

*PERFORMING
KINETIC
VISUAL
MUSIC
CHOREOGRAPHY*

**TRANSART
WORKS**

Cecilia Li & Sebastian Prantl



TRANS ART
WORKS

INHALT

- 04 - Auftrag & Deutung
05 - Zeitpunkt & Chance
06 - Institution & Persönlichkeit
07 - Leben und Arbeit in Manhattan; (Aus)Bildung
09 - Tanzräume - Herbert Muck
12 - Hin und her
13 - Pierre Rivière - Motion Picture II
14 - Schweben oben. und kämpfe darum - Gernot Zimmermann
16 - MOUVEMENTS, LETTER TO OPHELIA
17 - 'LU - THE PATH: Cecilia Li & Sebastian Prantl 1987
19 - Music & TAW
21 - Wie entsteht unsere Arbeit?
23 - BOOGIE WOOGIE, SOUNDSCAPES
25 - Signum 91'
27 - Des Unterbrechens Sinn ist die Weiterführung
28 - Der Traisen-Pavillon für 'CAGE' 1992/93
30 - CAGE... for the birds - Hartmut Regitz
32 - EINSIEDELN, HERMITAGE a frame of mind - Rudolf zur Lippe
34 - KILANG SÄULE 1993
36 - KRAFTFELD 1994
41 - ERINNERUNGSRÄUME 1996
43 - RAUMBÜHNE Friedrich Kiesler

- 45 - TANZ mit den Mitteln des Tanzes - Ursula Kneiss
46 - IKONOSTASIS 1999 - Gustav Schörghofer
49 - COLOURSCAPE 1999/2004 - Lawrence Casserley & Sebastian Prantl
51 - CHOREOGRAPHIE & POLITIK 2000
53 - EIKON – Traumbilder 2000
55 - RASTER 2001/02
57 - Cage... pour les oiseaux 2002
62 - H + H in Hommage an Joseph Hayden & Joseph Matthias Hauer - 2003
65 - LAND BODY SCAPE 2004/05
68 - Spazio Divertimento
70 - Itinerario Divertimento 2006
73 - Dorfplatz Neubau(en) 2008
74 - KAIROS in(ter)vention 2008
77 - MOMENT memento 2009
78 - MOTION PHONOTOP 2010
81 - PRELUDES_walk in 2013
83 - TANZENDE RÄUME - Constanze Haffner
84 - RIVER memory pieces 2014
85 - Transkulturelle Virtuosität... expandierend
86 - Lehren & Kommunizieren
87 - Fragment & Kontinuum
88 - Inhalt & abstraction... Rückblende

Auftrag & Deutung

Als Tänzer und Choreograph ist es meine Mission, die Qualität von Zeit und Raum vielfältig und sinnlich wahrnehmbar zu gestalten - im lebendigen Dialog mit dem Publikum. Dieses Bestreben war und ist das Rückgrat meiner künstlerischen Arbeit über Dekaden hinweg. Die Sprache des Tanzes transformiert propriozeptive und kinästhetische Phänomene uneingeschränkt in Zeit und Raum, indem sie Körper und Geist ungeteilt wirken lässt. Eine transformative Perspektive für teilhabende Protagonist*innen kann ungeahnte Spielfelder von Freiheit eröffnen - auf der Suche nach dem Wunderbaren. Da wir uns nach dieser Freiheit sehnen - unsere Welt in ihrem Kontinuum eingehender zu verstehen und weiter zu durchdringen - funktionieren mannigfaltige Kommunikationsfrequenzen gegenüber dem "inhärenten Anderen" reziprok und prägen so ein kulturelles Gefüge nachhaltig.

Vielfältig-oszillierende Strukturen, die (Tanz-)Kunst zum Schlüssel von Einschau, Reflektion und Durchdringung machen sind unabdingbar, um kreatives Zusammenleben auf unserem Planeten zu ermöglichen und weiter auszustalten. Diese strukturellen Kommunikationsfähigkeiten stehen immer wieder auf dem Prüfstand und müssen stets neu verhandelt werden. In diesem Sinne sind wir angehalten die Welt in Ihrer Vielfältigkeit wahrzunehmen und stets neu zu interpretieren. Da wir von "beiden Seiten des Orchestergrabens" (inter)agieren und voneinander abhängig sind, können sich unvorhersehbare Ereignisse einstellen – die uns inspirieren, verändern aber auch verstören und schockieren. Improvisatorischer Tanz, dem hier mein besonderes Interesse gilt, thematisiert und erforscht dieses elementare Spielfeld in besonderem Maße – ein sich stets im Wandel befindlicher Prozess von Sehnsucht nach Authentizität und Wahrhaftigkeit. Der Modus Operandi dessen, was improvisatorisch in Erscheinung tritt, richtet sich nach der (Neu-)Definition von primären Positionen von Körper und Geist:

Position... Com-position... De-composition... Position im Wandel...



Zeitpunkt & Chance

1977 verließ ich gemeinsam mit meiner Familie Österreich, um in „Übersee“ neue Wurzeln zu schlagen. Meine Eltern hatten entschieden, aufgrund tiefgreifender künstlerischer Rückschläge, die mein Vater, der Bildhauer Karl Prantl im Rahmen des von ihm initiierten Internationalen Bildhauersymposiums in Österreich erleiden musste, Wien den Rücken zu kehren. Ein lang vorbereitetes Projekt zur Umgestaltung des Wiener Stephansplatzes (1974-77) war gescheitert, sodass sein Vertrauen in das politische Umfeld und die Loyalität seiner Kolleg*innen erschüttert war. Auf Empfehlung des Galeristen George Stämpfli, der meinen Vater in New York vertrat und vielfältig unterstützte, war der Plan nach New Mexico zu ziehen und sich dort der progressiven Künstlergemeinschaft anzuschließen. Nach drei Wochen im legendären Chelsea Hotel (wo Künstler*innen zu günstigen Konditionen logieren konnten) fanden wir ein Loft in Noho im Downtown Manhattans in der Great Jones Street, wo wir unsere Zelte auf unbeschränkte Zeit neu aufschlugen. Sofort fühlte ich mich kommunikativ ermutigt im vielschichtigen Milieu der Künstlerfreunde meiner Eltern Neues zu erkunden. An der Upper East Side besuchte ich die Rudolf-Steiner-Schule (Waldorfschool) und wurde als „europäischer Teenager“ herzlich aufgenommen. Mit meiner neuen Jugendliebe erlebte ich nun die vielschichtigen Zusammenhänge Manhattans - insbesondere im privilegierten familiären Umfeld ihrerseits auf der Upper Westside und den Hamptons auf Long Island. Das performative Treiben mannigfaltiger „Avantgarde“ bot faszinierende Eindrücke wie Off & On Broadway Theateraufführungen, Up- und Downtown Vernissagen sowie vielfältige Happenings. Ray Christ, ein Malerkollege meiner Eltern, brachte mich zu einer Benefizveranstaltung des



„Harlem Dance Theater“, wo ich schließlich als einziger weißer Studierender unter schwarzen Teenagern meine ersten Erfahrungen mit Afro-, Ballett- und Jazz-unterricht machte. Ursprünglich wollte ich nach der Waldorfschule Geografie, Kunstgeschichte und Philosophie in Wien studieren, konnte aber meine Eltern davon überzeugen, einen unvorhersehbaren Weg zu unterstützen. Die nonverbale Intensität des (zeitgenössischen) Tanzes übte auf mich damals eine überwältigende Faszination aus - wohl auch als Reaktion auf die anthroposophische Schulausbildung. Geradezu eine Sucht nach intensivem körperlichen Training - trotz ungeahnter physischer Herausforderung hatte mich ergriffen und hielt mich auf Kurs, Dank wunderbarer Mentor*innen, die mich stets begeisterten und motivierten.





