer:* Café Weimar?! #00:50:26-1#

*Anita Kaya, Sylvia Scheidl:* The Weimar, the old pretty Weimar. #00:50:31-1#

*Anita Kaya:* There we sat, Sabine, I, and you (meaning Sylvia). And you were having trouble with your eyes at the time, couldn't work on the computer. And for some reason Sabine had no time either. And I know that we worked out the end of that concept there ... But ultimately I completed the concept, since I was the contact person with the City of Vienna's cultural department. #00:50:39-0#

*Sylvia Scheidl:* We used to work a lot in the café. And sometimes also at your place, Anita, until late at night, two or three in the morning. And then – at the very last minute – we submitted our concept. However, as far as I remember, this led to a somewhat divided situation in the ttp WUK: some were in favour of trying this, and others rejected it because we would again render ourselves dependent on subventions. And we, Anita, we were the two who forged ahead – but we also had the support and the mandate by the ttp WUK to try it even if some did not agree. And we were also paid for our work on developing the concept, as far as I remember. #01:40:36-0#

*Anita Kaya:* Yes, I think so too. It was always clear to me that I did not want to do this work without remuneration any longer; being a single mother, my time was valuable. #00:51:34-5#

*Sylvia Scheidl:* We put a lot of work in it so that it would have a chance. And then it bore fruit. We got money, too. #00:52:02-7#

That was the very first phase for me. #00:52:12-8#

Version 3

*Anita Kaya:* How did Im\_flieger come to be? What urged me on? 1997/98 I was on maternity leave, with distance to the WUK and art production. At the same time I was a member of the Choreographers' Platform Vienna<sup>7</sup> which campaigned for the acknowledgement of contemporary dance and performance as an art form in Vienna, to be precise for the institutionalisation of dance in the shape of a dance house. The foundation of Im\_flieger was about preserving that space in WUK which we had spent years shaping during this time of change, where we were able to present our performative works to the public without being curated; we curated ourselves. Of the three of us I was the longest-standing WUK member, in the year of the occupation 1984 and then from 1986 on. Moreover, at that time I was the only female choreographer in the ttp WUK with a one-year

<sup>7</sup> Chorograf\*innen-Plattform Wien (1996–2000) was an association of Vienna-based choreographers for the conception and political realisation of the dance house in Vienna (TQW), the spokesperson was Nikolaus Selimov.

grant<sup>8</sup>. In the 1990s we saw that it became incredibly tight for work such as this, even in the WUK self-determined going public was no longer possible. With the vision of a dance house under an international management it was clear that not everyone would find a place there. The political situation also played a role – although Im\_flieger already started before the election which resulted in the neo-liberal Black-Blue government. That is, before the year 2000. We already had applied for money to renovate the rehearsal room. The renovation was financed by the City of Vienna – at first pre-financed by the ttp and the WUK, but later the money from the City of Vienna began to flow. I saw, and still see it as an urgent necessity besides the institutionalised centres, especially with the establishment of the TQW – on which the Viennese dance landscape concentrated at that time –, to preserve, maintain, and develop this artist-governed free space for experimentation and exchange, also on behalf of developing the art form and to support diversity – and also to open up a space of discourse about this. #00:54:31-6#

*Sylvia Scheidl:* This was a central issue for me also – that artists can decide when to go public, and that this doesn't go through the filter and perspective of a curator or a theoretician who decides that you may now play for an audience, or not. Conceptually it is very important for me that performative art only lives by contact with the audience. It is a synchronous art. Later I found that this perspective was very much supported by Deborah Hay. Writing a book is asynchronous. But a performative work comes into being through the live event. #00:55:49-8#

*Anita Kaya:* I remember your "Lab for postdramatic acting", Sabine. That was also in the beginnings of Im\_flieger. Thinking back now, that was a very important project for me: the focus was on artistic research and collaboration with theoreticians. These gestures of working were there from the start, and have always continued in different ways at Im\_flieger. Moreover, Im\_flieger was and is a political project, but also a social one. An act of solidarity from the beginning: artists for artists. #00:57:21-6#

*Sabine Sonnenschein:* I would like to add something content-wise with regard to performative art living through live performance. We thoroughly scrutinised exactly this question of reception in the "Lab for postdramatic acting" by working with the audience in a participative fashion, we performed in public spaces such as Stadtpark, and integrated the work completely into everyday life, so much so that at some time it dissolved into each other entirely. We worked on positions that made do without any stage situation at all. #00:58:02-3#

*Sylvia Scheidl:* But of course it is very important to create this free space for experiments. In order to test how far you can go with fusion, confusion, change of roles or role models or ideas about what it actually means to share a room together. #00:59:25-1#

*Anita Kaya:* I also think that the foundation years of Im\_flieger were influenced by the collaboration and exchange of the independent dance/performance artists at the WUK since the middle of the 1980s. It was this among other things that made it possible for dance and performance art to articulate themselves in Vienna. Using the rehearsal rooms at WUK free of charge was connected with

<sup>8</sup> Translator's note: as opposed to project funding.

structural and organisational work in the house: artistic work was connected with self-organisation and the development of structures for dance, for there were hardly any structures for it. And also that we repeatedly did joint actions in the ttp WUK, like for instance the annual "Theatermaschine" that went through all the night. #01:00:17-1#

**Sylvia Scheidl:** An interest in other forms of collaboration was already starting to ferment. It was about other forms of co-operation in artistic formats that not necessarily had to result in making a joint production. Not so much about: "You dance for me and I'm the choreographer." It was about finding and inventing much more hybrid forms and more differentiated roles for which in part we had no names yet. All that was no option in the accustomed settings of the curated Viennese houses at that time. #01:02:01-2#

**Anita Kaya:** From the beginning we talked about "publishing" works, we never called it show. And in the second year we wrote our concept all over the summer and determined the basic concept on which Im\_flieger is still building. That was Sylvia and I with the support of my neighbour, the political scientist Alexandra Vasak, who wrote down our conversations. That's when we developed our networking line, networking with other structures, but also in order to find new forms of artistic collaboration and exchange. Over the years this has expanded more and more. For instance, you, Sylvia, initiated the project "Choreographing Dialogues" which stroke up an exchange between ten solo works in a non-hierarchical way. #01:03:15-8#

#### B) LIKE CURATED – UNCURATED?

**Elisabeth Schäfer:** What seems very intriguing to me – entirely from our detective's perspective – is that the issue was working against a specific way of curating, which obviously was very strong at that time. I'm not quite sure whether I perceive this accurately, but I believe that something has changed these days about the curators' perspective regarding their own actions. This, too, would be an interesting field to investigate – to what extent the work of initiatives like Im\_flieger changed the curatorial practices in the institutions. My impression of the curatorial practice of Im\_flieger, which I as an outsider actually always perceived, was that curating is understood and interpreted as collaboration. For me the term "uncurated" comes as a big surprise in our conversation. Curating comes from the Latin "cura", meaning "care", which I understand as taking care together that the work has a space, that the work is shown, that there is everything it needs. How do you perceive this today, hasn't curatorial practice changed with regard to collaboration? Or is the separation between theory and practice still so strong? In my view, Im\_flieger's work not only focusses on theory, but also on practice and politics – a rhizomatic entanglement. At the same time this seems to be something that's also happened beyond the confines of Im\_flieger. #01:05:57-0#

**Sabine Sonnenschein:** I think that it is simply very important to understand what the WUK and the ttp actually mean. A space for artists where they are totally self-determined. You don't need any curators at all there. A reason for me to stop doing performances was the dependence on grants – that someone decides whether my work is good, and only then I'm getting money. #01:08:03-1#

**Sylvia Scheidl:** For me, the central thing about Im\_flieger was that we put artistic autonomy into a conceptual framework, so that the decision lies with the artists themselves, and that we try to create the best possible conditions for participation in decision-making processes. One important concept of Im\_flieger was that artists shouldn't have to pay themselves for the publication of a work. And for that we needed funds. We could also have decided to occupy a room – and not care about the law regarding public presentations. But not many were in favour of that. This was also the source of my pragmatism, that we needed money in order to guarantee that the publication of their work wouldn't cost the artists anything. One of the basic concepts of this framework was Im\_flieger's "Wilde Mischung", which presented quite a curatorial means to assemble very different works with entirely different perspectives and degrees of maturity, and to make them more accessible to the audience. #01:11:09-1#

Insofar, this really is curatorial acting and caring. #01:11:23-8#

**Anita Kaya:** A lot has changed in the meantime, the issue is now, for example, to pay the artists adequately, which changes the economy with limited resources. "Taking care" of artists and audience, but mainly as ministrion to potential exchange and dialogue. Not focussing on the presentation of artistic works, but on providing a framework for social situations in time and space for (artistic) exchange and knowledge production between the artists, organisers, and visitors. At the centre are the people, and being in relationships with one's surroundings, touching and getting touched. The concept of hospitality as a stance, a method, is important. Inviting, providing and sharing supporting resources – material and immaterial ones –, but also the associated desire for recognition, respect, and attention takes up much space. Following certain rules, artists are invited to "inhabit" the room, the studio, and themselves to invite others and practice hospitality. For example, Nanne Burmann considers the figure of the hostess to be a predecessor of contemporary curatorial modes. Historiographers describe the salonières of the 19th and 20th centuries, who were almost exclusively female, as organisers, mediators, and providers of context for intellectual and artistic conversation and creation, and thus defined their function and capabilities in terms very similar to those serving to characterise curators.<sup>9</sup> Burmann says: "In art, hospitality seems to figure as a last refuge of generosity and gratitude in a culture of exploitation, [...]"<sup>10</sup> With Im\_flieger, the "taking-care-of" – organising, deciding, and conceiving – mostly is a collective, or slightly hierarchical process executed by those working in the team, but also by various artists in changing functions. In my managing function I try to put the structure into the foreground, to keep the space in order to enable joint processes. I pass on the knowledge accumulated over the years, ensure continuity, and sometimes when it's getting turbulent, besides all collectivity I take the steering wheel or pick things up ... Ultimately the responsibility for the whole is mine – also regarding the funding institutions. In some artistic projects I'm part of a collective, in certain projects other artists take over the leading role in collaboration with me and the team. We experiment with the organisational structure, with various forms of collaboration and roles. Sometimes this may be confusing. But it is founded in the deep desire to try out another form of being together in the midst of traditional patriarchal power hierarchies; perhaps in the sense of Ursula K. Le Guin, in order to give more room for development to the female principle, the yin, the dark, damp, soft, welcoming,

<sup>9</sup> Nanne Burmann: "Hosting significant others", in: Beatrix von Bismarck, Benjamin Meyer-Krahmer (eds.): Hospitality – Hosting Relations in Exhibitions. Sternberg Press, Leipzig 2016, p. 123–149, here: p. 125.

<sup>10</sup> ibid., p. 44.

accepting. It is important for the survival of mankind to make a change from striving for dominance to an ability to adapt, meaning friendship not only between humans, but also with the earth and all its living beings. Also, learning to bear uncertainty, imperfection, and temporariness.<sup>11</sup> This kind of collaboration is a challenge that requires reflection and background work. In conflict situations we often brought in supervision from outside. Sometimes this succeeded, sometimes it didn't. It's always been important for me to get supervision as support for my managerial capacity, too. But regular systemic (organisational) constellations are also an important tool for project development in order to render processes more transparent and increase awareness of them.

Collaborative curatorial practice is consciously positioned as a possibility of pursuing spaces for negotiation and platforms of shared interests beyond the boundaries of genres and specific roles in the art field. The curatorial thus becomes a driving force by abandoning the traditional pattern of single authorship to turn into a project of shared interests. It would be intriguing to investigate which effect the impulses put into the field by Im\_flieger had on this. Im\_flieger contributed to certain practices now being acknowledged and getting financed, such as the "uncurated", self-determined publishing of performative works and the necessity of residencies. I think that Im\_flieger quite generally contributes to raising awareness for the needs of the artists, and in this way also to improving the working conditions in the field. #01:12:39-0#

#### C) LIKE READING PRESENT AND FUTURE OUT OF THE PAST

**Elisabeth Schäfer:** Anita, on the one hand you often stress that the time when Im\_flieger was established was an entirely different one. At the same time, the principles you adhere to for Im\_flieger – resistance against consumerism and the development of other forms of collaboration, for instance – appear highly topical. Apparently, principles, practices, and concepts were found in Im\_flieger's past that now seem to us like answers in the present. How do you see this? #01:15:12-7#

**Sabine Sonnenschein:** I experienced the time around 2000 as especially challenging – and of course it is the same right now. That's why I thought that it really is an interesting moment for us to reflect about how Im\_flieger came to be. #01:16:35-5#

**Sylvia Scheidl:** The neo-liberal engine of our society was just gearing up then, and now has fully gained traction. That is one reason why I would say that it is still important – even more than ever – to preserve and create free spaces. Neo-liberalism in the art field or the sociocultural field of being a dancer – what does it actually mean? The time when Im\_flieger was founded also was the time when freelancers became subject to social security contributions. And in reaction to this the artists' social fund was established to support the artists so that they were even able to pay their social security. It was exactly this example that highlighted the absurdity of wanting to convert artistic work into a completely normal everyday job, where one earns money normally and pays one's social security fees normally. And for me, seeing this absurdity of marketing artistic creation on the financial side, too, has become one of the symptoms of neo-liberalism. To make things worse, the artists' social fund made very conservative decisions regarding whether someone was an artist or

<sup>11</sup> cf. Ursula K. Le Guin: The Carrier Bag Theory of Fiction. Ignota Books, 2019.

not. You had to present a list of works, and you only were an artist when you had participated in a sufficient number of classical productions. Cooperative, hybrid settings did not contribute much to one's being acknowledged as an artist. That's a very strong neo-liberal trait: the idea that every occupation is a gainful occupation, to be calculated according to classical employment models, and that there cannot be any other forms. My reason not to make art any more was the discrepancy that the requirements for an artist to be eligible for support were extremely high, while the financing was uncommonly low and did not at all allow for commercial accounting, which however was imposed on the artists from other social areas. #01:25:35-5#

**Anita Kaya:** This proves for me that we were on the right track in the beginning with our stance and our approach, even if it appeared to be radical at the time, and also some colleagues weren't able to relate to it. Im\_flieger pursues a pre-figurative practice, which is about realising and anchoring trendsetting concepts for the future in everyday actions. It is an attempt to try out the world in which we want to live and work, and to establish working conditions orienting along the artists' needs and constantly redefining themselves in a changing artscape. Im\_flieger pursues a procedural, dynamic curatorial practice that tries to establish collective, communicative, community-building experiential spaces. There are numerous artists' organisations in Europe and beyond who work in similar ways yet are quite different, which you only notice when you're actually working together.