Institution & Persönlichkeit

1979, während meines ersten Studienjahres an der Martha-Graham-Schule, schlug mich Armgard von Bardeleben (1940-2012), die Leiterin der Schule als „Praktikant“ für Martha Graham vor, um während der Spielzeit 79/80 der Graham Company an der Metropolitan Opera im Lincoln Center mannigfaltige Dienste zu erledigen. So begleitete ich Martha Graham beispielsweise in ihrer Limousine durch Manhattan, um spezielle VIP-Tickets an den exquisitesten Adressen abzugeben. Auch bei den Endproben durfte ich anwesend sein, um auf eventuelle Bedürfnisse und Wünsche ihrerseits eingehen zu können. Dabei konnte ich Arbeitsprozesse und technische Abfolgen bis hin zur Premiere miterleben und auch die Vielfältigkeit in der Ensemblestruktur genau verfolgen. Liza Minnelli und Rudolf Nurejew wirkten damals in „*The Owl and Pussycat*“ mit (ich war natürlich mächtig stolz als „Greenhorn“ Ihnen nahe sein zu können). 1980 wurde ich am Dance Department der Juilliard School aufgenommen.



Im Gegensatz zu den „freien Tanz-Institutionen“ musste das renommierte Umfeld des Modern Dance Department mit seiner hierarchisch-curricularen Struktur erst durchschaut werden und wies unterschiedliche Nuancen der fachlichen Wissensvermittlung auf. Meine weitreichende Neugier hinsichtlich kunsttheoretischer Fächer und Sprachen wurde bald eingebremst, um nicht bei den tanztechnischen Fächern und Repertoire „Kredits“ einzubüßen. Zu Doris Rudko (1918-2008) als Koryphäe für Theorie, Komposition und Improvisation entstand sofort eine besondere Verbindung. Sie hatte mich bei meiner ersten choreographischen Improvisation auf der großen Bühne ausführlich betreut und riet mir weiters, auch außerschulische Workshops in der Downtown Szene auszuprobieren. Sie hatte auch Verständnis für meine leise Kritik an der konservativen Struktur innerhalb des Fachbereichs und unterstützte mich schließlich bei meiner Entscheidung nach dem 2. Jahr an das Whitney Independent Study Programme unter Yvonne Rainer und Ron Clarke überzuwechseln, wo ich mittels eines Stipendiums weiter studieren konnte. Mit Anna Sokolow als prominenteste Choreographin an der Juilliard School

hatte ich einen surrealen Einstieg: Für die Besetzung ihres Stücks „*Los Conversos*“, einem Epos über die Vertreibung der Juden in Spanien des 16. Jahrhundert, wurden wir gebeten, Bibeltexte unserer Wahl in unserer Muttersprache vorzutragen. Mein Bibelbeitrag auf Deutsch hatte sie plötzlich in Rage versetzt, was für viel Verwirrung im Studio sorgte. Als sie von meiner „Wiener Herkunft“ erfuhr und neugierig wurde, änderte sich die Stimmung zusehends und wir wurden „gute Freunde“. (Ich erzählte ihr, dass mein Vater als erster österreichischer Bildhauer 1962 nach Israel eingeladen wurde, um in der Negev-Wüste eine große Steinskulptur zu realisieren.) Später trafen wir uns einmal zufällig in einem Downtown Café neben den Whitney Studios, wo unser intensives Gespräch viele Themen berührte und Zeit keine Rolle zu spielen schien. Sie interessierte sich sehr für meine damalige Einschätzung der politischen Lage in Mitteleuropa: Prag, Warschau, Budapest, Bratislava - Städte hinter dem „Eisernen Vorhang“. (Da ich mit meinen Eltern in verschiedenen Missionen den „Eisernen Vorhang“ durchkreuzt hatte, waren spannende Geschichten zu erzählen...). Viele Jahre später trafen wir uns im Rahmen eines Festivals im National Performing Arts Center/Nationaltheater in Taipeh, Taiwan wieder.

Leben & Arbeit in Manhattan

Die Wohnsituationen während meiner Studienzeit waren mit wunderbaren Geschichten und Menschen verbunden - verortet in mannigfaltigen Geographien Manhattans: angefangen an der Upper East Side in einem Dienstbotenzimmer des mondänen Apartmenthauses an der Madison Avenue, wo sich die Staempfli Gallery befand - weiter in der Mac Dougal Street im Village, wo der Bildhauer Minoru Niizuma mir ein Brown Stone Studio überließ - dann zurück an die Upper Westside am Broadway, wo Mrs. Landau, eine vornehme Wiener Jüdin in hohem Alter, mir ein winziges Zimmer plus Bad vermietete und schließlich meine eigene geräumige Wohnung an der Amsterdam Avenue, 161 West 75th Street, die ich als WG mit Tänzerkolleg*innen teilte - und letztlich zu Bessy De Cuevas' grandiosem Beresford gemeinsam mit meiner Freundin Deborah. Studentenjobs in Galerien und Restaurants wie dem NOHO* von Kiki Kogelnik gehörten ebenso zu meinem Lebensalltag, wie Baby-Sitting, Modelling, Cleaning und Ticketing in der Alice Tully Concert Hall. Ein besonderer Treffpunkt war Mrs. Carla Binders Teepartys (der Frau des legendären Graphikers Joseph Binder) mit Blick auf den Central Park vom Süden, wo ich als „junger Student“ unter hochkarätigen Gästen vielerlei Anregungen erfuhr. Sie nahm mich auch mit zu Gurdjieffs-Kreis, wo ich dem Regisseur Peter Brook vorgestellt wurde... Während dieser Jahre waren Robin und Herbert George meine großzügigen „Pflegeeltern“. Ich kannte sie seit meiner frühen Kindheit von St. Margarethen im Burgenland. So verbrachte ich auch viel Zeit an der River Side Drive & 100 Street.



(Aus)Bildung

Mit dem Whitney Independent Study Programm (1982-83) in Downtown Tribeca änderte sich meine inhaltliche Perspektive und Zielsetzung nachhaltig. Zusammen mit Kolleg*innen aus verschiedenen Kunstbereichen, wie Mark Frazee, Thyrza Goodeve, Amy Jones, Dan Josephs, Kristin Lovejoy, Mark Nordstrom, George Palumbo, David Ting Yih... erfuhr ich wichtige künstlerische Impulse und Diskurse, die eine selbstkritische Eigenständigkeit beflogelte. Gleichzeitig trainierte ich mit Alwin Nikolais, Murray Louis, Erik Hawkins, Merce Cunningham, Simone Forti, Elaine Summers und war eingebettet in die lebendige Szene Downtowns. Contact Improvisation Jams (mit Randy Warshaw, Bill T. Jones, Gus Solomon...) und Street-Performances waren Teil meines Lebens als junger aufstrebender Tanzkünstler. Weiters begegnete ich besonderen Protagonisten der damaligen Szene (Robert Wilson, Richard Schechner, Richard Foreman, Min Tanaka...) in mannigfaltigen Formaten und Audition. Als ich 1983 schließlich ins Finale der Audition für Pina-Bauschs-Tanztheater Wuppertal an der Brooklyn Academy of



Music (BAM) gelangte und nach Wuppertal eingeladen wurde, war mein Selbstvertrauen gestärkt und Europa rückte wieder in den Fokus. Eine Reise zum „Regentanzritual“ der Hopi-Indianer in Arizona, dem Grand Canyon und Los Angeles gemeinsam mit Deborah war quasi eine Abschiedsreise gekoppelt an die prägende Studienzeit: In diesen Schlüsseljahren in New York hatte ich das Glück, in zwei verwobenen – jedoch auch sehr unterschiedlichen Phasen des zeitgenössischen Tanzes meine Ausbildung zu machen. Ich erlebte, wie unterschiedliche Schulen, Philosophien und Ästhetiken miteinander kommunizierten und konkurrierten und mancherlei divergierende Anregungen hervorriefen: Alwin Nikolais beharrte auf „kühle formale Annäherung“ in meinem improvisatorischen Ausdruck, während Pina Bausch einen emotionaleren Gestus geradezu herausforderte, obwohl beide der „Schule des Deutschen Ausdruckstanzes“ angehörten...