That Im\_flieger has already existed for 20 years also encourages other artists to claim self-determined spaces and to develop alternative models, I think.

#### D) LIKE WHAT REMAINS – WHAT BECOMES?

**Elisabeth Schäfer:** Sylvia and Sabine, you moved on to other fields after the initial time with Im\_flieger, to a certain extent you even left behind making art. Which traces of Im\_flieger, which practices, which positions are you retaining, what did you take along into these other areas of activity? What remains – what becomes?

**Sylvia Scheidl:** Leading discourses on eye level was one of the learning processes I also took along from Im\_flieger to other areas. Developing concepts together. And doing it with pleasure. Nowadays I work in educational counselling, which is about finding out what the people who come to me are interested in, and to support them in sticking to their interests. Encouraging people in their individual way of being, that's also a very important thing I've taken along from dance and the time with Im\_flieger, out of the desire for self-determination. #01:35:10-2#

**Sabine Sonnenschein:** For me, Im\_flieger was one of the projects that showed most clearly how collaboration could be thought and practiced differently. It was the project most likely to have an effect on the field. It was the most political project I did. Im\_flieger always ventured outside, the relation with the entire scene was important. Making something possible while simultaneously inventing the structure for collaboration – that's extremely important for me today, too. #01:40:15-4#

*Anita Kaya:* It is a different question for me, of course. After all, I'm in the midst of it. But when I'm looking back for the moment, then I find that often things come full circle. Im\_flieger is constantly in development. That's challenging, sometimes exhausting, even if the aim is easiness. The practices and positions you addressed are not just there – it's about living and negotiating them again and again, to keep developing them. Regarding the future, I see the necessity of a new concept of production. Therefore, it takes a radicalisation or an expansion of our understanding of artistic work as action instead of product. We have to experiment with new forms of work and production, of value production and exchange, which present alternatives to those forms common to the market, and instigate a practice-oriented discourse able to go beyond the reductive opposition of process and product.<sup>12</sup> Our attention should be directed towards an art of acting and researching. Also with regard to the incredible task which the patriarchal, profit- and consumption-oriented social system confronts us with, which now lets us have a glimpse into the abyss of self-destruction, it is important and high time to conceive and test other forms of togetherness, to strike up alliances and bundle our powers and expertise. How can aesthetics and ethics in art become more connected? How can dance/performance art unfold their social potential? How is it possible for art not to be received as a closed system any more, but to be recognised with its interactive research and transformation potential, and gain relevance for societal questions and processes? #01:47:17-1#

*Elisabeth Schäfer:* Well.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> cf. Manchev, Boyan, *Nothing in Common. Collaborations, Relations, Processes, and the Actuality of Artistic Labour* in COMMONS/UNDERCOMMONS, TkH no.23, JOURNAL FOR PERFORMING ARTS THEORY, Belgrade, 2014, p. 53.

<sup>13</sup> Bien. Gut.

## that it is there

*Agnes Schneidewind*

I.

meeting instead of finding	how then the starting shot special and connected	nothing makes him wonder about the multi plicity but often
and in spite of this it was well met they almost	and the so called establishment ponder the word free	but hopefully again and later also the next and the
encountered one another: his resistance and my curiosity and their memory of his concept	their relation to the move out with the bus to the factory and the new	next but one who always like the previous searching and sometimes finding something.
	space	

II.

how did he come and from where the natural the affinity	no indeed not and: pity!	Note:
asking what is different important with what we	ex-change will span the net between	Traces of encounters with Dr. Robert Dressler, head of the Section for Performing Arts of the Culture Department of the City of Vienna/MA7, and Anita Kaya, artistic director of Im_flieger, as well as questions about the long-term collaboration between the department and Vienna's Free Groups. The traces were noted down by Agnes Schneidewind.
change with strengthening from free to forced to free or	field and expanse currently ex- tended and over and over	

## **“... and actually it’s the same in utopia”**

*Kilian Jörg in conversation with Felix Kaya*

I meet Felix on a sunny day in June at the crossing of Kettenbrückengasse and Margaretenstrasse, he's wearing a flowery, wide shirt and white dungarees. He has a pleasant, open manner, a wide smile and a captivating nature – for me he epitomises a generation that – with Fridays for Future, Black Lives Matter, etc. – lives a new kind of politicisation, which I, in my youth (not even a decade earlier), deplorably missed. In a certain way, Felix impresses me. In comparison with this man seven years younger, who grew up in much more alternative and art-affiliated surroundings than I did, I feel older and more experienced on the one hand. But on the other hand, I am impressed and disconcerted by the implicitness Felix shows in dealing with values and scenes for which I as a youth only could long, and which I had to strive to get access to, sometimes even fight for. In a way, he must be much farther than I – after all, he has spent much more time in milieus both of us consider to be beneficial to personal growth.

We take a walk to Karlsplatz, and on the way we meet a good friend of his who works in a café on the corner of Schleifmühlgasse. During a brief conversation with him, I seem to detect a certain pride in Felix's voice when he recounts that he's meeting me for an interview. Once arrived at the meadow on Karlsplatz, I spread out the cold veggie buffet I brought and place the Tupperware in front of my microphone as a makeshift windscreen. Then we get started.

**Kilian:** As you know, we've got this book project in which we want to recapitulate 20 years of Im\_flieger in the shape of a book – but not as a classical retrospect. We are a core team of six people meeting on a quarterly basis, and we see ourselves as a kind of detective agency carrying out an investigation.

As a first step, we highlighted the future perspectives: *What is the utopia? What has always been the future perspective of Im\_flieger? Against what was it directed? What kind of a future did it want to help create as an alternative to our “mainstream future”, so to speak?*

And now – as a second step – we wanted to interview agents who rather view Im\_flieger from outside – yet were closely enmeshed in it for a very long time. For one thing there are the former team members, supporters, etc. And I had the idea that I would like to interview you, since you also were part of it right from the beginning.

**Felix:** Too right!

**Kilian:** Anita [Kaya, co-founder of Im\_flieger and Felix's mother] also was all for it right away. If I'm not mistaken, you were three years old when Im\_flieger was founded. At our last meeting Anita said – I am quoting – “Felix is part of the reason why Im\_flieger exists” – and before I elaborate on that, I would really like to know why you think that is so?

**Felix:** Booooooah. Somehow, I'm spontaneously thinking of my childhood now and that I also spent lots of time *im Flieger* – that is, *literally* meaning on an airplane, because my parents used to travel a lot with me in the beginning when I was still little. That's the first thing that comes to my mind.

**Kilian:** What places did you go to?

**Felix:** Several South American countries, Australia – I was still in the womb then. But as a dance project, *Im\_flieger* is also something very childlike, or something very primal, very nurturing, also caring – that child coming to the earth. Especially with the project “*Landen*” that is currently developing – I see a parallel there ...

**Kilian:** Aha, *Im\_flieger* came into being when you were three years old, when one is just beginning to talk a little – so it may have been just the age when you were able to pronounce “*Im\_flieger*”. So, since you were able to talk there's been *Im\_flieger* – therefore, I imagine that you have a very special relationship with *Im\_flieger*, because a lot of our memory and thoughts function via language.

For example, I am also interested in the differences between you and me – I come from a rather classical middle-class milieu, in which culture is “the opera”, and I had to find out for myself what performance is and all that “weird stuff” [Felix laughs] *Im\_flieger* stands for. Unlike myself, you were born into this – what is your relationship to performance? What does it mean to you?

**Felix:** For me, performance is freedom. For me, performance and dance mean: living *it*, simply abandoning oneself to unconscious processes, that which momentarily moves you, and let yourself be moved by this being – and that shows very strongly with *Im\_flieger* ... Even as a child I was always taken along to performances, and in a way I was always a part of this project ... that's where I noticed very strongly that it is an abandonment to, and also being guided by one's own movements, and these movements are also guided by your own feelings and perceptions and interactions with other people.

**Kilian:** That sounds as if for you, *Im\_flieger* as a whole had become a performance of growing-up? A landing in yourself?

**Felix:** To see how it is possible to perform freely – how one can live freely and live out things – beyond bourgeois values such as “you need a job” etc., that's what *Im\_flieger* and the performative milieu I grew up in showed me. Of course there are alternatives.

**Kilian:** You were talking about bourgeois standards. My parents, I would say, are “unconscious representatives” of these standards –your mother, however, being the founder of *Im\_flieger*, rather not – at least not to the same degree.

And since, after all, one's parents provide the first frame of reference, the first categories of order of “world”, liberation from bourgeois standards first of all was liberation from my nuclear family milieu. It certainly wasn't that for you – from where did the bourgeois standards you still wanted to break free from come?

**Felix:** [laughs] That's a good question! On the one hand, from our school system, and on the other hand of course, from the daily interaction in our society. After all, I didn't grow up in the countryside ... that is, partly I did, but only half the time, and the rest of the time was with my mother in the city. And being-in-the-city gives one a very strong impression of the predominant bourgeois milieu.

*Kilian:* Does this mean that the structures for you mainly came from outside, the institutions of society, and then there was this space Im\_flieger, which opened up another possibility?

*Felix:* Quite so! Im\_flieger simply showed me what is possible – and what kinds of things you can do if you feel the urge to do so, want to live out things and have the will to do it: that way, a lot of things may happen. You can see this with Im\_flieger, where so many creative people come together and interact with each other so beautifully.

*Kilian:* Perhaps you can name one or two examples of what precisely this opened up for you? No matter whether you were 5 or 15 years old then?

*Felix:* [–contemplates a while –] concretely ... I always found the different performative approaches very distinguishing. As a young person, one doesn't get into touch with performance very often, and ... to see: Wow! How many different kinds of the performative there are! This showed me a total diversity and opened up my horizon regarding how one can represent oneself, and in which ways one represents oneself – and that you do not need anything at all to stage yourself, only creativity. This opened up the scope of possibilities for me, all the things that are possible, that you don't need a medium, no special piece, whatever: you have your body and that's what you work with.

*Kilian:* You said that as a young person one normally doesn't see many performances – however, you are a person who certainly saw an above-average number of performances in their youth. I'm sure that you had friends at school who came from other milieus, too, where performance was something rare, perhaps even strange – how did you experience that? When you interacted with classmates, friends? With that implicitness you were endowed with by Im\_flieger? Were you able to contribute to changes in your friends? How was it for them? Did they notice anything of this?

*Felix:* In interaction with me?

*Kilian:* Exactly – you see, my first schoolmates all came from quite classical, bourgeois backgrounds with corresponding values. So I'm asking myself, if we had gone to the same elementary school, who would you have been for me? How would I have understood this? Who were your first friends at elementary school? How did they classify you? Or were they all artists' kids, too?

*Felix:* I went to Integrative Lernwerkstatt Brigitteau, an elementary school with composite classes. There were older and younger kids in our class. It was generally pretty liberal, and we were able to claim our free space. I was also fascinated very much by football, was very engaged in these childish matters, collected cards and stuff like that.

The performative approach was simply in my expression, my perspective on life, my position regarding it – how I expressed myself.

*Kilian:* Did you ever take along your friends from school to a performance at Im\_flieger?

*Felix:* [thinks] – yeees, there was somebody, but only because we were very good friends – I did not invite him explicitly, he just happened to take part.

*Kilian:* And how did he take it?

*Felix:* Because that person already had been in closer contact with Anita and did not just know the performative through me, but already had several approaches to Im\_flieger – I have the feeling that this person wasn't totally confronted by that, but rather had already gotten an impression over time.

*Kilian:* Im\_flieger understands itself as opposition to the norm, as another space than the norm – one can also call it resistance – and I'm asking myself: did such a thing ever meet resistance from other – more bourgeois – norms and their representatives?

*Felix:* The very beginnings of Im\_flieger were as a public project – it was always about putting out performances and dance. And quite a lot about confrontations and showing. By and by, Im\_flieger rather took this to being a space for artistic exchange. The actual performative art is what you are unable to imagine beforehand. And of course there is a kind of interaction, a kind of mental image, encounters which may happen through a performance. Two images meeting and then becoming a whole.

*Kilian:* Part of puberty and growing up is freeing oneself from one's origins and one's parents. And as Anita is so closely enmeshed with Im\_flieger, did you yourself ever rebel against Im\_flieger? After all, every space finds a new norm of its own, against which one can rebel again ...

*Felix:* Of course I went through that, but it never was directed explicitly against Im\_flieger. I always felt that this is something my mother totally built, to which she's totally committed, and I've always regarded this as something completely beautiful, so I never had the feeling that I wanted to take it away from her or belittle it.

*Kilian:* Would you conceive yourself as part of Im\_flieger?

*Felix:* [laughs] Yeeeess [very questioningly] ... in any case I am part of it in a certain way. Presently, I do not see myself as actively participating in Im\_flieger, but without doubt I am part of it.

*Kilian:* Let's return to Anita's statement that you are "one of the reasons why Im\_flieger exists." It was the time when she took maternity leave, and as a member of the choreographers' platform campaigned for a dance house in Vienna and dealt with the developments in cultural policy concerning the dance and performance landscape. And Anita also said that it was the time when the first people from the Viennese dance and performance scene got children – she being one of them –, and of course that leads to an entirely new situation: one has to be a bit more stable, even if you travelled a lot; at the latest, when the child has to go to elementary school, one has to stay put somewhere.

This means that from the outset Im\_flieger had a certain connection with stabilisation – with continuity ... also due to economical necessity. I think that is a very interesting twist – the productive contradiction within Im\_flieger: nomadism on the one hand, the open form, free finding-oneself which you addressed. But on the other hand, Im\_flieger has also been a movement of stabilisation

from the outset. How do you see this? Especially since you're named as a reason for this need for stabilisation? How did you perceive this?

*Felix:* That it is a vague flight. One asks oneself: ok, are we arriving now? Will we be able to get the fuel to fly for another year?

And that there's always insecurities, too, and that trust is necessary and hard work in order to be able to land eventually and have a certain kind of stablyness in these predominant structures. The project "Landen" is a form of searching for stablyness which I find very intriguing, so I'm looking forward to it – it's always that constant trying and groping and grasping and searching and questing for stablyness.

*Kilian:* In which I also see a funny analogy to growing-up which ran parallel for you and Im\_flieger: On the one hand, one has to liberate oneself from what is predetermined for one. And on the other hand, one has to build up one's own stablyness and structures – after all, liberation is not the only thing. What do you understand by "landing"? Tell me more about it!

*Felix:* I understand it as some kind of consolidation and arrival, of the realisation that in truth one always has a hard substrate ground which one can put one's trust in, surrender to, lie down on it, feel connected with the ground. It is also a way to return to the origin.

[The bells of Karlskirche start tolling.]

*Kilian:* What kind of an origin?

*Felix:* Currently, we see a very strong change in our society: that we should consume less plastic and this and that, climate policy. And that's something we do, too, searching for this arrival and return to the values, that we do not exploit our world to such an extent, and so on. On the other hand, we can see how much we are offered by being in nature, and the project "Landen" is also about going out into nature and reconnecting with it. That's where I see the origin – where we come from – what made us ourselves, the way we are – just getting a feeling for this and allowing yourself to be guided by it ... also in performative art.

*Kilian:* Why is the work Im\_flieger does still necessary at this origin?

*Felix:* [ponders] I think that it has to do with attitude. Performative art is a way to get back into the body.

Performative art goes a bit deeper than just consuming. It activates completely different stimuli in people, and that's where I see the point of Im\_flieger.

*Kilian:* Let's reconnect this to the contradiction between stablyness and liberation we already talked about: on the one hand, it is about liberating oneself from the norms and structures of an ecologically catastrophic society, and on the other hand about finding another kind of stablyness outside of these norms?

For if one is merely liberated, one is still (a freely floating) part of it. One needs a ground on which to stand after all. I have the feeling that our society is intent on liberating itself totally from what you call ground or origin – so now the aim of Im\_flieger is liberation from this liberation?

*Felix:* [laughs]

*Kilian:* Do you believe that Im\_flieger had too little stablyness in the beginning, and that therefore it now has to get it belatedly, as it were?

*Felix:* No, I don't think that Im\_flieger had less stablyness – I just believe that Im\_flieger is consolidating, and that this consolidation comes from the outside and is not on the inside.

*Kilian:* Let's say that it is consolidating now, and in ten years' time it will be this consolidated thing. Two questions: if society develops in a utopian way, which position would Im\_flieger have in that society, and which one if society were to develop in a wholly dystopian manner?

*Felix:* Intriguing! Should we start with the dystopia or the utopia?

*Kilian:* Your choice!

*Felix:* [thinks] Sometimes I have the feeling that we're already living in this dystopia, and that's where I see Im\_flieger – because the artists there make and share performative art and are also part of it – from a more dystopian perspective, too. To continue making and sharing performative art, perhaps the issue will once again be to go into public space more. And actually it's the same in a utopia: more into public space!

*Kilian:* So public space is very important to you regarding Im\_flieger?

*Felix:* Not unconditionally, not obligatory, but yes, that too.

*Kilian:* In our first conversations we – as a detective agency – talked a lot about the underground. Im\_flieger also sees itself as underground art – not as establishment. And we fantasised that if it gets worse, one has to go underground even more. What would it mean if society became so Trump-esque that one isn't allowed to go into public space because it's prohibited by the police etc.? What would Im\_flieger look like?

*Felix:* That's exciting! I can just see the image of a punk-like underground society simply living in the canalisation, but perhaps that hasn't got anything to do with Im\_flieger. After all, Im\_flieger has always been exposed to the public to a certain degree, because it always was an open space where everyone was allowed to come, and actually I cannot see that this publicness could be taken away. Therefore I cannot imagine a certain degree of publicness being unavailable to Im\_flieger.

*Kilian:* Im\_flieger needs publicness, then? It couldn't be some kind of self-contained scene or group?

**Felix:** Well, I believe that it might work, but Im\_flieger thrives on interaction. I can imagine Im\_flieger to be more self-contained – only invited guests attending, very special people –, but that's not where I see the future of Im\_flieger.

**Kilian:** Last question: in 30 years you'll be 53, Anita somewhere in her 90ies – what kind of an organisation will Im\_flieger be? And what's your position with regard to it?

**Felix:** That's really a giant leap [– long pondering –] Throughout this period, Im\_flieger has organised lots of interactive and performative events and motivated a wide scope of artists, kindled interest and provided ground for individuals who want to work very artistically and performatively, and who absolutely thrive there – so that's where I see Im\_flieger very strongly in the future, too.

**Kilian:** To conclude this, I would like to have some reminiscences of concrete scenes that constitute Im\_flieger for you over the last 20 years ...

**Felix:** Well, that *Raufen*<sup>1</sup> thing was great. I went there and didn't even know what was happening – and just got into this brawl – it was one of those WOW moments again! I cannot even describe it – that's also what I think when people who haven't got a lot to do with performative art are confronted with it – it's a kind of "wow, there's that, too", "people do that?" – a real shift of paradigms. I found *Raufen* very funny.

## Im\_flieger and its emergency parachute for intuitive passengers

*Simon Mayer / kopf hoch, feb. 2013*

*Residency in the framework of CROSSBREEDS 2012 and Im\_flieger@residency 2013*

*I am one of those passengers. one of those artists who in general only start working once they are in the studio. together with the team. one of those artists whose passion is to discover the potential of the people they work together with, and to explore democratic, competence-hierarchical we-spaces. even if this passion sometimes can be painful. one of those artists who work intuitively, and often cannot exactly put into words what it is that they are working on until the premiere. one of those artists who need the trust of others in order to be able to work at all, and who are on the way to finding the trust in themselves. autonomy of trust. with TRUST in capital letters.*

*trust in the work, interest in the artist as a person and not just as a product, and trust in the process as the goal of the path. the trust of the team, of the participants, and the trust of and in the organisation one works together with.*

*Im\_flieger fills this gap of trust. Im\_flieger prepares the parachute, slings it tightly around your shoulders, and – if necessary – pushes you faithfully and highly supportively over the cliff you're flying, and you're not afraid.*

*for you've got a space. you've got enough time. the compassionate, cheerful pilots of that aeroplane who laugh and wish you a good morning every day, and ask you: how are you? do you need anything? how can we help you? and you've got ... no pressure!*

*... and if you happen to need pressure, they will organise a showing or a festival full of showings for you, where you'll be filmed and photographed so professionally that afterwards you'll even get invited to brut and wuk and st. pölten with your half-baked piece – trust!*

*working without pressure is luxury. i experienced this in and with Im\_flieger. the understanding and awareness that creating art and tapping one's own creative potential to the max is a very sensitive and individual process which cannot be standardised, but only happens through trust, time, and space. all of these are present in Im\_flieger. trust in the artist as a human being.*

*another quality of Im\_flieger is that on their emergency parachute it is written: you fail so good! ... don't stop. Im\_flieger gives you space to make mistakes. farewell, pressure.*

*actually one would have to say that as opposed to other machines recently put on the market, Im\_flieger has no flaws. feel good, fail good, fall good ... and don't forget to spread your wings – Im\_flieger, simon.*

<sup>1</sup> POESIE: ZUSAMMENRAUFEN by and with Jack Hauser and Claudia Heu in the framework of *Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit*, with Daniel Aschwanden, Karlheinz Essl, Milli Bitterli, Gabrielle Cram, Lilo Nein, Thomas Ballhausen, Anton Tichawa, Frans Poelstra, Oleg Soulimenko, Yasmin Ritschl, Barbara Kraus featuring Christian Polster&Robert Duda, Sara Lanner, Lisa Hinterreithner, David Ender, Anita Kaya, Sabina Holzer and Elisabeth Flunger.

## **Im\_flieger flies**

(This text is an abbreviated version of its namesake, which was written on the occasion of Im\_flieger's farewell from the WUK and published in the booklet "Im\_flieger fliegt" in 2010.)

*Sabina Holzer after conversations with Anita Kaya, 2010*

A few words in advance to the reader:

"We" – if I may use this personal pronoun temporarily as a proper name – were always several. Mostly three, but always at least two. In this sense, the pronoun "I" is to be understood here as a proper name, too. This I that is writing here is an open, multiform I. One that has taken on and does take on different roles. "I" is a name and not a personal attribution. The narration on hand is a subjective one. In the moment of writing up, I am the narrator. As narrator I have gathered moods, facts, thoughts, and fictions, which I am now weaving into a text that hopefully will lead beyond itself and offer you, dear reader, something with which you may become active yourself.

1.

For a while now we've been three. At the same time, we've always been several. Since we found each other, and want and have to invent ourselves ever anew, we have worked on giving others a possibility of presence through us. Here we are speaking of those others who are threatened by a tendency towards non-existence. Supporting this precariat is, and has always been, closely connected with the knowledge that the precarious is always part of existence – as is our own precariat –, be it ever so exhausting and uncomfortable. It is important to acknowledge it. And so, we decided to offer a brief rest period to the precarious. A possibility to forget itself and to spread out, to transform and become visible as something else.

Perhaps in this way something uncommon, something singular, may unfold. Sometimes it succeeded, sometimes it didn't. Whatever may come to pass in these possibilities, we resolved not to evaluate it at first instance, but to welcome it first. Contrary to common notions, this is not always easy. However, we didn't set out in order to do or find something simple. Simple or not – to be frank we've never thought so much about it. We were glad for any support, and we've stood up for the realisation of our ideas.

It was not foreseeable on our side that we would get into such an unfortunate war. Perhaps we overlooked something. If you, dear reader, have any clues concerning this matter, we would be thankful if you'd like to impart them to us.

2.

I do not know how this toxic gas bomb could ignite. In any case, something ignited. The poison spread out like smouldering embers, and with it came confusion, panic, and inaccurate aiming with short-range weapons. In this atmosphere, unexpected structures and hierarchies suddenly became apparent.

Intangible spectres that mutate as soon as one approaches them, and immediately take their revenge and strike back when one calls them by the wrong name.

Grassroots democracy, too, the proud law of this place<sup>1</sup>, which anyway is a complex matter and demands a certain amount of dedication, was not spared the poison. At one time, some could assert their personal interests; at another time, a group was able simply to ignore the needs of a minority. Which actually is not the point.

We were not the only ones to experience such scary stories. They are the 'broken phone', the independent murmur of the place. However, this murmur is hardly ever paid heed.

And none of us had the necessary distance, all were right in the middle of it. All breathed the poison and mixed it with their own poisonous exhalations. Nor did the tactics of holding one's breath offer a permanent solution. Some holed themselves up, wanted to avoid the poison, tried to protect themselves with other occupations, or – due to the great exertions – simply fell asleep. Only a few tried again and again to bring a fresh breeze into the haze. Alas, all in vain. And so, all of us were part of that poison. Even those who did not take part.

3.

There are two areas which determine my life, to which I would like to dedicate some time here: Art and politics are no fixed realities separated from each other, but two forms of the "distribution of the sensible"<sup>2</sup>. This "distribution of the sensually perceptible" concurs with the distribution of roles and of those components that constitute a political and social order. They are fundamental, socially mediated forms: "Who is able to speak? Who gets heard? Who gets seen?"

The question of visibility and invisibility, of being heard or not being heard of the individual in the community.

The substance of this policy as proposed here is dissent, disunity. In this case, dissent does not mean the confrontation of interests or opinions, but the possibility of inequality. It means that those who have no voice rise to speak in order to make the un-heard heard.

Dissent, thusly in common opinion, is the opposite of consensus, which in turn promises a reasonable agreement. The power of consensus is the annulment of dissent. The annulment of inequality, annulment of differences. The annulment of superfluous subjects, reduction to the sum of the parts of the collective body. The reduction of the political community to the relationships of interests and aspirations of its various parts. Consensus is the reduction of politics to police.

These thoughts point out that a conflict, an inequality is necessary for something like politics even to be able to happen. Politics manifests itself in dealing with a conflict, an inequality that can never be fully resolved. It is a continuous challenge for all its participants to find a way of dealing with that conflict without subduing other participants or submitting oneself.

Art is political when it implements that on the aesthetical level. That is, in how something is done.

<sup>1</sup> In 2011, ttp WUK. Tanz, Theater und Performancebereich was organised according to grassroots democracy principles and self-governing. <https://www.wuk.at/150-gruppen/tanztheaterperformance-wuk> (last accessed: 2021/06/07).

<sup>2</sup> This phrase was coined by the French Philosopher Jacques Rancière, see: Jacques Rancière "The Politics of Aesthetics", Bloomsbury Academic, 2013. And: Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics", Johns Hopkins University Press, 2001.

Meaning not stabilising the powers that be, but attacking the dominant divisions power/powerlessness, visibility/invisibility, having-a-voice/not-being-heard. Politics and art are “successful” when they successfully thwart the prevalent “distribution of the sensible” which also is a dominance over perception. Art is political neither because of the message it conveys, nor because of the way it portrays social structures, political conflicts, or social, ethnic, and sexual identities. Art is political primarily because it creates a spatiotemporal sensorium through which certain ways of being together or separated, of being inside, outside, opposite, or in the middle, are investigated and reshaped.

4.

Cursed poison. It haunts even my dreams. It even pushed us out of our workroom. One seems to smell it everywhere. It permeates the pores and spreads out under the skin. One's eyes are watering as if one had to cry all the time. One isn't able to see right, which certainly contributed to the general confusion and panic which are casually called side effects. Over time, my right side became heavy as lead. A foreign body that leads its own life.

In some moments of unexpected relief we called the poison strangler. We simply turned it into a B-movie character so that we got the feeling that we could escape. Escape is an intelligent solution, even if it is not considered to be heroic.