In diesem Spielfeld profitierte ich einerseits von den starken Persönlichkeiten des ausklingenden „Modern Dance“ in ihrer letzten Phase, wie Martha Graham, Anna Sokolow, Erik Hawkins, Hanja Holm, Alwin Nikolais, Murray Louis (im Ballett von Alfredo Corvino, Genia Melikova, Hector Zaraspe und Finis Young...). Ihr humanistischer Ansatz entfesselte eine grundlegende Verantwortung hinsichtlich eines künstlerischen, Generation-übergreifenden Schaffensanspruches. Erik Hawkins machte mich in einem persönlichen Gespräch über die Kontinuität der europäischen Vorkriegs-Avantgarde und seiner persönlichen Prägung aufmerksam (er war gemeinsam mit Martha Graham 1937 noch in Laxenburg bei Wien und Salzburg gewesen...) Andererseits, im Kontrast dazu wurde ich von der progressiven Dynamik der „Postmoderne“ mittels praktischen Austausches und der komplexen back-up Theorie (Semiotik, Filmtheorie, Post-Strukturalismus und Psychologie) intellektuell erfasst und beflügelt, wobei Protagonist*innen wie Yvonne Rainer, Ron Clark, Simone Forti, Elaine Summers, Debora Hay, Steve Paxton, Randy Warshaw, Bill T. Jones und Gus Solomon mich sehr faszinierten.

Der prägende Höhepunkt in meiner choreographischen Ausbildung war schließlich Pina Bausch: Sie beachtete meinen improvisatorischen Ansatz während der ausschlaggebenden Audition für das Tanztheater Wuppertal - indem sie das spontan entwickelte Material mit Amusement und analytischer Distanz offen kommentierte und weitere Steigerungen provozierte... Ich war nie ein formalistischer Tänzer, dessen Emotionen zugunsten von Technik beschnitten werden konnten: „*Embodiment of (e)motion*“ untersucht *Wandel innerhalb intrinsischer Narrative - ein fragmentiertes Universum in Bewegung*.





TANZRÄUME (40 x 18) *Zeit-Raum-Spiel in Weiß, 1982*

In den Tanzperformances von Sebastian Prantl werden grundlegende Erfahrungen auf eine spannende Art und Weise zum Ausdruck gebracht, die die Zuschauer berührt und teilhaben lässt. Diese Erfahrungen geben dem Raum eine konkrete Form. Was in Bewegung gesetzt wird, wirkt auf vielen Ebenen gleichzeitig: Es ist sowohl Aktion als auch Schaffung von Raum, Szene und Erfahrung, Performance und Beteiligung. Der Tanz erscheint frei und spielerisch, wird zu einem kühnen Akt der Kommunikation, zu einem willkürlich anmutenden Experiment, Tanz als eine Kunst, die mit verblüffendem Können und Sachverstand entwickelt wird. Die Räume, die durch den Tanz geschaffen werden, ermöglichen es uns, die Momente unseres Lebens zu erleben, die wir gerade erleben.

Der Tanz schafft Bedeutungen, die mit der Vielfalt der Orte und Positionen, mit der Entwicklung von Beziehungen durch Konfrontation, Ermahnung, wechselseitiges Wechselspiel, mit dem Beginn von Bewegungen, Richtungen und Wegen bis hin zur dramatischen Kollision, dem Finden und Wiederabwenden, Besetzen, Wegschieben, Loslassen und Annehmen verbunden sind. In der Art von Tanz, die die Gruppe um Sebastian Prantl aufführt, ist es leicht zu verstehen, warum der Begriff des Raumes (altgriechisch: *chora*, der ein Element der Wörter „chorus“ und „choreographie“ ist und in der Semiotik als choreutischer Code vorkommt), der starr oder virtuell distanziert ist, ursprünglich ein transitives Verb war: *choreuein*. Dieses Wort bezeichnete eine Bewegung, die sich in den umgebenden Raum ausbreitete und sich im Tanz, begleite Gesang und Flötenspiel, körperlich entfaltete, voll kultischer Bedeutung und höchstem Sinn des Lebens, so dass selbst Vasen, die mit solchen beweglichen Figuren geschmückt waren, von den lebenspendenden Kräften zeugten, denen sie sich in ihrer Funktion als Haltegefäß öffneten. Sebastian Prantl und sein Ensemble sind in der Lage, in ihren Bewegungen viele Dimensionen dessen zu entfachen, was in der Geisteswissenschaft als sogenannter Raumbegriff in einer physischen Realität und Bedeutung begriffen wurde. Diese Elemente werden deutlich, wenn man

analysiert, wie intensiv und auf welch unterschiedliche Weise Raum in den Handlungen dieses Tanzes erfahrbar ist: Wie Inventarstücke befinden sich einzelne Akteure, die weit voneinander entfernt positioniert sind, bereits im Raum, wenn das Publikum eintritt. Ähnlich wie verstreute Artefakte verharren die selbstverliebten Körper in Zuständen, die für uns schwer zu entschlüsseln sind. Erst nach und nach entwickeln sich die Tänzerinnen und Tänzer von positionierten Objekten zu Personen, die ihre Position selbst definieren. Es ist spannend zu beobachten, wie kleine Veränderungen uns das Gefühl geben, dass die Tänzerinnen und Tänzer beginnen, miteinander in Kontakt zu treten. Leichte Andeutungen von Reaktionen sind Vorboten von etwas, das plötzlich in einen Wirbelsturm aus sich umkehrenden Korrelationen, rasendem Drehen und Verflechten ausbrechen kann.



Die Zuschauer, die rund um die Tanzfläche sitzen, finden sich schnell wieder. Ein neuer und dichterer Bewegungs- und Wirkungsraum, der alles beinhaltet, was die Tänzerinnen und Tänzer geschaffen haben, zieht sie in die Arena. Wenn sie beginnen, sich vorsichtig einander zu nähern und sich aufeinander zuzubewegen und einander näher zu kommen, um eine gekonnt ausbalancierte Unordnung zu erzeugen, haben wir das verwirrende Gefühl, uns inmitten einer räumlichen Situation kritischer Momente zu befinden, die sich zwischen Annäherung und Kontakt, Bedrohung und Provokation entscheiden. Wir sind gezwungen, uns mit Nähe und territorialen Fragen auseinanderzusetzen, die uns bis zur Identifikation einbeziehen. Wir sind uns ihrer bewusst in dem Staunen und dem Zwang, den der Tanz in Symbolen der Kante, der Grenze, des Überschreitens oder der Aufrechterhaltung der zentralen Position transportiert. Unsere Beteiligung, ausgelöst durch die Nähe zu Situationen persönlicher Erinnerungen an Ereignisse in unserem Leben, wird ergänzt durch eine spürbare Annäherung an Wendepunkte schmerzhafter Sozialisationsphasen mit Nachwirkungen, die ebenfalls von charakteristischen Räumen und Konstellationen durchsetzt sind. Diese werden nicht selten durch die durch den Tanz erzeugten Raumbilder neu entfacht. In der choreographisch dramatisierten

Reflexion von dominierenden und fordernden Momenten alltäglicher Erfahrungen haben wir das Gefühl, diese noch einmal zu erleben. Das überfordert uns aber nicht, dank des Könnens dieser Gruppe von Tänzern, die in ihrer meisterhaften Darbietung die Figuren kinästhetisch kontrollieren und so Befreiung vermitteln. In Kombination mit einer zunehmenden Körperwahrnehmung in Verbindung mit Gruppen- und Befreiungsprozessen bedeutet eine

solch intensive Tanzerfahrung einen Durchbruch starr verräumlichter Strukturen, die mit lähmender Entmündigung und Entfremdung verbunden sind. Es ist ein Appell an unser Handlungspotenzial, denn es ist eine Herausforderung, uns in der räumlichen und dynamischen Qualität einer Situation zu beweisen. Eine der größten Faszinationen der Tänzerinnen und Tänzer um Sebastian Prantl ist ihre Fähigkeit, uns so überzeugend mit Räumen und Zeiten zu konfrontieren, die auf vielfältige Weise und in wechselnden Situationen erfahrbar werden.