It was night even in my dream, and I felt an eerie unrest in my house. Shadowy presences. It was as if something nameless were spreading out in my house. I felt that I as well as the life of my child were in danger. I closed the windows and went to the door to see whether it was firmly locked. Just when I tried to calm down and was on my way back to bed, something grabbed me from behind. I turned around fast as lightning. There was a gnome. A little, peculiar, grotesque creature. I strenuously pushed it away from me. Suddenly my hurting, leaden right side transformed into a metal arm whose hand shot out and grabbed the gnome's throat. With iron grip my hand squeezed tight. The little shape was wide-eyed with disbelief, tried to pry my hand away from its throat. The gnome lashed about. It was ludicrous. His arms were too short to strike me at all. With each of his movements, I squeezed tighter, disgusted and amazed at myself. I felt the panic attempts to breathe and reflexive swallowing jerks of his throat through my iron hand. Somewhere within me was a feeling akin to pity. My second hand followed the first one so as to make squeezing easier. I was hovering over my body and observed myself strangling that gnome. There was no other way. I woke up drenched in cold sweat. On my throat there were red welts.

5.

Regarding the use and adaptation of the rehearsal room Flieger as Im\_flieger, we naturally had many discussions, and these discussions are continuing. We want to clarify and answer questions. For ourselves and for – and also with –others.

Are we artists or presenters? No, not presenters in the customary sense. In all our concepts we intentionally used the phrasing publication of artistic work in order to define our scope. We try to think based on the needs of the artists and the conditions of artistic creation. From the beginning of our activities, artistic work has always been connected with thinking about and developing structures. There was a time when this place was a playground for the emerging free dance field.

The dance and theatre artists themselves determined what art is and can be, they published their works everywhere in this place, supported by its logistics. The programme was whatever was produced here. It was autonomous publishing without having to subject oneself to the mechanisms of the market.

Those structures hardly existed at that time. The place became visible as an intriguing place of dance and theatre and – obeying the keen interest of press and audience – in the beginning was also co-financed by the theatre department.

I would like to try, dear reader, briefly to give you an understanding of the desire to act as an artist and presenter. It originates in the wish to support artistic production processes and thus be able to continue working in a more differentiated manner. Or to be able to enter into communication and exchange about one's own creative work more easily. We were, and are, less exposed to the profiling compulsion of organisers and curators. We have more possibilities to take risks. Or we do not experience it as a risk, also because we've been integrated in this place until now.

In a certain sense, the organisers (who meanwhile mostly are co-producers and curators) are those who determine what is art and what isn't, because they occupy the places of presentation and have the brunt of financial means at their disposal. The relationship between artists and organisers has certainly changed over time, but it is still shaped by inequality and dependence. Our aim is to transgress these territories, to widen the boundaries, build bridges, question certain deadlocked attributions and conceptions. On the one hand, through the initiation and publication of performative formats, but also to create possibilities for collaboration, support, solidarity, and connection. We want to raise awareness of the field and the connections, as an attempt to think “organising” dance/performance in a process oriented, emancipatory, and inclusive way. Time and again the issue is how to live out the balancing act between the work as a service provider for others and one's own artistic interest, and how to unite these antipoles. In time, we began to understand this creating of possibilities, the development of different performative structures, as a form of artistic work in itself, in the sense of an extended conception of art and choreography.

6.

Last night I had a visitor again: the gnome. He wasn't dead. But since the last time I was feeling a bit more inhumane. The gnome had grown wings whose feathers all were M4 carbines. There was a rope in his hand which turned into a judge's gavel or a noose. He whispered into my ear: “Look at me and stop dreaming. You may call me a gnome, but I am big. I know very well this place which you call home. It is my home, too. I was and am part of the various structures of this place. I'm in the know. You don't keep to agreements and think only of yourself. As if you were the most important thing. You certainly aren't. You say that you're fighting for a cause. I see that you only fight for yourself. You want to fight? Okay!” Some of the carbines went off. “Art or not”, he said as if to himself: “Where are they, the artists? We all are artists! Whether you like it or not.” He pulled a pocket mirror from his clothing and looked at himself. “Haha, that's what I call art!” He put the mirror away again, winked at me and clapped his winglike sleeves together. They turned into man-shaped creatures. Confusing spectres. The gnome disappeared behind these shapes. I only heard his voice and its manifold echo: “We'll do it our way!”

7.

Sometimes we also thought that in fact the poison bomb hadn't been detonated directly in this place. For the poison could actually be found in many places in the city. We also heard from colleagues in other countries that the climate was changing. Yes, that's how we talked about it: the climate is changing.

Cultivated areas became fallow land again. Everyone had more than enough to do with saving their own existence. One fought for one's own survival. What a strange statement; since we live in regions where securing the existential basis via even-handed redistribution would be a waltz. But that, dear reader, is another story, about which we can talk another time.

We, too, did not always have the power and the time to be able to dedicate ourselves to all conversations and discussions in a good way. It is an incredibly big effort to attend sufficiently to the different structures in which one is active. Surely you know that.

We were part of a community and wanted to get it connected with other structures.

However, in this general poisoning they suddenly behaved as if we were no more than a cumbersome appendage. As if all that counted for us were those other connections, and as if we were adorning ourselves with them. As if we were taking something away from the community.

Of course, we were proud when something worked. And all those connections also adorned the bigger structure. The community which was our basis also profited from these new contacts. We are convinced of that, and others also saw it like that.

But structures that keep up a system should be simple. Everybody would like that. It is less work, less elaborate. The majority already have enough hanging around their necks with their own problems.

8.

A storm has risen. It whips the poison particles around as if they were projectiles. Everyone takes cover. Well, actually there is no cover. We seek sanctuary. We cannot find it. It is cold. The wintry coldness seeps through our bodies. Although we no longer know what's where, everything appears to come out of an ambush. This poison. We underestimated it. Fatal misjudgement. It is almost impossible to discern the different things. Is that a wall in front of us? Or insipid light? Is it an abyss? We are trying to make headway, but are losing more ground. Who would think of flying now? The air is even thinner elsewhere. Hang on. Carry on. These words become ever more absurd. We are going in circles and not getting on. We stumble against a wall and do not even know what it is made of. It is silence, labyrinth, poison, ignorance. Strafing, decision, exclusion, thoughtlessness. We cannot get through. Every word becomes an inflamed blister. The poison boosts the blisters. It blocks the ears. We've got nothing to laugh about this time. The only possibility is: get out.

9.

It was a decision to go. That decision is not easy for everyone to understand. Perhaps one has to know the structures and mechanisms to truly come to terms with it. In spite of all the conflicts we had lived through over the years in this place – and we'd like to point out again that it is a place we value highly, that offers many possibilities which cannot be realised elsewhere. In spite of all conflicts, until now the surroundings have never been suffused by such hostility.

Did we neglect to secure ourselves a place in the community? We contextualised ourselves in between, wanted frame conditions allowing for fixed planning. It was not foreseeable that this com-

munity would change in such a manner that it would turn against us and make us strangers in this place, our home.

We were busy with the realisation of our vision. This vision continues to carry us on. Like others who pursue their projects, we were tired of having to deal with and confront the anatomy of decision processes. For the actual danger of grassroots democracy is that often those who are loudest, best anchored structurally, are also those who get their way. There is not enough time to differentiate content and to keep interspaces open. That is when structures and organisations suddenly become mere administrative mechanisms.

10.

In one of the deep gorges of the night, where the moments duck like frightened animals and many who roam around are timeless, the gnome wanders through the city. The wild creatures quench their whimpering and make off, fleet-footed and intimidated, when they catch his scent. There are innumerable markings where the gnome wanders along.

Nightbirds and beings whose sun is the moon make noises. Stories encompass the gnome. They are amorphous, like the dreams which we give meaning to. A rhythm becomes tangible, emanating from a hidden place. It lends shape to the night, gives time back to it, and the clocks expel the breath they held. A new morning dawns, and fresh wind can be felt.

11.

We still want to shape a space. A space in which movements take place that reach beyond it. Space to think. Space for possibilities. Space for encounters. Space for exchange. Space for interdisciplinary meetings. Space to pause. Space for art. A space that eludes control. For how else should art be able to come into being than by maintaining its usefulness through a certain uselessness? Art is not a commodity, we're sticking to that. And we want to offer space even to ever so insignificant seeming seedlings. The indirect, the refusal of direct attribution which so easily becomes the instrument of representative systems.

We are an experiment. We look forward to the unknown and are curious. We know that there are many dangers. We thank all those who supported us and enabled us to make all those rich experiences over the years, so that now we can go further. We hope for many other joint undertakings. And we want to invite you again, dear reader, to accompany us: for without you, we are only I.

#### Sources:

- Haslinger, Stefan: Gefällige Demokratie oder demokratische Kultur?, in: *Kulturrisse*, Heft 3 2011.  
Miéville, China: *The Scar*, Macmillan Publishers, London/New York 2002.  
Ott, Michaela/Strauß, Harald (eds.): *ÄSTHETIK + POLITIK*. Neuauflistung des Sinnlichen in der Kunst, online: [www.artnet.de](http://www.artnet.de) (last accessed: 2021/07/07).  
Random Talks, Im\_flieger, 2010.  
Rancière, Jacques: "Ten Theses on Politics", Johns Hopkins University Press, 2001.  
Raunig, Gerald: *Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze*, online: <http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/de> (last accessed: 2021/07/07).

## About the Authors and Conversation Partners

**David Ender (AT)** was born in Wodonga and lives in Vienna. He spends his days as a musician, writer, performer, composer, general improviser, translator, horti- and web-culturist. Was or is part of, or collaborator with: Freier Puls, Jack Hauser, F.Wake, Ent-Art Orkesta, Miki Malör, Lux Flux, Saira Blanche Theatre, tiefe Töne, Stoned Genies, Andrea Bold/TVE, corpus, brpobr, Tanzmontage, Miryam van Doren, lohn:ender Grämmelsound, and or many others.

**Veza Fernández (ES/AT)** is a queerfeminist dance, voice and performance artist. She works with extreme vocal and physical states that challenge the norm. Veza Fernández studied English and Spanish philology and was a high school teacher. She is also a stand-up comedian, singer, poet and party lover. Her solo piece "Calamocos or my grandmother was a poet who could not write" was awarded the audience award "Best OFF Styria" in 2014. She was awarded with the DanceWEB scholarship (ImpulsTanz Vienna) in 2015 and in 2016 with the Stadt Graz Outstanding Artist Award. In the DAS Choreography Master's program in Amsterdam, she is currently developing her practice of "chaotic polyphonies". [www.veza.at](http://www.veza.at)

**Jack Hauser (AT)** was born in Horn/Lower Austria. After working as a chemist he studied electroacoustic music in Vienna (1983–86). Almost simultaneously he began to make experimental films as invention of existence. Ex-filmmaker with Super-8 film collection "Banditengesänge" (Bandit Songs, 1986–2009). Since 1989, Jack Hauser and David Ender have been writing experimental adventure stories as romances for all and none. 1994 foundation of the performance gang Lux Flux with Inge Kandlstorfer & David Ender. As of 2003, he has been in collaboration with Milli Bitterli. Since 2007, he contributed to the Machfeld duplication M1+1. 2014/15 together with Lisa Hinterreithner developing the performance series "The Call of Things". 2018 marks the foundation year of IKFKPK – Institut für künstlerische Forschung zur Körperpoesie der Kindheit (Institute for artistic research on the body poetry of childhood) with Esther Strauß and Sabina Holzer. One foundation is formed by the performative graphic interventions and experimental works with diverse media being run and taken care of since 1999 as "Wohnung Miryam van Doren". And since 2005 he has undertaken numerous joint works with Sabina Holzer. [www.catravelsnotalone.at](http://www.catravelsnotalone.at)

**Michael Hirsch (DE)** is a philosopher, political scientist, and art theoretician. He teaches political theory and history of thought at the university of Siegen and lives in Munich as a freelance author. He participates regularly in the workshops and research laboratories of "Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit" in the framework of Im\_flieger.

Recent publications: "Richtig falsch. Es gibt kein richtiges Leben im falschen" (2019); "Die Überwindung der Arbeitsgesellschaft. Eine politische Philosophie der Arbeit" (2016); "Logik der Unterscheidung. 10 Thesen zu Kunst und Politik" (2015). [www.michael-hirsch-archiv.de](http://www.michael-hirsch-archiv.de)

**Sabina Holzer (AT)** is a performance artist, author and movement pedagogue (SIB®). Her work deals with the mutual effects of text and bodies in movement. Since 2007 she has been publishing texts on performance and contemporary dance in various media. She teaches at Tanzquartier Wien, ImPulsTanz, SEAD, and acts as a mentor in artistic projects. 2011–2014 associated artist at Im\_flieger; co-conception and -management of "Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit"

2015/16, subsequently participating artist. Sabina's artistic practice is influenced by her collaboration with international choreographers and artists, especially Jack Hauser. With him, she has been developing performances and interventions in public spaces, galleries, museums and theatres since 2005, e.g.: WUK, Wohnung Miryam van Doren, Lentos museum of modern art, machfeld studio, Im\_flieger, Essl Museum, Hidden Museum, documenta (13), Academy of Fine Arts Vienna, SeeLab/Jot12, Tanzquartier Wien, Volkskundemuseum Wien. [www.catravelsnotalone.at](http://www.catravelsnotalone.at)

**Katrin Hornek (AT)** lives and works in Vienna. She studied performative art and sculpture at the Academy of Fine Arts Vienna and the Royal Danish Academy of Fine Arts. Her artistic work deals with the transformations and crises of our society in the anthropocene, in which a part of humanity have become one of most influential factors on the ecological balance of the planet. With her installations at the interface of art and scientific research she tries to make visible and tangible the complex entanglements of nature and culture. Recently, e.g., at the Riga Biennial (2020), where in "A Landmass to Come", she sent the audience with the help of an audio guide on a multi-sensory journey through geo- and biopolitical landscapes in the midst of 80 tons of local clay. She teaches at the University of Applied Arts Vienna (department of site-specific art) and is a member of the interdisciplinary research group "The Anthropocene Surge" (WWTF), where she follows the survey of the Viennese anthropocene. Federal grant studio since 2020, state stipend for visual art 2017, Theodor Körner Prize 2013, culture award of Lower Austria (recognition award) 2012. [www.katrinhornek.net](http://www.katrinhornek.net)

**Kilian Jörg (AT)** works at the multimedial interfaces between art and philosophy. With academic training in both fields, he employs the expression in text as well as that of installation, performance, and music. He is a DJ, a founder of the collective philosophy unbound, and works in Berlin, Vienna, and Brussels. His main research areas are those of ecologic epistemology and of transdisciplinary mediation between art, philosophy, and science. He is part of the performance-research clusters "Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit" and Im\_flieger. Publications: "Die Clubmaschine (Berghain)" (with Jorinde Schulz), Textem 2018; "Backlash – Essays zur Resilienz der Moderne", Textem 2020; "Toxic Temple" (with Anna Lerchbaumer), Edition Angewandte/de Gruyter 2022. [www.kilianjoerg.blogspot.com](http://www.kilianjoerg.blogspot.com)

**Anita Kaya (AT)**, was born in Dornbirn/Vorarlberg. She is a performer, choreographer, and cultural worker living in Vienna. She studied experimental theatre at Dramatisches Zentrum Wien, contemporary dance in AT, DE, IT and N.Y. (BMUKK stipends), as well as movement analysis and notation at the Austrian Society for Dance Therapy. 2019/20 she completed the seminar "Kuratieren in den Szenischen Künsten" at the universities of Salzburg and Munich.