*Prof. Herbert Muck (1924-2008),
Kunstwissenschaftler und Theologe,
Gründer des Instituts für Raum- und
Verhaltensforschung in Wien & Linz*





40 x 18



Eine ortsspezifische Performance, die in einem ehemaligen Schwimmbad stattfindet - im Kulturzentrum Perchtoldsdorf, außerhalb Wiens. Protagonist*innen unterschiedlicher Herkunft trafen sich unter der Prämisse einer 12-stündigen Performance-Agenda innerhalb eines rechteckigen weißen Baukörpers (40 x 18 m). Das Publikum genoss ein lebendiges Performancegeschehen mit Tanz, Bewegung, Sprache, Musik, Auf- und Abbauen, Kochen, Essen... Protagonist*innen: Deborah Carmichael, Jacky Rauch, Andrea Campianu, Christopher Batenhorst, Marco Ostertag, Tina Mantel, Markus Eiblmayr, Sebastian Prantl, Margarethe Koller, Katharina Prantl, Helli Holleis



Zeit - Raum - Spiel in Weiß, 1982



Hin und Her

1984 auf Einladung der Galeristin Grita Insam (1939-2012) in Wien, ein choreographisches Manifest im Rahmen eines Performance-Festivals zu zeigen, bot mir die Möglichkeit im facettenreichen Programm (Laurie Anderson, Simone Forti und Elaine Summers...) in der Modern Art Galerie aufzutreten. Als Global-vernetzte Galeristin war Grita Insam eine treibende Kraft für die zeitgenössische Performance-Kunst in Wien zu dieser Zeit (die Tanz Biennale initiiert durch Gerhard Brunner und Impuls Tanz von Karl Regensburger (in)formierten sich erst sukzessive hinsichtlich der performativen Avantgarde). Ein netter Herr aus dem Publikum (Dr. Koll vom Kunstministerium - wie sich herausstellte) kam nach unserem Debüt auf mich zu und lud mich in sein Büro, was schließlich zu meiner ersten österreichischen Kunstförderung führte. Edith Wolf-Perez, die damalige Assistentin der Modern Art Gallery, wurde bald Mitbegründerin von „*MOTION PICTURES*“, einem Verein, der sowohl das Probestudio im WUK (Werkstätten & Kulturhaus), als auch die geplanten trans-kontinentalen Projekte begleitete. Mit hochmotivierten jungen Protagonisten*innen aus Wien und Übersee entstanden die ersten Produktionen (*Motion Pictures II & III*) für den großen Saal im MAK (Museum für angewandte Kunst). So war, gemeinsam mit Deborah, ein Hin und Her zwischen zwei Kontinenten der alljährliche Rhythmus Mitte der achtziger Jahre. Im Rahmen des „Whitney Programms“ hatten Kristin Lovejoy, als kongeniale Filmemacherin, und ich gemeinsam an performativen Filmstrukturen und ortsspezifischen Formaten gearbeitet. Diese gemeinsamen Initiativen in N.Y. und dessen Material gaben den Impuls für weitere trans-mediale Choreographien in Wien, wo zeitgenössischer Tanz und Performance durch unsere Initiativen an neuen Orten wie z. B. dem WUK zunehmend an Bedeutung gewannen: die ersten „Contact Jams“ und diskursive Meetings beflogten die junge Szene. Motivierte Protagonist*innen aus verschiedenen Bereichen (Architektur,

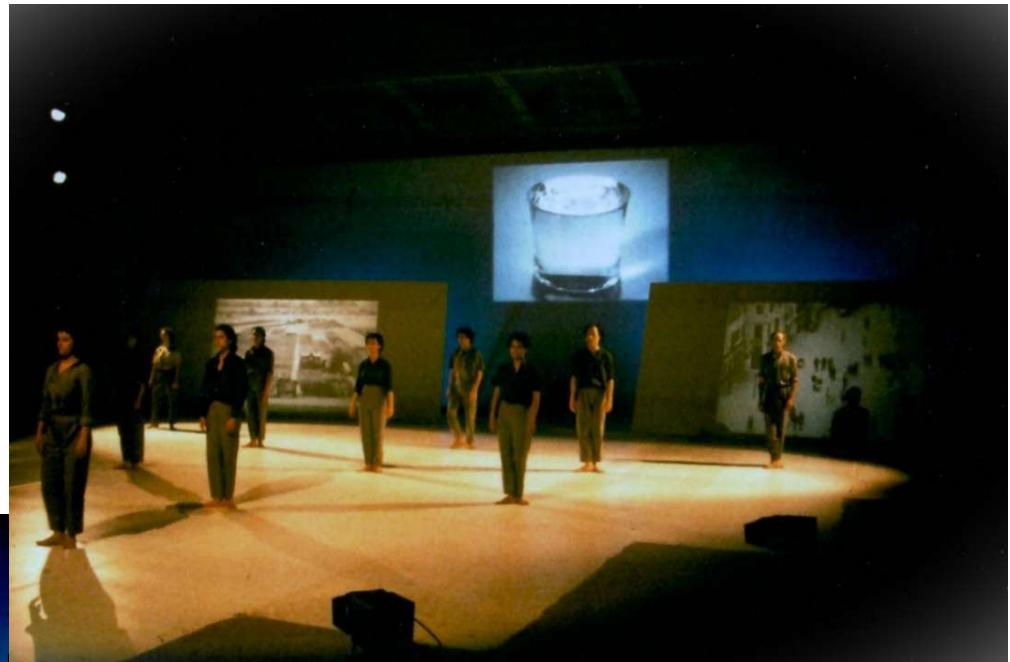
Bildende Kunst, Film, Mode und Theater) wie Ali & Leila Abdullah, Silvia Both, Beatrix Ruf, Willi Dorner, Elio Gervasi, Tina Mantel, Inge Kaindlstorfer, Bert Gstettner, Beate Mathois, Daniel Aschwanden, Petra de Ondarza, Gerhard Naujoks, Alexandra Sommerfeld... waren Teil dieser frühen Arbeiten. Eine aufstrebende freie Tanz- und Performance-Szene, die international agierte und sich sukzessive emanzipierte, war unübersehbar. Darüber hinaus sorgten die vom Wiener Staatsoper-Verein organisierten „*Junge Choreograph*innen Wettbewerbe*“ (Preisträger zum 100-jährigen Jubiläum von Fanny Elssler, 1984) für Aufbruch und Anerkennung in der wachsenden Community. Mit „*GAIA*“ schufen wir dann 1986 die erste große Tanzproduktion für die neu-adaptierte Spielstätte im WUK selbst.