1984–1997 she worked as a dancer/performer/choreographer, a.o. directed by Ruben Fraga and Nigel Charnock. Under her label "OYA-Produktion" (1988–2005).

In 2000 she initiated and co-founded the artists' initiative Im\_flieger – Freiraum, Präsentationsplattform und Forschungsstätte für Tanz, Performance und transmediale Kunst (free space, presentation platform, and research area for dance, performance, and transmedial art), which she has (co-)managed since then and (co-)curated numerous projects, such as the European residency programme TERRAINS FERTILES 05 (innovation award of IG-Kultur Wien), the international exchange programme CHANGING SPACES, and the CROSSBREEDS Festival at the interface of performative

and visual art. She likes to work in transmedial collaborative settings and (performative) installations/situations. Her recent works were positioned at the interface of (dance) history, archiving, installation, and performance. She is part of the transdisciplinary research projects "Stoffwechsel – Ökologien der Zusammenarbeit". [www.imflieger.net](http://www.imflieger.net), [www.stffwchsl.net](http://www.stffwchsl.net)

**Felix Kaya (AT)** graduated at BORG Hegelgasse/1010 Vienna, alternative civilian service at Caritas/Asylum and Integration. Later, Felix studied printing and media technology at the Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt/1140 Vienna. He loves photo/videography, cooking, drawing, cycling, climbing, sewing and mural painting, and lives by the motto: Inspire yourself to inspire others. Instagram: thehappyone.by.nature

**Elke Krasny (AT)** is Professor for Art and Education at the Academy of Fine Arts Vienna. She is a feminist cultural theorist, urban researcher, curator, and author. Krasny's interdisciplinary scholarship, academic writings, curatorial work, and international lectures address questions of care at the present historical conjuncture with a focus on emancipatory and transformative practices in art, curating, architecture and urbanism. Her interdisciplinary approach connects feminist theory, care ethics, global histories of art and architecture, urban studies, environmental humanities, and memory studies. Edited volumes include "Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet" with Angelika Fitz (MIT Press, 2019), "In Reserve! The Household" with Regina Bittner (Spector Books, 2016). Recent essays include: "The Unfinished Feminist Revolution. Performing the Crisis of Reproduction" (<https://www.fkw-journal.de/>) and "Care Feminism for Living with an Infected Planet." (<https://www.akbild.ac.at/>) Her forthcoming book "Living with an Infected Planet. Covid-19 Feminism and the Global Frontline of Care" develops a feminist perspective on care, vulnerability, fear, and violence in pandemic times. [www.elkekrasny.at](http://www.elkekrasny.at)

**Simon Mayer (BE/AT)** is a performer, dancer, choreographer and musician. He studied at the Vienna State Opera Ballet School, with P.A.R.T.S. in Brussels and was a member of the Vienna State Opera Ballet. Simon was part of the heavy metal band C.O.P. and founded his band Rising Halfmoon in 2009. He has performed in productions by Anne Teresa de Keersmaeker/Rosas, Wim Vandekeybus and Zita Swoon, among others. His choreographic repertoire is performed internationally. He teaches community dance, contemporary and traditional dance (ImPulsTanz, steirischer herbst and other international festivals) and is a guest lecturer at the MUK Private University of the City of Vienna, the HfMDK Frankfurt and RICTS Brussels, among others. [www.simonmayer.at](http://www.simonmayer.at)

**Johanna Nielson (AT)** is a performer and choreographer who lives and works in Vienna. She (co-) creates fluid performative works with an interest in improvisation, voice, and the interaction of (experimental) music and dance. Johanna Nielson studied contemporary dance and dance education in Linz/Lower Austria. In 2017 she received an ImPulsTanz DanceWEB scholarship. Since 2013 she has been working in collaboration with Agnes Schneidewind ("Rumpuls", performance series "AH I SEE"). Among others, Johanna Nielson performed in projects by Lux Flux, Alexander Chernyshkov, Evandro Pedroni and Oleg Soulimenko. In 2017 she became a staff member of Im\_flieger. [www.johannanielson.com](http://www.johannanielson.com)

**Martina Ruhsam (AT/DE)** is a lecturer, theoretician, and artist. Since 2016 she has been working as a scientific assistant in the MA course "Choreographie und Performance" at the Institute of Applied Theatre Science Gießen/Germany. From 2006 to 2017 she realised numerous artistic works that were presented in various theatres and museums. She lectures on choreography and its connection with philosophical and sociopolitical issues in many European countries. In 2020 she completed her doctor's degree with a dissertation about non-human bodies in contemporary choreographies.

**Elisabeth Schäfer (AT)** is a philosopher, and among other things has lectured since 2010 at the Philosophy Institute of the University of Vienna. Among her research and teaching fields are: deconstruction, queer-feminist philosophy, skin and the body in occidental philosophy, écriture feminine, writing as scientific research. She is currently working on her habilitation treatise at the Sigmund Freud Privat Universität Linz (SFU Linz) on the topic "Aesthetic cognisance: in dream – fiction – construction and term" (working title). [www.elisabethschaefer.com](http://www.elisabethschaefer.com)

**Sylvia Scheidl (AT)** is a dancer, choreographer, and dance educator, and works as project manager for education and occupational counselling in Vienna. She trained at the School for New Dance Development in Amsterdam, and in 2011 did the master's course for Contemporary Dance Education at the Academy of Music and Performing Arts in Frankfurt am Main. 1988–2010 she worked as a dancer and choreographer. She has taught a.o. at TQW Wien, Tanzfabrik Berlin, K3-Zentrum für Choreografie, and international contact improvisation festivals. Her conceptual, organisational, and editorial work includes the position of assistant manager at the Internationale Tanzwochen Wien (now ImPulsTanz) and co-manager of the New Dance-Labor und -Fortsbildung in Vienna. 2000–2004 she was artistic co-manager of Im\_flieger with Anita Kaya. She is a member of the SOMEX GROUP (Somatic and Performative Art) Vienna. [www.sylviасheidl.at](http://www.sylviасheidl.at)

**Agnes Schneidewind** works with movement, text, and visual media, setting out from somatic body and dream practices, and explores drawing and writing as performative instruments. She has a BA in philosophy (University of Vienna), further education in dance, choreography, and craniosacral body therapy. In 2017 she did the post-master course at a.pass (advanced performance and scenography studies, Brussels). Since 2019 she has been working for artistic projects, organisation and conception at the artists' initiative Im\_flieger. [www.asjnijdewindt.wordpress.com](http://www.asjnijdewindt.wordpress.com)

**Sabine Sonnenschein (AT)** teaches dance and Tantra, and is a clinical sexologist (sexual therapy method Sexocorporel), choreographer, dancer. She loves, lives, and teaches dance and Tantra as a way of life. She has taught at numerous international dance and Tantra festivals, such as ImPulsTanz Festival Vienna, Tantra Festival Ibiza, Open Heart Festival at ZEGG near Berlin, Paris CI New Year Gathering, Baltic Tantra Festival, Contact Festival Freiburg, Contact Festival Austria. Up to now she has developed and internationally presented 39 pieces as a free-lance choreographer. Her background is contemporary dance, contact improvisation, developmental movement, ballet. [www.tantrischekoerperarbeit.at](http://www.tantrischekoerperarbeit.at), [www.sonnenschein.wuk.at](http://www.sonnenschein.wuk.at)

## Register/Index:

- Alltag/alltäglich, 38, 48, 58, 109, 127, 184, 191  
Alternativ, 47, 192, 199, 201, 313  
Anpassung/Adaption, 188, 217  
Aufmerksamkeit, 14, 61, 115, 123, 178, 192  
Austausch, 39, 43, 54, 61, 108, 134, 166–168, 183–187, 192, 204, 218, 343  
Autonomie, 58, 95, 98–101, 186, 211, 217, 343, 346–349  
Bedürfnis, 13, 49, 52, 54, 124, 169, 175, 187, 189, 191, 214, 217–218  
Begegnung, 42, 52, 111, 115, 128, 166, 197, 221, 262  
Begriff, 14, 15, 47, 48, 54, 122, 134, 135, 186, 187, 192, 218, 343, 345–349  
Bürgerlichkeit, 60, 113–114, 200–203  
Care/Sorge, 13, 44, 49, 56, 58, 60–62, 72, 96, 98, 101–102, 109, 114, 170, 177, 186–187, 346–349  
Choreographie, 42–45, 63–64, 136–138, 173, 218, 344  
Diversität, 50, 173, 183, 202  
Durchdringung, 14, 165, 220  
Dynamisch/ik, 13, 124, 136, 191  
Einladung, 39, 43, 114, 180, 349  
Elite/är, 60  
Existenzsicherung, 119, 122, 166–167, 219  
Feedback, 53, 54  
Um/Feld, 13–17, 108, 113, 121–123, 127, 168, 175, 186–192, 217–218, 344, 346  
Festival, 72, 122, 124, 166, 211  
Fliegen/Fallen, 38, 46–49, 52, 66–67, 108, 119, 173, 180, 205, 220, 302, 336, 343  
Fokus/siert, 58, 167, 183, 184, 187, 245, 346  
Form/Formlos, 13, 40, 43–47, 50–51, 56, 68, 98, 106–117, 121–123, 166–170, 183, 188–192, 199, 215, 221, 344–347, 349  
Forschung, 14, 111, 122–123, 192, 343–347  
Freie Szene, 42, 123–125, 178, 180  
Freiraum, 42, 52, 119, 183, 184, 190, 203  
Gastfreundschaft, 14, 49, 114, 176, 187–188  
Gegenwart, 111, 170, 173, 175, 177, 181, 189, 343, 348  
Gemeinschaft, 14, 51, 58, 68, 122, 137, 188, 191, 215, 219–221, 343, 345, 349  
Gespräche/Sprache 14–16, 54, 59, 120, 121, 136, 165, 176, 185, 200, 207, 213, 217, 219, 349  
Geste, 13, 175, 184  
Heilung, 60–61, 68  
Institution/alisierung, 16, 50–52, 95–102, 108, 113, 123, 173, 183, 202, 343–349  
Inter/Transdisziplinär, 166, 169, 222  
Interdependenz, 58, 98–101, 343, 346–349  
Kinder/Offspring, 46, 52–53, 67, 166, 170, 200–205, 216  
Kollaboration, 107, 175, 178, 186, 189, 343  
Konflikt, 63, 65, 180, 189, 215–216, 221, 336  
Konzept, 124–126, 166, 169, 180–191, 217, 345–349  
Kooperation, 121, 170, 190  
Körper, 13–16, 46, 48, 51, 57–65, 114, 119, 122, 126, 135–138, 166, 168, 202, 206, 215–217, 301, 303, 336  
Kritik, 42, 49, 54, 121, 137, 343–344, 346, 348  
Kuratieren/Unkuriert, 124, 170, 177, 180, 183, 185, 186, 189, 343–349  
Labor, 111, 122, 124, 168–170, 184  
Leben, 38, 48, 51, 56, 59–61, 67, 107–115, 119–128, 167–168, 170, 175–176, 184, 188, 191–192, 201–202, 207, 215–219, 300–301, 303, 336, 349  
Mensch/heit/lich, 42, 47, 51, 57–58, 68, 108, 111, 114, 119, 121, 123, 125, 126, 133, 134, 137, 138, 168, 176, 178, 187–188, 191, 206, 211, 219, 244, 246, 300, 302, 349  
Neoliberal/ismus, 42, 121, 183, 190, 348–349
- Nomadisch, 68–69, 205  
Objekt, 133–134, 167–168, 170, 343  
Öffentlich/keit, 55, 59, 110–111, 127, 171, 208, 344–346  
Ökonomie, 187, 344, 348  
Partizipation/Teilhabe, 112, 114, 184, 344  
Performance, 13–17, 48–53, 56, 60–63, 72, 93–96, 101, 110, 121, 133, 136–138, 173, 180, 183, 185, 192, 200–204, 218, 343–345, 349  
Plattform, 13, 42, 50–53, 60–61, 124, 136, 165, 183, 189, 204, 343–344  
Poesie, 13, 37, 49, 209  
politische Lage/Situation, 42, 52, 183, 204  
politischer Wille, 181  
Präfiguration, 40, 44, 48, 52, 191  
Präsenz, 49, 213, 349  
Praxis, 15, 109–110, 122, 126, 138, 167, 186–192, 345, 348  
Prekär/ariat, 45–47, 122, 125–126, 186, 213, 348  
Produkt/ion/szwang, 107–111, 166, 175, 183, 185, 190, 192, 211, 343–346, 348–349  
Prozess, 13–17, 106–115, 134–135, 138, 166, 170, 185–193, 211, 218, 303, 336, 345  
Publikum, 60–61, 111, 183–187, 217, 345–346  
Raum, 13, 108–114, 119, 123, 138, 166–170, 173, 178–188, 195, 203–209, 221–222, 300, 302–303, 336, 344, 347  
Reflexion, 17, 65, 120, 189, 349  
Reparaturarbeit, 59  
Ressource, 54–60, 119, 121, 181, 187  
Rhizom/atisch, 13, 15, 186, 221  
Ritual, 46, 52, 263  
Selbst/Organisation, 13, 15, 16, 48, 51, 60, 120, 125, 170, 173, 175, 191, 208, 211, 221, 343–345, 348–349  
Selbstbestimmung, 16, 183, 185, 189, 191, 348  
Spiel/en, 46, 59, 61, 109, 112, 119, 128, 166, 168  
Stabilität/Flexibilität, 13, 58, 95, 126, 133, 165, 205–207, 216  
Stress/(Leistungs)druck, 51–53, 108, 127–128, 166, 211  
Struktur, 13–14, 42, 48–57, 120–126, 169–170, 173, 175, 181, 185, 188, 192, 202, 205–206, 214–221, 343–344, 346  
Subvention/swürdig, 121, 179, 182, 186  
tanzen/Tanz, 13, 52–54, 57, 121, 136, 173, 178, 180, 183, 185, 191, 200–201, 204, 217–218, 301–303, 344–345  
Transformation, 123, 167, 192  
Traum/träumen, 14, 42, 46, 52, 57, 64, 69, 125, 126, 165, 216, 219, 221, 300, 302–303, 336  
Treffen/d, 13, 16, 66, 111, 138, 175, 195, 199–200, 204, 217  
Übung/üben (die Unendlichkeit des Übens), 58, 109–114, 118–128  
Um/Welt, 44, 45, 47–49, 52, 59–61, 69, 112, 122, 135–136, 191, 201, 206, 303, 343–344, 349  
Un/abhängig/keit, 17, 48, 53, 59–60, 107, 120, 124–128, 175, 178–179, 181–182, 186, 218, 343, 346–349  
Un/erwartet, 119, 121, 124, 133, 214, 216  
Un/sichtbar/keit, 16, 42, 44, 50, 59, 110–111, 113, 119, 126, 128, 177, 190, 213, 215–217, 300  
Untergrund, 45, 173, 205, 207–208  
Utopie, 38, 61, 113–114, 125, 199, 207  
Verantwortung, 124, 126, 188  
Veränder/n/ung, 13, 39, 44, 48–49, 56, 121, 125, 128, 138, 167, 170, 176, 184, 186–187, 218, 221, 344  
Verbinden/Verbindung 42, 61, 68, 69, 110, 119, 124, 128, 134, 165, 168, 175, 192, 106, 219, 220, 221, 245, 343–345, 348  
Vergangenheit, 15, 170, 175, 177, 189, 302  
Verhandeln, 192  
Vernetzung, 53–54, 58–59, 125, 173, 175, 185, 195, 218  
Widerstand, 176, 178, 189, 195, 203  
Wild, 15, 53, 54, 56, 221, 128, 187, 345  
Work in progress, 96  
Zukunft, 14–16, 40–41, 44–45, 47–48, 52, 59, 62, 69, 111, 123, 137, 138, 170, 173, 175, 177, 189, 192, 199, 208  
Zusammenarbeit, 54–55, 107, 109, 114, 124–125, 128, 184–185, 188, 191–192, 211  
Zwischenraum, 107, 128, 221

## Bilderverzeichnis/Image Directory

**S. 10–11:** RAUM Kabelwerk Wien / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

**S. 20–21:** Simon Mayer / *Tradition and Ritual* / Workshop / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2016 / c Bart Grietens

**S. 22–23 vlnr:**

1. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, (Alfred Lenz, Claudia Heu, Sabina Holzer, TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz) & Philosophy Unbound / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / c Leali Heyman

2. Tara Silverthorn & Asher O'Gorman / *comb with a silent b* / Tanzperformance / RESIDENZ 2017 / c Dina Lucia Weiss

3. tanzmontage.Balance / *DEMONTAGE* / Performance / PRESENTS 2015 / c Leali Heyman

4. Alf Hornborg mit Kilian Jörg / *Machines As Machinations - Rethinking The Ontology Of Technology* / Lecture / STOFFWECHSEL 2017 / c Alfred Lenz

5. DUM-Association of Artists/Mateja Bu ar / *ROOM & ROAD* / Tanzperformance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c DUM-Association of Artists

6. Brigitte Wilfing, (Alfred Lenz, Anita Kaya, Claudia Heu, Sabina Holzer, TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz) & Philosophy Unbound) / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / c Leali Heyman

7. Anat Danieli & Tami Leibovits / *Repetitions of Parts of Me* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

**S. 24–25 vlnr:**

1. Claudia Heu, Anita Kaya, Sabina Holzer, Alfred Lenz, Benoit Lachambre, (Louise Linsenbolz, Thomas Wagensommerer, Brigitte Wilfing) / *Transdisziplinäres Labor und Training* / STOFFWECHSEL Labor 2016 / c Im\_flieger

2. Alexandra Sommerfeld, & Anna Sedlacková & Helena Nicolao / *be-coming* / PRESENTS 2017 / c Felix Kaya

3. Anita Kaya, Benoit Lachambre, Thomas Wagensommerer, Louise Linsenbolz, Sabina Holzer (Alfred Lenz, Brigitte Wilfing, Claudia Heu) / *Transdisziplinäres Labor und Training* / STOFFWECHSEL Labor 2016 / c Alfred Lenz

4. Alfred Lenz / *Eigenheiten* / musikalische Apparaturen im Prozess / STOFFWECHSEL 2016 / c Leali Heyman

**S. 26–27 vlnr:**

1. Barbara Hölbling, Mario Höber / *Wie funktioniert ein Empathieapparat* / in Daniel Aschwanden, Anita Kaya, Barbara Kraus, Gerald Straub / *Emerging Elderly Artist* / WORK ART AND A GOOD LIFE #4 2019 / c Anita Kaya

2. Barbara Kraus & Anita Kaya nach *Mom's desperation* von Jasmin Hoffer / Performance / RESIDENZ 2018 / c Franzi Kreis

3. Sigal Bergman / *Revert to Manual* / Performance Lecture / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2019 / c Franzi Kreis

**S. 28–29 vlnr:**

1. Alfred Lenz, Anita Kaya, Claudia Heu, Michael Hirsch, Jack Hauser, Kilian Jörg, Sabina Holzer, Sara Lanner / *Denkkollektiv #3* / STOFFWECHSEL Labor 2019 / c Anita Kaya

2. Anat Danieli & Tami Leibovits / *Repetitions of Parts of Me* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

3. Alf Hornborg mit Kilian Jörg / *Machines As Machinations - Rethinking The Ontology Of Technology* / Lecture / STOFFWECHSEL 2017 / c Alfred Lenz

4. Joanna Zabielska & Christoph Bus / *Kochperformance* / LANDEBAHN 2020 / c Franzi Kreis

**S. 30–31 vlnr:**

1. Veza Fernandez / *ALALAZO* / Performance / RESIDENZ 2020 / c Franzi Kreis

2. Michikazu Matsune & David Subal / *Store* / Performative Installation / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur

3. PARK(ing) DAY / LANDEBAHN 2019 / c Franzi Kreis

4. Ria Probst / *Installation oft he formless* / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur

5. Anita Kaya / *Verlagerungen* / Performative Partizipative Installation / in (Alfred Lenz, Axel Brom & Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner & Guests) / *stffwchsl artist's space #3 goes SOHO* / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Anita Kaya

6. Elisabeth Flunger / *Ball der Bälle* / Musikalische Installation / LANDEBAHN 2019 / c Anita Kaya

7. Iris Dittler / *Das synästhetische Feld* / Performative Installation / RESIDENZ 2018 / c Franzi Kreis

8. Ana Catalina Gubandu / ... above the roof / Tanzperformance / TERRAINS FERTILES 2005 / c Kurt Ecker

**S. 74–75:** Sara Lanner & Jack Hauser in Alfred Lenz & Jack Hauser / *Zum Kosmischen Loch* / STOFFWECHSEL 2020 / c Alfred Lenz

**S. 77 vonu:**

1. Im\_flieger@Schokoladenfabrik / 2016 / c Anita Kaya

2. Benjamin Zuber / *Leveled* / Installation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

3. RAUM Flieger WUK Wien / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Claudia Rohrauer

**S. 78–79 vlnr:**

1. Jack Hauser / *The Glorious Weirdness of Art & Cosmic: LIVE 4* / Ausstellung & Buchpräsentation mit Interventionen der Gäste / STOFFWECHSEL 2016 / c Anita Kaya

2. Jutta Schwarz / *Raum Zeit Schleifen* / Stadtspaziergang / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis

3. Lars Schmid / *Nationalpark Nachbarschaft* / Interventionen im Öffentlichen Raum / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis

**S. 80–81 vlnr:**

1. u. 3. Notizen von Marta Forsberg, (Agnes Schneidewind, Anne Glassner, Anita Kaya, Johanna Nielson) / *HYPN- 21:35 – 04:41 Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Marta Forsberg

2. Sabina Holzer / *SciFi Lullaby* / Performance / RESIDENZ 2018 / c Franzi Kreis

3. 82: Carolina Fink & Christine Gruber / *Seilence* / Performance & Kurzfilm / CHANGING SPACES Wien-Vorarlberg 2020 / c Franzi Kreis

**S. 83 vlnr:**

1. Costas Kekis / *Zombie Attitude* / Tanzperformance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis

2. Thomas Wagensommerer / *exi/sting mass* / interaktive Installation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

3. PLAKAT CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

4. u. 7. Milan Loviška / *RE – S.A.L.E.* / Tanzperformance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

5. Steffi Wieser (Choreografie: Anna Knapp) / *solo series – part one* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Vorarlberg 2012 / c Anja Köhler

6. Katharina Senk & Tanja Erhart / *J\_E\_N\_G\_A* / Tanzperformance / RESIDENZ 2020 / c Franzi Kreis

8. Katharina Weinhuber (Anita Kaya, Markus Bruckner) / *LOKAL\_Augenschein* / Labor / In\_FORSCHUNG 2008 / c David Ender

**S. 84–85 vlnr:**

1. Daphna Horenczyk / *Diorama* / Performance / RESIDENZ 2019 / c Franzi Kreis

2. Elisabeth Schäfer / *Les Landes – letters from trees to Hélène Cixous* / Performance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2018 / c Christian Ariel Heredia

3. u. 4. Malika Fankha / *Oxy Moron - eine Cyborg Utopie* / Performance / RESIDENZ 2019 / c Franzi Kreis

**S. 86 vonu:**

1. Karin Pauer / *remember this kiss you've never tasted* / Durational Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert

2. Marcus Steinweg zu Gast bei Jack Hausers Verwerfungslien 3 / *The Glorious Weirdness of Art & Cosmic: LIVE* / STOFFWECHSEL 2016 / c Alfred Lenz

3. Alfred Lenz, Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Claudia Heu, Sabina Holzer, TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz) & Philosophy Unbound / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / c Leali Heyman

**S. 87 vonu:**

1. Class Wargames / *SCHUTZBUND 1934 – SPIEL DIE REVOLUTION!* / Brettspiel, partizipatorische Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert

2. Akos Hargitai / *The Tragedy Of Andi* / Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

3. Ines Birkhan / *Alpiner Exorzismus- Kompositionen aus einem steifen Nacken* / WILDE MISCHUNG 2003 / c Im\_flieger

**S. 88–89 vlnr:**

1. Alfred Lenz, Anita Kaya, Axel Brom & Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Sabina Holzer & Guests / *stffwchsl artist's space #3 goes SOHO* / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Mehmet Emir

2. Anita Kaya / *Verlagerungen* / Performative Partizipative Installation / in (Alfred Lenz, Axel Brom & Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner & Guests) / *stffwchsl artist's space #3 goes SOHO* / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Anita Kaya

3. Anita Kaya / *Verlagerungen* / one to one Performance / STOFFWECHSEL 2020 / c Franzi Kreis

4. Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg / *HYPN- 21:35 – 04:41 Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Anita Kaya

**S. 142–143:** Sabina Holzer / *Neverending Fire Opening Up Unfinished & TE –R / This Cat Can Play Anything* / Performance & Konzert / STOFFWECHSEL Residenz 2016 / c Alfred Lenz

**S. 144 Iu:** Anita Kaya (Katharina Weinhuber, Markus Bruckner) / *LOKAL\_Augenschein* / Labor / In\_FORSCHUNG 2008 / c Markus Bruckner

**S. 144–145 vlnr:**

1. Sabina Holzer (Alfred Lenz, Anita Kaya, Axel Brom & Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner & Guests) / *stffwchsl artist's space #3 goes SOHO* / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Anita Kaya

2. Im\_flieger SCHILD von Alfred Lenz / c Alfred Lenz

3. u. 6. Martina Ruhsam mit Alfred Lenz, Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Claudia Heu, Sabina Holzer, TE –R, philosophy unbound / *Verwicklungen* / STOFFWECHSEL Labor 2016 / c Sabina Holzer

4. Daniel Aschwanden / *Goldberg365* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2018 / c Yair Meyuhas

5. Joanna Zabielska & Christoph Bus / *Kochperformance* / LANDEBAHN 2020 / c Franzi Kreis

**S. 146 vonu:**

1. Felix Kaya / *flieger* / Acryl auf Leinwand / 2008 / c Felix Kaya
2. FLYER / WILDE MISCHUNG 2005 / Grafik: Martin Tiefenthaler / c Im\_flieger
3. FLYER Katharina Weinhuber INVITES David Ender / *Schauraum Spuren* / 2008 / c Anita Kaya

**S. 147 vonu:**

1. TRI\_XI Kollektiv (Magdalena Chmielewska, Fabienne Hudec, Nicole Sabella) / *[Re-/Animating Maya* / Workstation - Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter
2. Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg / *Schlaflabor #2: snoring peacocks in humming hammocks* / In\_FORSCHUNG 2020 / c Anita Kaya
3. FLYER / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / Grafik: dontcry/work / c Im\_flieger
- S. 148:** Lisa Hinterreithner / *Muster* / STOFFWECHSEL Residenz 2017 / c Felix Kaya
- S. 149:** FLYER / SCHOKOFLIEGEREI 2013 / Grafik: Katrin Hornek / c Im\_flieger

**S. 151 vonu:**

1. Lisa Hinterreithner / *Muster* / STOFFWECHSEL Residenz 2017 / c Felix Kaya
2. u. 3. Synes Elischka & Mariella Greil / *STEREOSKOPIE* / Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Eva Engelbert
4. FLYER / *Das Fantastische Dritte* / In\_FORSCHUNG 2013 / Grafik: Jack Hauser / c Jack Hauser