Pierre Rivière - Motion Picture //

Protagonist*innen mit unterschiedlichem Hintergrund arbeiten am Thema des Lebens von „Pierre Rivière“, einem der bekanntesten historischen Kriminalfälle, die im Frankreich des 19. Jahrhunderts dokumentiert wurden. Eine Sammlung moderner Essays über Rivière von Mitgliedern des Seminars am Collège de France unter der Leitung des Psychiaters und Historikers Michel Foucault, Autor von „Wahnsinn und Zivilisation“, unterstützt die abstrahiert-choreographische Erzählung und destilliert ein zeitgenössisches Schaufenster mit Lichtdesign und Filmsprache. Protagonist*innen: Ali und Leila Abdullah, Bert Gstettner, Johannes Breuss, Deborah Carmichael, Petra de Ondarza, Inge Kaindlstorfer, Regina Walla, Beate Mathois, Juliusz Bartosik, Tina Mantel; Licht: Marco Ostertag



Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Konzept/Film: Kristin Lovejoy
MAK - Museum für angewandte Kunst, Wien

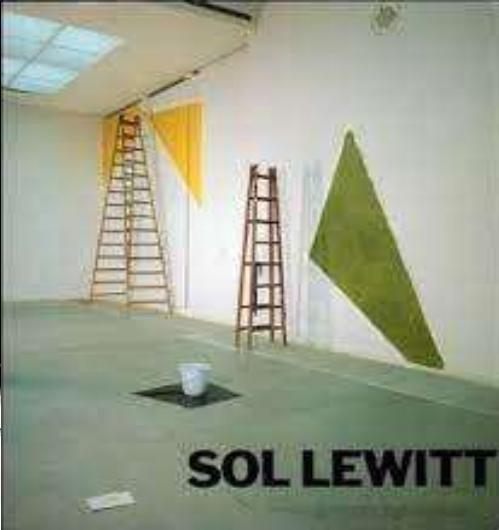


1984



SCHWEBE OBEN, UND KÄMPFE DARUM

Gernot Zimmermann



Ich denke an die Darstellungen von Sonnengöttern aus der Frührenaissance – etwas luzide Apollinisches, in sich geschlossenes, das beim Tanzen immer wieder den dionysischen, tranceartigen, ekstatischen Unterton offenbart. Sebastian Prantl thematisiert diesen klassischen Gegensatz in seinem atemberaubenden Projekt „*GAIA*“ im WUK, einer Choreographie für zwei Solisten und einen Frauenchor, bestehend aus vierzehn schwarz gekleideten Tänzerinnen und Tänzern, die an Mänaden erinnern. Sich Prantl zu nähern, bedeutet wohl immer, in Kategorien der Mythologie und Kunstgeschichte zu denken. Seine Tanzprojekte sind zutiefst europäisch und reich an Anspielungen, ikonografischen Bezügen und Zitaten. Obwohl er in Amerika an der renommierten Juilliard in New York ausgebildet wurde und trotz seines Beharrens darauf, freien Tanz schaffen zu wollen, zielt sein neues Projekt „*Mouvements*“ darauf ab, noch weiter in die Abstraktion einzutauchen. Ausgangspunkt sind zwei Musikstücke, die Friedrich Cerha in den 1950er Jahren komponiert hat, nämlich „*Mouvements & Fasce*“. In der von Sol LeWitt entworfenen Secession sitzt das Publikum auf Kissen und lauscht den Darbietungen von sieben Tänzerinnen und Tänzern, den „*Verdichtungen und Auflösungen von frei eingelagertem Bewegungsmaterial*“, in denen Musik und Raum in einen offenen Dialog mit dem Tanz treten sollen. Der erste Teil des Abends konzentriert sich vor allem auf eher abstrakte Solostücke, während der zweite Teil grundlegende Themen von Prantls Choro-graphien in drei Paaren berührt: Ver-schmelzen, Trennen und Verknüpfen, wie Prantl dieses Wechselspiel kurz und bündig nennt. Die Musik von Cerha soll nicht visualisiert werden, sondern Tänzer und Choro-graph benutzen sie als Stimulus. Prantl, dem es in seinen früheren Arbeiten oft mehr um diese Geschichten ging – deswegen hat er auch immer wieder mit Schauspielern gearbeitet –, will in dem neuen Projekt bewusst wenig ausformulieren und sein schier unerschöpfliches Einfallsreservoir im Zaum halten. „*Die Abstraktion, der Bewegungsstrom ist ja immer der Ausgangspunkt, aus ihr schälen sich ja dann erst langsam Teile, die dann gleichsam von mir kodifiziert werden und vielleicht am Ende eine Geschichte erzählen. Alles beginnt mit Improvisation, Release Technik, Contact-*



„GAIA“ - Protagonist*innen:
Leila Abdullah, Silvia Both, Susanne Fuchs, Dominique Hellinckx, Isabella Matt, Katharina Palden, Magdalena Pirker, Clarissa Praun, Andrea Scholz, Beatrix Ruf, Alexandra Sommerfeld, Hildegard Staiger, Sybille Starkbaum; Double Solo: Sebastian Prantl & Peter Sommerfeld (Seiltänzer)
Fotographie: Bodo Hell WUK-Einstand

obwohl er selbst in den meisten Bewegungsdisziplinen eine hervorragende Ausbildung hat, von Graham über die deutsche Schule (Alwin Nikolais) bis hin zu Afro, Tai-Chi und asiatischen Kampfkünsten. Sein Verständnis von Tanz als avancierter Form der bildenden Kunst mag auch auf seine Herkunft zurückzuführen sein. Von seinem Vater, dem Bildhauer Karl Prantl, hat er vielleicht jene fast skulpturale Denkweise geerbt, die für sein Werk so charakteristisch ist. Er hat Eurythmie an der Rudolf-Steiner-Schule gelernt, und die eingangs erwähnte *„schöne, natürliche Bewegung“* mag von dort stammen. Fest steht, dass alles, was Sebastian Prantl im In- und Ausland gelernt und studiert hat und was für hiesige Verhältnisse außerordentlich umfangreich ist, in eine wirklich eigenständige, tänzerische Sprache übergeht.

Fragmente der Mythologie und der bildenden Kunst blitzen darin auf, vielleicht auch *„Fragmente einer Sprache der Liebe“*. Der Prozess des Werdens, dieses Herausziehen aus dem Fluss, ist für ihn alles. Daraus entstehen Kennzahlen. Doch Prantl widerlegt diese Vorstellung sofort. *„Beim Tanz geht es nie um subjektive Figuren: Es geht immer um Bewegung, auch um Auflösung - immer um ein Ringen um die Balance. Selbst im klassischen Sinne sieht man nur die Illusion der Statik. Oben zu schweben, aber dafür zu kämpfen: das muss man zeigen.“*

Übungen und nicht, wie man vielleicht vermutet, mit einem choreo-graphisch festen Inszenierungskonzept“. In seinem abend-füllenden Tanzstück „*Earthrise*“, das im Herbst im Wiener Künstlerhaus aufgeführt wurde, arbeitete Prantl mit einer Vielzahl von Protagonist*innen zusammen, darunter eine Tänzerin, deren üppige Figur jedem ästhetischen Ideal einer Ballerina widerspricht, die aber gerade deshalb überzeugte. *„Ich wähle Protagonist*innen nicht nach ihren technischen Fähigkeiten aus, sondern nach ihrer Fähigkeit, ihren Körper so auszudrücken, dass das visuelle Interesse lebendig bleibt.“* Technik ist Prantl oft nicht so wichtig,

Technik ist Prantl oft nicht so wichtig, obwohl er selbst in den meisten Bewegungsdisziplinen eine hervorragende Ausbildung hat, von Graham über die deutsche Schule (Alwin Nikolais) bis hin zu Afro, Tai-Chi und asiatischen Kampfkünsten. Sein Verständnis von Tanz als avancierter Form der bildenden Kunst mag auch auf seine Herkunft zurückzuführen sein. Von seinem Vater, dem Bildhauer Karl Prantl, hat er vielleicht jene fast skulpturale Denkweise geerbt, die für sein Werk so charakteristisch ist. Er hat Eurythmie an der Rudolf-Steiner-Schule gelernt, und die eingangs erwähnte *„schöne, natürliche Bewegung“* mag von dort stammen. Fest steht, dass alles, was Sebastian Prantl im In- und Ausland gelernt und studiert hat und was für hiesige Verhältnisse außerordentlich umfangreich ist, in eine wirklich eigenständige, tänzerische Sprache übergeht.