**S. 152 vlnr:**

1. Sabina Holzer bei Alfred Lenz & Jack Hauser / *Zum Kosmischen Loch* / STOFFWECHSEL 2020 / c Jack Hauser
2. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, (Alfred Lenz, Claudia Heu, Sabina Holzer, TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz) & Philosophy Unbound / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / c Leali Heyman
3. Jack Hauser, Daniel Aschwanden / *Injection – Über das Nichtkommunizierbare – Übergänge und Ränder des 3. Raums* / Symposium als transdisziplinäres Labor und künstlerisches Werk / c Jack Hauser
4. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek, Sabina Holzer / *Salon Precarious Pleasures* / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Anita Kaya

**S. 153 vonu:**

1. Anne Glassner (Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Johanna Nielson, Marta Forsberg) / HYPN- 21:35 – 04:41 *Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Johanna Nielson
2. u. 3. DUM-Association of Artists/Mateja Bučar / *THE UNNOTICED* / Urbane Choreografie / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert
- S. 154:** 1. u. 2. elffriede.aufzeichnensysteme, Jörg Piringer, Sabine Maier / *The Notebook of E.H.* / Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert
- S. 155 vonu:**
1. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek, Sabina Holzer / *Salon Precarious Pleasures* / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter
2. Simon Mayer, Andrea Simeon & Pascal Holper / *live, love & let go* / Konzertperformance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

**S. 156 vonu:**

1. u. 2. Lisa Hinterreithner mit Jack Hauser, Claudia Heu, Michael Hirsch, Sabina Holzer, Kilian Jörg, Anita Kaya, Alfred Lenz / *Doing nothing - what for?* / Labor / WORK, ART & A GOOD LIFE #3 2018 / c Anita Kaya
3. Michikazu Matsune & David Subal / *Store* / Performative Installation / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur

**S. 157 vonu:**

1. Katalin Patkai / *Appropriate clothing must be worn* / Performance / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur
2. Jutta Schwarz / *Raum Zeit Schleifen* / Stadtspaziergang / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis
3. 158–159: Linda Samaraweerova / *Physicality & virtuosity made by the public body* / Performance / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur

**S. 160–161 vlnr:**

1. Jack Hauser, Sara Lanner, (Alfred Lenz, Anita Kaya, Claudia Heu, Michael Hirsch, Kilian Jörg, Sabina Holzer) / *Denkkollektiv #3: Ein Score für die Zukunft* / STOFFWECHSEL Labor 2019 / c Anita Kaya
2. Agnes Schneidewind, (Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg) / HYPN- 21:35 – 04:41 *Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Anita Kaya

3. Jasmin Schaitl & Christian Schröder / *with a line #2 – listening to touch* / Performance / RESIDENZ 2020 / c Franziska Kreis

**S. 197: Agnes Schneidewind 2020**

- S. 224–225:** Jack Hauser, Claudia Heu & Gäste / *Poesie:Zusammen rufen* / STOFFWECHSEL 2017 / c Felix Kaya

**S. 226–227 vlnr:**

1. Hugo Le Brigand & Evandro Padroni / *Manège* / Tanzperformance / RESIDENZ 2020 / c Franziska Kreis
2. Dokument von Alfred Lenz / *stffwchsl artist's space #3 goes SOHO* / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Anita Kaya
3. u. 4. Sophia Hörmann / *Feeling backward* / Tanzperformance / RESIDENZ 2020 / c Franziska Kreis

**S. 228–229 vlnr:**

1. elfriede, Sabina Holzer & Sabine Maier / *Mitose* / Performative Installation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Claudia Rohrauer

2. Satu Herrala, Verena Holzgethan & Hannes Köcher / *enclosure* / Performative Workstation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Claudia Rohrauer

3. SCHOKOFLIEGEREI 2013 / c Anita Kaya

4. Kilian Jörg / *Nietzsche Vernunft Karte* / SUPPORTS 2018 / c Anita Kaya

5. Sabina Holzer, Brigitte Wilfing, Jack Hauser, Jorge Sánchez-Chiong / *Das Fantastische Dritte - 2. Salon* / In\_FORSCHUNG 2013 / c Jorge Sánchez-Chiong

6. Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg / HYPN- 21:35 – 04:41 *Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Franziska Kreis

7. Class Wargames / SCHUTZBUND 1934 – SPIEL DIE REVOLUTION! / Brettspiel, partizipatorische Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert

8. Im\_flieger INVITES Damenimprovisation und Herrenbigbang / Performative Installation / LIVING ARCHIV 2010 / c David Ender

9. Lisa Risa / *Clecture* / Clown-Lecture-Performance / LANDEBAHN 2020 / c Franziska Kreis

**S. 230–231 vlnr:**

1. *Making Kin* / Laboröffnung/Vortrag / STOFFWECHSEL Denkkollektiv 2019 / c Franziska Kreis

2. Andrea Salzmann INVITES Anna Hayes INVITES Sebastian Meyer INVITES Wolfram Leitner / Performance / 2014 / c Sophie Dvorak

3. Anita Kaya, Barbara Kraus, Daniel Aschwanden, Gerald Straub / *Emerging Elderly Artits* / WORK, ART & A GOOD LIFE #4 2019 / c Franziska Kreis

4. Kunst der Begegnung – CHINA IV 2015 / c Philipp Kerber

**S. 233 vonu:**

1. Jack Hauser, Claudia Heu & Gäste / *Poesie:Zusammen rufen* / STOFFWECHSEL 2017 / c Felix Kaya

2. Lisa Hinterreithner, Claudia Heu, Sabina Holzer, (Anita Kaya, Jack Hauser, Kilian Jörg, Sara Lanner) / *Denkkollektiv #4: Körper und Vernünfte* / STOFFWECHSEL Labor 2020 / c Jack Hauser

**S. 234–235 vonu:**

1. Katrin Hornek / *ClosedCycle* / Videoinstallation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Katrin Hornek

2. DUM-Association Of Artists/Mateja Bučar / *ROOM & ROAD* / Tanzperformance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Claudia Rohrauer

3. Lisa Truttmann / *Ratas* / Videoinstallation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Lisa Truttmann

4. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek, Sabina Holzer / *Salon Precarious Pleasures* / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

5. Hermeline Hergenhahn / *day in day out* / Videoinstallation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis

**S. 236–237 vlnr:**

1. Frans Poelstra / *WHY* / Performance / RESIDENZ 2019 / c Franziska Kreis

2. Sabina Holzer, Brigitte Wilfing, Jack Hauser, Jorge Sánchez-Chiong / *Das Fantastische Dritte - 2. Salon* / In\_FORSCHUNG 2013 / c Jana Wilfing

3. Jack Hauser & Sabina Holzer / *ONE PIECE* / Performance als Konzert / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

**S. 238 vonu:**

1. TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz) / *CAT CALL* / Sound Intervention / STOFFWECHSEL Werkstatt 2017 / c Anita Kaya

2. Agnes Schneidewind & Johanna Nielson, (Anita Kaya, Anne Glassner, Marta Forsberg) / *Schlaflabor #2: snoring peacocks in humming hammocks* / In\_FORSCHUNG 2020 / c Anita Kaya

**S. 239 vonu:**

1. Johanna Nielson (Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Anne Glassner, Marta Forsberg) / *Schlaflabor #2: snoring peacocks in humming hammocks* / In\_FORSCHUNG 2020 / c Anita Kaya

2. Beate Grötsch & Marcin Henning / *Hobo Body* / Soundinstallation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

3. Claire Lefèvre / *welcome to the fisch-haus* / Tanzperformance / RESIDENZ 2018 / c Franziska Kreis

**S. 240–241 vlnr:**

1. Daniel Aschwanden & Conny Zenk / *selfie shamanism* / Performance / Kunst der Begegnung – CHINA IV 2015 / c Philipp Kerber

2. Anita Kaya (Alfred Lenz, Brigitte Wilfing, Claudia Heu, Sabina Holzer, TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz) & Philosophy Unbound) / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / c Leali Heyman

3. Thomas Wagensommerer (TE-R), (Alfred Lenz, Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Claudia Heu, Sabina Holzer, Louise Linsenbolz (TE-R) & Philosophy Unbound) / STOFFWECHSEL Werkstatt 2016 / c Leali Heyman

4. das Schaufenster / *what will be will be #2* / Performance / RESIDENZ 2020 / c Franziska Kreis

5. Sabina Holzer & Kilian Jörg / *Texten* / Lecture / STOFFWECHSEL Werkstatt 2017 / c Anita Kaya

- S. 248–249:** Lilo Nein, Jack Hauser, David Ender, Anita Kaya bei (Sabina Holzer, Brigitte Wilfing, Jack Hauser, Jorge Sánchez-Chiong) / *Das Fantastische Dritte - 2. Salon* / In\_FORSCHUNG 2013 / c Jorge Sánchez-Chiong

**S. 268–269:** Shira Eviatar / *BODY ROOTS* / Performance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

**S. 270–271 vlnr:**

1. Alfred Lenz & Jack Hauser / *Zum Kosmischen Loch* / STOFFWECHSEL 2020 / c Jack Hauser

2. Sabina Holzer / *SciFi Lullaby* / Performance / RESIDENZ 2018 / c Franz Kreis

3. Tami Leibovits / *THE HAPPENING* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2016 / c Dina Lucia Weiss

4. Johanna Nielson & Werner Chromeciek / *PARK(ing) DAY* / LANDEBAHN 2019 / c Franz Kreis

5. Im\_flieger INVITES Damenimprovisation und Herrenbigbang / Performative Installation / LIVING ARCHIV 2010 / c David Ender

6. Cowbirds (Clelia Colonna, Rotraud Kern, Irene Coticchio) / SCHOKOFLIEGEREI 2017 / c Anita Kaya

**S. 272 vonu:**

1. Raúl Maia, Thomas Steyaert / *Ballet of the Staring* / Performance / RESIDENZ 2017 / c Dina Lucia Weiss

2. Louise Linsenbolz (Alfred Lenz, Anita Kaya, Axel Brom, Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Sabina Holzer, Thomas Wagensommerer, Yasmin Ritschl & Guests) / STOFFWECHSEL Werkstatt 2017 / c Jack Hauser

**S. 273 vonu:**

1. Johanna Nielson bei Sabina Holzer, Kilian Jörg (Anita Kaya, Claudia Heu, Jack Hauser, Lisa Hinterreithner) / *Körper und Vernünfte* / STOFFWECHSEL Denkkollektiv 2020 / c Jack Hauser

2. Kilian Jörg & David Kummer / *Diverting the Public Space* / Intervention & Partizipation / LANDEBAHN 2021 / c Sabrina Bühn

**S. 275 vlnr:**

1. Paul Wenninger, Brigitte Wilfing, Anita Kaya & guest nach Paul Wenninger INVITES Susan Young / 2016 / c Felix Kaya

2. Cowbirds (Rotraud Kern, Irene Coticchio, Clelia Colonna, Caroline Decker & Guests) / *Songlines & Philia* / In\_FORSCHUNG 2018 / c Anita Kaya

3. u. 4. Anita Kaya Brigitte Wilfing, Katrin Hornek / *random.talks* / Videoinstallation / LIVING ARCHIVE 2010 / c Anita Kaya

5. u. 6. Luke Baio & Dominik Grünbühel / *Dudes II –Dudes go camping* / Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2009 / c Claudia Rohrauer

**S. 276–277 vlnr:**

1. Anita Kaya / *Verlagerungen* / one to one Performance / STOFFWECHSEL 2020 / c Franz Kreis

2. Luigi Guerrieri / *Deine Mutter!* / Performance / CHANGING SPACES Wien-Vorarlberg 2019 / c Franz Kreis

3. Elke Krasny / *POLITIKEN DES GEHENNS – Ökonomien, Spekulationen, Transgressionen* / Lecture-Walk / CROSSBREEDS 2014 / c Eva Engelbert

4. Matan Levkowich & Claire Lefèvre / *FUNCTION MAN* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Anita Kaya

5. Katalin Patkai / *Appropriate clothing must be worn* / Performance / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur

6. Im\_flieger INVITES Damenimprovisation & Herrenbigbang / Performative Installation / LIVING ARCHIVE 2010 / c Jack Hauser

7. Matan Levkowich & Claire Lefèvre / *FUNCTION MAN* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Yair Meyuhas

8. Tomaz Simatovic & Claudia Heu / *As we pick up pieces* / Performative & partizipative Installation / RESIDENZ 2020 / c Franz Kreis

9. Michael Hirsch *Notizen* (Alfred Lenz, Anita Kaya, Axel Brom & Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Sabina Holzer & Guests) / stffwchsl artist's space #3 goes SOHO / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Anita Kaya

**S. 178–179 vlnr:**

1. Krassimira Kruschkova / *Ein Nichts vom Akt entfernt* / Vortrag / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis

2. Dario Lazzaretto (IT) / *S.A.D.O. – Stretching Analog Drone Orchestra* / Performative Klanginstallation / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert

3. Jack Hauser / *The Glorious Weirdness of Art & Cosmic: LIVE 4* / Ausstellung & Buchpräsentation mit Interventionen der Gäste / STOFFWECHSEL 2016 / c Anita Kaya

4. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek, Sabina Holzer / *Salon Precarious Pleasures* / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Jack Hauser

5. Akos Hargitai / *THE TRAGEDY OF ANDI* / Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2012 / c Barbara Brandstätter

6. Otmar Wagner / *HIC SALTA! – eine Sprungforschung* / Essay Performance / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert

7. Im\_flieger INVITES Damenimprovisation und Herrenbigbang / Performative Installation / LIVING ARCHIV 2010 / c David Ender

8. Shira Eviatar / *BODY ROOTS* / Performance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

9. Lars Schmid / *Nationalpark Nachbarschaft* / Interventionen im Öffentlichen Raum / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Catharina Freuis

**S. 280–281 vlnr:**

1. Michikazu Matsune & David Subal / *Store* / Performative Installation / TERRAINS FERTILES 2005 / c Kurt Ecker

2. Claudia Heu & Axel Brom / *Innehalten. Umherziehen.* / STOFFWCHSEL 2016 / c Louise Linsenbolz

3. Nora Pider / *CROSSBREEDS Festival* - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Eva Engelbert

4. Anita Kaya, (Alfred Lenz, Axel Brom, Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Sabina Holzer, Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz, Yasmin Ritschl & Guests) / STOFFWECHSEL Werkstatt 2017 / c Jack Hauser