Fragmente der Mythologie und der bildenden Kunst blitzen darin auf, vielleicht auch *„Fragmente einer Sprache der Liebe“*. Der Prozess des Werdens, dieses Herausziehen aus dem Fluss, ist für ihn alles. Daraus entstehen Kennzahlen. Doch Prantl widerlegt diese Vorstellung sofort. *„Beim Tanz geht es nie um subjektive Figuren: Es geht immer um Bewegung, auch um Auflösung - immer um ein Ringen um die Balance. Selbst im klassischen Sinne sieht man nur die Illusion der Statik. Oben zu schweben, aber dafür zu kämpfen: das muss man zeigen.“* Vielleicht geht es Prantl um das tiefste Geheimnis des Klassizismus: den antiken Kontraposto, den scheinbaren Widerspruch von Bewegung in Stille und Stille in Bewegung. Immer wieder steht ein Bogenschütze oder ein Denker in seinen Choreographien, eine klassische Erdgöttin oder ein bewusst angespannter Halbgott. Diese Leidenschaft für das Mysteriöse ist vielleicht die tiefste Motivation des Choreographen und Tänzers Sebastian Prantl. An den Grenzen, in den Widerständen, in den vergeblichen Versuchen, die Physik zu transzendentieren, macht er deutlich: das Mysterium des Tänzer-Seins, des Menschseins.

MOUVEMENTS unter der Kuppel in der Wiener Hofburg

„MOUVEMENTS“ - Einer Konfiguration von Verschmelzung und Ausdehnung folgend, hält das skulpturale Einfrieren die Handlung fest und suggeriert thematische Bezüge zur Partitur. Die Dynamik der Choreographie ist lose an die Komposition gebunden, jedoch ohne eine visuelle Darstellung anzustreben und zu vermitteln. *Mouvements* als offener Dialog zwischen Klang, Raum und Tanzsprache. Protagonist*innen: Silvia Both, Sabine Bründl, Willi Dorner, Elio Gervasi, Dorothea Hübner, Peter Kern, Iris Koppelent, Silvia Scheidel, Isolde Schober, Sybille Starkbaum, Aurelia Staub, Sebastian Prantl; Licht: Martin Walitza; Uraufführung in der Wiener Secession 1988 im Rahmen der Installation von Sol LeWitt und weitere Aufführungen im öffentlichen Raum unter der Kuppel beim Michaeler-Tor der Wiener Hofburg.



LETTER TO OPHELIA



Konzept: Sebastian Prantl, Kristin Lovejoy and Penelope Wehrly; Protagonist*innen: Corinne Eckenstein, Elio Gervasi, Dorothea Hübner, Aurelia Staub, Kurt Studer, Sebastian Prantl; Licht: Martin Walitza - TAW 1989

Der Protagonist Hamlet ist hier an verschiedenen Orten in der Zukunft angesiedelt. Ein Virus hat große Teile der Bevölkerung ausgelöscht. Die Menschen sind voneinander isoliert, zum einen, um die Ausbreitung des tödlichen Virus zu verhindern, zum anderen, um den Ausbruch unkontrollierter Emotionen zu verhindern, die unweigerlich zu Gewalt führen würden. Hamlet ist sowohl seelisch und körperlich geschwächt - bedingt durch die verseuchte Umwelt. Von Albträumen geplagt, sucht er nach Halt. Er versucht, sich an eine Zeit zu erinnern, in der die Kommunikation noch möglich war. „Letter to Ophelia“ ist Hamlets ungeschminkte Antwort auf die unerträgliche Leichtigkeit des Seins!



CECILIA LI & SEBASTIAN PRANTL





LU *im Chinesischen „der Weg“*

- Tanz, die Leichtigkeit von Hand und Fuß – ineinandergreifend. Ein homogenes Miteinander und Nebeneinander - eingebettet in die Symbolik von Steinen (Kleinskulpturen von Karl Prantl)
- Erik Saties Kompositionen bilden den Rahmen für die choreografische Struktur und evozieren eine meditative Erzählung - getanzt auf piktografischen Bildern chinesischer Kalligrafie - zeichenhafte Symbole für „LU“:
- Von den Grenzen und Freiheiten der menschlichen Existenz - von dem, was uns beglückt und herausfordert – von dem, was in diesem Narrativ begrenzt ist - von Raum und Zeit, die nicht greifbar sind - Raum definiert sich durch die Aktivität im selben - die Zeichnung eines Kindes symbolisiert Vergänglichkeit.
- Choreographie/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li; Steinskulpturen: Karl Prantl; Licht: Martin Walitza; Darstellende Protagonisten in verschiedenen Kontexten: Silvia Both, Oliver Grigg, Shih Kun-Chen, Kurt Studer, Sebastian Jürgens
- TAW-Premiere 1988, aufgeführt in Europa und Asien u.a. Österreich, Deutschland, Luxembourg, Schweden, National Performing Arts Center/National Theater in Taipeh, Taiwan; 1. Internationales Tanzfestival Indien...



MUSIK & TAW

Musik wird als „Muse des Tanzes“ bezeichnet, jedoch souverän in mannigfaltigen Ausprägungen, transformativen Prozessen eigenständig evolutionär... Mein absolutes Glück ist es, mit der kongenialen Konzertpianistin Cecilia Li verheiratet zu sein, wodurch Musik über Jahrzehnte hinweg zu einer kontinuierlichen Beeinflussung und Erweiterung für meinen choreographischen Weg wurde. Gemeinsam - als künstlerische Leiter des TAW - haben wir vielfältige Projekte erarbeitet und somit ein einzigartiges künstlerisches Oeuvre geschaffen. Klangfrequenzen als Seinszustand jenseits der (darstellenden) Künste als grundlegende Phänomene zu erforschen, prägen unsere Arbeitsstrukturen und Ästhetiken. Diese außergewöhnlichen Erfahrungen (weit über Bühnenformate hinausreichend) haben unsere gemeinsame Biographie tiefgreifend verändert. Das alltägliche Praktizieren an Materialien verläuft in Parallelität - gegenseitig vielfältig-fordernd versuchen wir den diskursiven Dialog voranzutreiben. Die Professionalität von Cecilia Lis als weitsichtige Konzepterstellerin für TAW kann nicht genug unterstrichen werden: philosophische, visuelle, literarische und musikwissenschaftliche Parameter sind Themen in vielfältigen Arbeitsformaten und beruhen auf kontextuellen Rahmenbedingungen: wie etwa das kreisförmige Ambiente des Traisen-Pavillons von Architekt Adolf Krischanitz für „CAGE - for the birds“ (1992) oder das skulpturale Manifest aus Stahl von Karl Prantl in Verbindung mit der Originalpartitur „Netzwerk“ von Friedrich Cerha für „KLANGSÄULE“ (1993) oder ein Gedicht von Friederike Mayröcker wie bei „MOTION PHONOTOPE“ (2010), das die gegenseitige Wertschätzung unterstreicht und auf dem virtuosen Klavierspiel Cecilia Lis beruht.



the unspeakable...

(e)motion - abstraction...

listening to silence...

music a state of being...

dance evolution...



Cecilia Li
© shiuling records



Cecilia Lis künstlerische Expertise als profilierte Konzertpianistin erstreckt sich über solistische und kammermusikalische Formate hin zu facettenreichen Konzepten und Musikdramaturgie für TAW. In den vielfältigen choreographischen Kontexten manifestiert sich eine wiederkehrende Symbiose von akustischen und visuellen Agenden. Cecilia Li erforscht seit Jahrzehnten mannigfaltiges kompositorisches Material mittels diskursivem Arbeitsansatz, wobei sie auf Werkserien von z.B. W. A. Mozart und Friedrich Cerha, Johann Sebastian Bach und Giacinto Scelsi, David Lang und Franz Schubert immer wieder zurückgreift. Weiters widmet sie sich verstärkt der französische Musikliteratur (Claude Debussy, Erik Satie...) aber auch Chopin und Skrjabin. Durch spezifische Partitur-Reihungen eröffnen sich thematisch eingeschriebene Strukturen von Klassik bis zur Gegenwart und generieren so neue Klanglandschaften für ein transkulturelles Publikum. Cecilia Li wurde in Taipeh, Taiwan, geboren, wo sie im Alter von acht Jahren mit Klavier begann und mit zehn Jahren ihren 1. Preis „*New Taipei - Young Musician Competition*“ erhielt. Das angesehene Musikerpaar Prof. Iman Wu und Prof. Robert Scholz, die damals an der Spitze der klassischen Musikausbildung Taiwans standen, waren ihre Lehrer parallel zum Studium an der Kwang-Jen High School (die erste Musikklasse Taiwans: Hauptfach: Klavier, Nebenfach: Querflöte sowie Musiktheorie, Komposition, Orchesterspiel und Chor). 1971 wurde sie im Alter von vierzehn Jahren an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg für das Konzertfach bei Prof. Kurt Neumüller aufgenommen. Ein vielseitiges musikalisches Studienumfeld im inspirierenden Kontext des damaligen Salzburgs förderte ein tiefes Verständnis des europäischen Musik-Repertoires. Cecilia Li war schon 1973 Preisträgerin der „*Austrian Young Musician Competition*“ für Soloklavier und Kammermusik.

1978 erhielt sie im Alter von zwanzig ihr Konzertdiplom mit höchster Auszeichnung und den Würdigungspreis des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (von Hertha Firnberg). Weitere einflussreiche Lehrer waren Sandor Végh, Tatjana Nikolajewa, Norman Shetler und Meira Farkas. Zu ihren zahlreichen Solo- und Kammer-musik Konzerten zählen Soloabende in der Taipei National Concert Hall, Beijing Volkstheater, dem großen Mozarteum Saal, dem Konzertsaal auf Hohen Salzburg und Schloss Mirabell, dem Strovolos Grand Theater auf Zypern, der Liszt Konzerthalle in Raiding, der Secession, dem Odeon und dem Palais Coburg in Wien...



CD - AUFNAHME: „Meine künstlerische Herangehensweise an die Aufnahme ist eine ungeschnittene Version, um den musikalischen Fluss so authentisch wie möglich zu halten:“ Bach-Goldberg-Variationen erschienen 1996 bei Bayer Records „Amati“: Als erste weibliche Musikerin ist sie die Inhaberin von Shiuling Records: Claude Debussy „12 Préludes pour piano book II“ und „Hommage à Erik Satie“ (erschienen 2004), „Piano Phonotope“ (erschienen 2014) und Giacinto Scelsi „Suite Nr. 9“ für Klavier solo (erschienen 2016)



Wie entsteht unsere Arbeit?

Da wir unsere künstlerische Auseinandersetzung durch vielfältige Inspirationsquellen vorantreiben - aus dem „Zufall“ generierend, stießen wir nicht unerwartet auf den faszinierenden Titel eines Gemäldes: „*Victory Boogie Woogie*“ von Piet Mondrian für unser Stück...

So wie das alltäglich-disziplinierende Training eines komplizierten Unterfangens (hier eines Malers als heimlich hingebungsvoller Tänzer) den Impuls jenseits bewusster Produktionsschemata prägt, entwickelt sich unsere Arbeit evolutionär und konsequent. Der Zufall - wenn es so etwas gibt - schafft tiefgreifende Rahmenbedingungen, wie wir sie über Jahrzehnte erleben

durften. Im Vertrauen, dass man die richtigen Dinge „in die Hand bekommt“ - den richtigen Raum, interessante Kompositionen, charismatische Protagonisten entwickeln wir uns weiter und bleiben motiviert. Mittels Studiums von (Musik)Literatur und Kunst in Konzerten, Ausstellungen, Filmen und mannigfaltigen Begegnungen entstehen die Projekte. Anfangs wurden die konzeptionellen Vorbereitungen penibel ausformuliert. Das änderte sich im Laufe der Zeit und förderte intuitivere Parameter an den Tag. 1990/91, nach einer herausfordernden Tournee durch den Subkontinent von Indien, mit „*BOOGIE WOOGIE*“ in Hommage an Piet Mondrian und „*LU*“ kehrten wir erschöpft zurück mit der Frage nach der Effizienz unserer Arbeitsstrategie in Bezug auf Repertoire und dessen Aufführungspraxis... eine Wandlung war im Gange: Nachdem wir aufwendige Bühnenbilder verloren hatten und somit unvorhersehbare Situationen zu meistern waren, erfuhren wir Lektionen in Bezug auf „Flexibilität und Improvisation im Kontext“.

Als dann 1992 John Cage plötzlich verstarb - er hatte für das Projekt „*CAGE... for the birds*“ - zugesagt zu kommen, war der Begriff „*Real-Time-Composition*“ als profundes Logo neu untermauert: diese unsere Neuorientierung entlang der Schnittstelle von Forschungsarbeit und progressiver Aufführungspraxis (hinsichtlich variabler Repertoirestrukturen) bestimmte unseren weiteren Weg und bildete schließlich das Leitmotiv für das International ChoroLab Austria - ICLA.

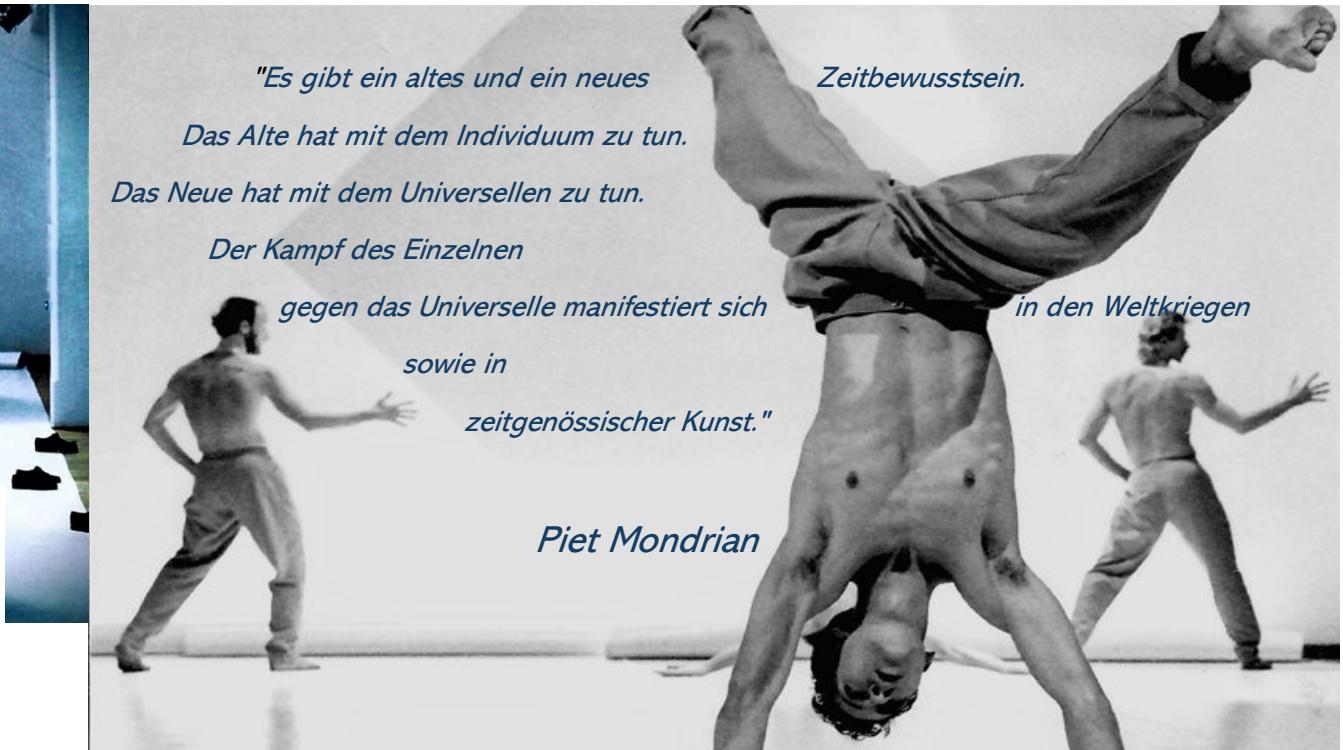


*"Es gibt ein altes und ein neues
Das Alte hat mit dem Individuum zu tun.
Das Neue hat mit dem Universellen zu tun."*