5. Anita Kaya bei Jack Hauser / *The Glorious Weirdness of Art & Cosmic: LIVE 4* / Ausstellung & Buchpräsentation mit Interventionen der Gäste / STOFFWECHSEL 2016 / c Jack Hauser

6. Jack Hauser (Sabina Holzer, Brigitte Wilfing, Jorge Sánchez-Chiong) / *Das Fantastische Dritte – 2. Salon* / In\_FORSCHUNG 2013 / c Jorge Sánchez-Chiong

7. Martina Ruhsam & Annie Abrahams / *besides, compressed by communication* / Performatives Online-Experiment / STOFFWECHSEL 2016 / c Dina Lucia Weiss

**S. 282–283 vlnr:**

1. Brigitte Wilfing / *Performance Ritual* / SCHOKOFLIEGEREI - Opening Im\_flieger@Schokoladenfabrik / 2013 / c Manfred Lehner

2. Kunst der Begegnung – CHINA IV 2015 / c Philipp Kerber

3. Agnes Schneidewind, (Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg) / *HYPN- 21:35 – 04:41 Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Johanna Nielson

4. Carla Bottiglieri / *Ortensia* / TERRAINS FERTILES 2005 / c Daniel Bucur

5. Im\_flieger INVITES Damenimprovisation und Herrenbigbang / Performative Installation / LIVING ARCHIV 2010 / c David Ender

6. Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg / *HYPN- 21:35 – 04:41 Schlaflabor* / In\_FORSCHUNG 2019 / c Agnes Schneidewind

**S. 284–285 vonu:**

1. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek, Sabina Holzer / *Salon Precarious Pleasures* / CROSSBREEDS Festival - Künstlerische Positionen im Dazwischen 2014 / c Jack Hauser

2. Anita Kaya in *Alga Bolokh* von Claudia Heu & Mungunchimeg Batmunkh / In\_FORSCHUNG 2018 / c Franz Kreis

3. Gertrude Moser-Wagner / *Like a Bridge* / Performance / Kunst der Begegnung – CHINA IV 2015 / c Philipp Kerber

4. Andrei Adrianov, Jack Hauser, David Ender / *20 Years LUX FLUX & Saira Blanche Theater - A Celebration* / Preparation / LIVING ARCHIVE 2016 / c Anita Kaya

5. David Ender & Jack Hauser / *Texten* / STOFFWECHSEL Werkstatt 2017 / c Anita Kaya

6. Anita Kaya, (Agnes Schneidewind, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg) / *Schlaflabor #2: snoring peacocks in humming hammocks* / In\_FORSCHUNG 2020 / c Johanna Nielson

7. Agnes Schneidewind, Anita Kaya, Anne Glassner, Johanna Nielson, Marta Forsberg / *Schlaflabor #2: snoring peacocks in humming hammocks* / In\_FORSCHUNG 2020 / c Agnes Schneidewind

8. Anita Kaya, Brigitte Wilfing, Katrin Hornek, Sabina Holzer / *Salon Precarious Pleasures* / CROSSBREEDS 2012 / c Katrin Hornek

**S. 286–287 vlnr:**

1. Anton Tichawa / *The Living Music Box* bei (Alfred Lenz, Anita Kaya, Axel Brom & Claudia Heu, Jack Hauser, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Sabina Holzer & Guests) / stffwchsl artist's space #3 goes SOHO / STOFFWECHSEL Werkstatt 2018 / c Anita Kaya

2. Kilian Jörg, (Alfred Lenz, Anita Kaya, Axel Brom, Claudia Heu, Jack Hauser, Lisa Hinterreithner, Sabina Holzer, TE-R (Thomas Wagensommerer & Louise Linsenbolz, Yasmin Ritschl & Guests) / STOFFWECHSEL Werkstatt 2017 / c Anita Kaya

3. Barbara Hölbling, Mario Höber / *Wie funktioniert ein Empathieapparat* / in Daniel Aschwanden, Anita Kaya, Barbara Kraus, Gerald Straub / *Emerging Elderly Artist* / WORK ART AND A GOOD LIFE #4 2019 / c Agnes Schneidewind

4. Anat Danieli, (Tami Leibovits) / *Repetitions of Parts of Me* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

5. Amanda Pina bei Sabina Holzer / *Neverending Fire Opening Up Unfinished* & TE-R / *This Cat Can Play Anything* / Performance & Konzert / STOFFWECHSEL Residenz 2016 / c Alfred Lenz

6. Jack Hauser, Claudia Heu, Lisa Hinterreithner, Michael Hirsch, Sabina Holzer, Kilian Jörg, Anita Kaya, Alfred Lenz / *Doing nothing - what for? & after too much* / *Labor* / WORK, ART & A GOOD LIFE #3 2018 / c Anita Kaya

7. Sabina Holzer & Jack Hauser / *ONE PIECE* / Performance als Konzert / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Louise Linsenbolz

8. Alfred Lenz, Anita Kaya, Claudia Heu, Michael Hirsch, Jack Hauser, Kilian Jörg, Sabina Holzer, Sara Lanner / *Denkkollektiv #3* / STOFFWECHSEL Labor 2019 / c Anita Kaya

9. Tobias Draeger in *Alga Bolokh* von Claudia Heu & Mungunchimeg Batmunkh / In\_FORSCHUNG 2018 / c Anita Kaya

**S. 288–289:** Matan Levkowich & Claire Lefèvre / *FUNCTION MAN* / Tanzperformance / CHANGING SPACES Wien-Tel Aviv 2015 / c Yair Meyuhas

## Danksagung

Dank den Pionier\*innen des WUK Wien, denjenigen, die in friedlicher Besetzung die große Eingangstüre geöffnet haben und auch speziell jenen, die Türen für das freie Tanz- und Performance-Schaffen öffneten, die ihrer Vision gefolgt sind und die brachliegenden Räume der ehemaligen Lokomotiven-Fabrik füllten, die das Entstehen und Wachsen der Im\_flieger KünstlerInnen\_Initiative erst ermöglicht haben.

Dank der ttp WUK und den Angestellten des Betriebes WUK für die Unterstützung und produktive, sich ergänzende Zusammenarbeit der ersten zehn Jahre.

Dank allen, die über zwei Dekaden Im\_flieger und somit das freie Tanz- und Performance-Geschehen in Wien – und auch darüber hinaus – mitgestaltet und bereichert haben, im Speziellen Agnes Schneidewind, Alfred Lenz, Anat Danieli, Andrea Korosek, Andreas Wiesbauer, Anita Kaya, Anna-Liisa Törönen, Aurelia Burckhardt, Brigitte Hermann, Brigitte Wilfing, Claudia Heu, Cosmin Manolescu, Dario Stefanek, David Ender, Dontcry.work, Edgar Aichinger, Franzi Kreis, Giordana Pascucci, Isabelle Andreen, Jack Hauser, Johanna Nielson, Jorge Sanchez-Chiong, Juan Muñoz, Julia Danzinger, Katharina Weinhuber, Katherina Bauer, Katrin Hornek, Karin Oswald, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Louise Linsenbolz, Ludwig Bekic, Lukas Fuchs, Marie Gouriano, Mariella Greil, Markus Bruckner, Michael Hirsch, Niki Kropiunek, Nora Pider, Oleg Soulimenko, Oskar Wlaschitz, Ria Probst, Sabina Holzer, Sabine Sonnenschein, Sigi Feldbacher, Sophie Schmeiser, Steffi Wieser, Sylvia Scheidl, Thomas Wagensommerer und Walter Lauterer, sowie den zahlreichen Künstler\*innen für ihre künstlerischen Beiträge, ihre Präsenz und den fruchtbaren Austausch.

Dank allen Fördergeber\*innen und Kooperationspartner\*innen, Publikum und Kritiker\*innen sowie anderen Wohlgesinnten, die Im\_flieger unterstützt haben und auch weiterhin unterstützen.

Besonderen Dank an Günther Friesinger/monochrom Verlag, den eingeladenen Autor\*innen und Gesprächspartner\*innen, Elisabeth Schäfer für das deutsche Lektorat, David Ender für die englischen Übersetzungen, Demi Spriggs für das englische Lektorat und Korrektorat, Johanna Nielson für die grafische Gestaltung, sowie Sigrid Gareis und all jenen – hier namentlich nicht erwähnten – menschlichen und nicht-menschlichen Wesen und Dingen, Organismen und Kontexten, die direkt oder indirekt an diesem Buch mitgewirkt haben.

Dank an ALLE von Herzen, die es ermöglicht haben, all die Jahre diese reichen Erfahrungen zu machen, um weiter fliegen zu können.

**Im\_flieger**  
Wien, Oktober 2021

## Acknowledgements

Thanks to the pioneers of WUK Vienna, those who through peaceful squatting opened up the great entrance door, and especially those who opened doors for free dance and performance creation, who followed their vision and filled the fallow rooms of the former locomotive factory, who also were those who enabled the establishment and growth of the Im\_flieger artists' initiative.

Thanks to the ttp WUK and the employees of the WUK enterprise for their support and the productive and complementary co-operation of the first ten years.

Thanks to all those who for two decades have participated in shaping and enriching Im\_flieger and thus the development of free dance and performance in Vienna and beyond, especially Agnes Schneidewind, Alfred Lenz, Anat Danieli, Andrea Korosek, Andreas Wiesbauer, Anita Kaya, Anna-Liisa Törönen, Aurelia Burckhardt, Brigitte Hermann, Brigitte Wilfing, Claudia Heu, Cosmin Manolescu, Dario Stefanek, David Ender, Dontcry.work, Edgar Aichinger, Franzi Kreis, Giordana Pascucci, Isabelle Andreen, Jack Hauser, Johanna Nielson, Jorge Sanchez-Chiong, Juan Muñoz, Julia Danzinger, Katharina Weinhuber, Katherina Bauer, Katrin Hornek, Karin Oswald, Kilian Jörg, Lisa Hinterreithner, Louise Linsenbolz, Ludwig Bekic, Lukas Fuchs, Marie Gouriano, Mariella Greil, Markus Bruckner, Michael Hirsch, Niki Kropiunek, Nora Pider, Oleg Soulimenko, Oskar Wlaschitz, Ria Probst, Sabina Holzer, Sabine Sonnenschein, Sigi Feldbacher, Sophie Schmeiser, Steffi Wieser, Sylvia Scheidl, Thomas Wagensommerer, and Walter Lauterer, as well as the numerous artists for their artistic contributions, their presence, and the fruitful exchange.

Thanks to all supporters and co-operation partners, the audience and the critics, as well as other sympathetic people who continue to support Im\_flieger.

Special thanks to Günther Friesinger/monochrom Verlag, the invited authors and conversation partners, Elisabeth Schäfer for the German copy-editing, David Ender for the English translations, Demi Spriggs for the English copy-editing and proofreading, Johanna Nielson for the graphic design, as well as Sigrid Gareis and all the human and non-human beings and things, organisms and contexts not explicitly mentioned here who took part directly or indirectly in making this book.

Heartfelt thanks to ALL who made it possible to have all those years of rich experiences, who enable us to fly on.

**Im\_flieger**  
Vienna, October 2021

## **Impressum** *Imprint*

Bibliografische Information: Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

*Bibliographic information: Die Deutsche Bibliothek*

*Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed  
bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.*

**Herausgeber\*in Publisher:** Im\_flieger – KünstlerInnen\_Initiative

**Editor\*innen Editors:** Kilian Jörg, Anita Kaya, Johanna Nielson, Elisabeth Schäfer,

Agnes Schneidewind

**Detektiv\*innen, Autor\*innen und Gesprächspartner\*innen Detectives, Authors and Dialogue**

**Partners:** Robert Dressler, David Ender, Veza Fernández, Jack Hauser, Michael Hirsch, Sabina Holzer, Katrin Hornek, Kilian Jörg, Anita Kaya, Felix Kaya, Elke Krasny, Simon Mayer, Johanna Nielson, Martina Ruhsam, Elisabeth Schäfer, Sylvia Scheidl, Agnes Schneidewind, Sabine Sonnenschein

**Übersetzungen Translations:** David Ender

**Lektorat deutsche Texte German proofreading:** Elisabeth Schäfer

**Lektorat/Korrektorat englische Texte English proofreading/copy editing:** contested editing /

Demi Spriggs

**Koordination coordination:** Anita Kaya

**Layout, graphisches und Cover-Design Layout, graphic & cover design:** Johanna Nielson

**Druck Printed by:** Gerin Druck GmbH

**1. Ausgabe 1st edition**

© bei den Autor\*innen und Fotograf\*innen © with the authors and photographers

© Im\_flieger KünstlerInnen\_Initiative, Vienna, 2021

Berggasse 18/20, 1090 Vienna, Austria

[contact@imflieger.net](mailto:contact@imflieger.net)

[www.imflieger.net](http://www.imflieger.net)

© edition mono/monochrom, 2021

Zentagasse 31/8, 1050 Vienna, Austria

phone: +43 650 20 49 451

[edition-mono@monochrom.at](mailto:edition-mono@monochrom.at)

ISBN: 978-3-902796-77-6

**mono**chrom

**Im\_flieger**

VISCERAL FICTION is supported by



= Bundesministerium  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport



20 Jahre Künstler\*innen-Initiative – Im\_flieger: VISCERAL FICTION ist detektivischer Rückblick und Forschung im Prozess des Einschreibens von Geschichte/n in, um und mit Im\_flieger.

Im\_flieger ist eine selbstorganisierte, rhizomatische Plattform wie auch ein Corpus für Tanz, Performance und transmediale Kunst.

20 years artists' initiative – Im\_flieger: VISCERAL FICTION is an investigative review and research in the process of inscribing history/stories in, around, and with Im\_flieger.

Im\_flieger is a self-organised, rhizomatic platform and body for dance, performance, and transmedial art.

*It's not about giving answers. It's time for a break in the space-time continuum, but, ... will you ever be the same when you return?*

**Im\_flieger**

**monochrom**

ISBN: 978-3-902796-77-6