*Der Kampf des Einzelnen
gegen das Universelle manifestiert sich
sowie in
zeitgenössischer Kunst."*

in den Weltkriegen

Piet Mondrian



BOOGIE WOOGIE

Mondrians letztes Gemälde „Victory Boogie Woogie“ blieb 1944 unvollendet. Das Stück thematisiert das widersprüchliche Phänomen zwischen Mondrians radikalen, kathartisch gemalten Bildkompositionen und seiner privaten Begeisterung für Boogie-Woogie tanzen. Die Gegenüberstellung von gemalten Kompositionen und seiner privaten Leidenschaft wird hier metaphorisch ausgespielt. Das kompositorische Material von „Ttai - Klaviersuite Nr. 9“ des italienischen Komponisten Giacinto Scelsi (österreichische Erstaufführung) im Kontrast zu Boogie Woogie-Melodien provoziert und verstärkt ein surreales Narrativ in der choreographischen Struktur. Als „abstrahierter Stripper“ von vier Figuren, die die komplexe Konfiguration des Künstlers nachzeichnen, spitzt sich die Katharsis im Lebensstil des Malers zu...



BOOGIE WOOGIE

Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl;
Musikalisches Konzept/Piano Solo: Cecilia Li -
Komposition: Giacinto Scelsi: Suite Nr 9 "TTAI"
für Piano Solo; Protagonisten: István Horváth,
Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl, Miklos Visontai;
Licht: Martin Walitzka; Uraufführung 1990 TAW –
Erstes Internationales Tanz Festival Indien 1990:
Mumbai, Kalkutta, Neu-Delhi

SOUNDSCAPE



Laotse:

*Weiter gehen heißt
weit gehen*

*Weit gehen heißt
zurückkommen*

Der Raum mit seinen Grenzen, die Zeit mit ihren Unterteilungen ist Dreh- und Angelpunkt für Musik und Choreographie. Exerzitien innerhalb und außerhalb der körperlichen Grenzen verwandeln den Raum: tanzende Körper erzählen von der Überwindung der Schwerkraft, von Resonanzen - einer entstehenden Melodie, vom Fall der Engel...

SOUNDSCAPE

**LANG
FORUM
WIEN**

Kompositionen:
Beat Furrer
Luigi Nono
Mauritio Sotelo

Musikalische Regie:
Beat Furrer &
Mauritio Sotelo

Konzept/Choreographie:
Sebastian Prantl;
*Protagonist*innen:* Silvia Both,
Margit Fuchs, Kurt Studer, István
Horváth, Dorothea Hübner,
Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl,
Aurelia Staub, Miklos Visontai
Licht: Martin Walitza; *Kostüme:*
Eva Riedl; *Aufgeführt im Palais*
Liechtenstein, der Akademie der
bildenden Künste - Schillerplatz
und in der Secession



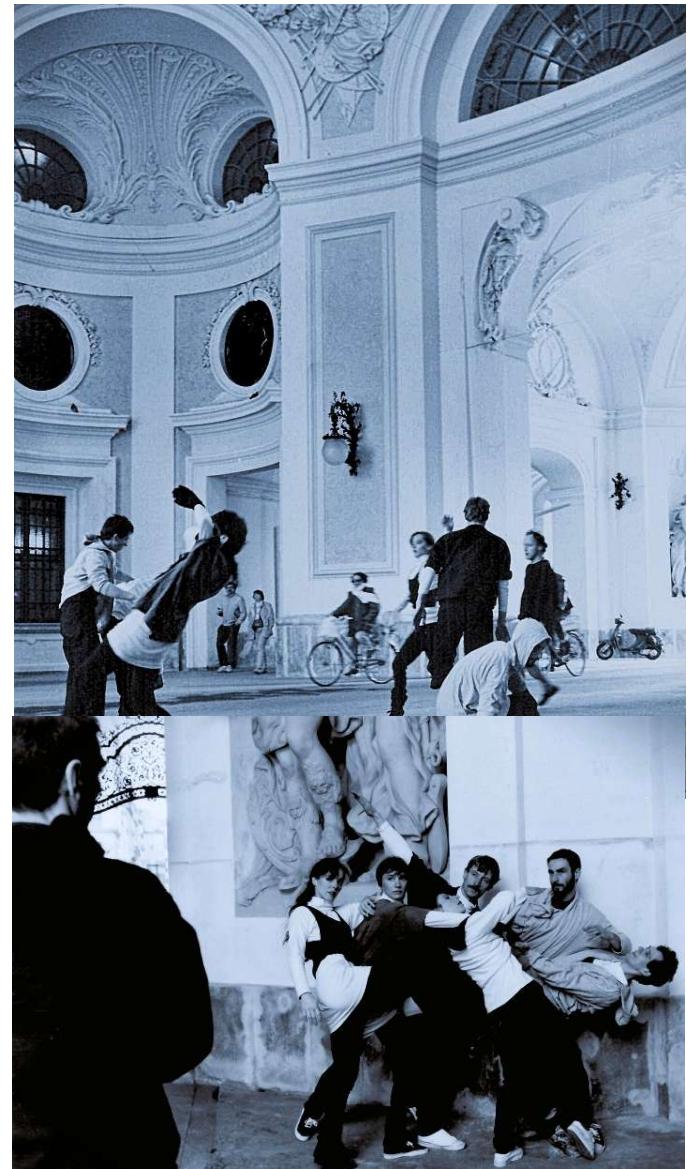
1990

Signum 91'

Molto Allegro, Andante, Menuetto Allegro, Allegro Assai...



Vor, zwischen und nach den Klängen von Mozarts Symphonie Nr. 40 in g-Moll eskalieren schauspielartige Szenen zu Höhepunkten, die einen scharfen Kontrast zu den vielschichtigen Themen der Mozart'schen Musik bilden. Ein investigativ-choreographischer Schauplatz entwirft vor dem begeisterten Publikum in der exemplarischen Raumkonfiguration unter der Kuppel des Michaeler-Tor-Eingangs zur Wiener Hofburg ein vielschichtiges Narrativ. Die Musik des Komponisten überrollt immer wieder das Treiben der Tänzer*innen und drängt sich schier auf. Jede endgültige Interpretation eines „Mozart-Stoffes“ wird von vornherein vereitelt. Doch kann sich im Trubel des Mozart-Jubiläumsjahres 1991 die körperliche und seelische Konzentration und Anstrengung - das offene und in gewisser Weise widersprüchliche und doppelbödige Erlebnis einer Huldigung in Form einer Hommage – doch noch einstellen ja sogar durchsetzen?





*Signum 91' - ist nicht Schriftzeichen, sondern ein Zeichenversuch
Signum 91' - Zeichen und Symbol - bedeutungsvoll und symbolisch
Signum 91' - ein choreographischer Ansatz in Hommage an den Komponisten*

*Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Tanzende Protagonist*innen: Christa Coogan, Jenny Coogan, Ruth Golic, István Horváth, Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl, Miklós Visontai; Licht: Martin Walitza - Uraufführung unter der Kuppel der Wiener Hofburg, weitere Inszenierung in der Eingangshalle der Ludwig-Maximilians-Universität München*



Des Unterbrechens Sinn ist die Weiterführung (japanisches Haiku)

S. P.

Fragment-Kontinuum: Die Polarität des Zusammenspiels dieser Worte scheint mir als Schlüssel zur Wahrnehmung in einem zunehmend fragmentierten Alltag von wachsender Bedeutung zu sein. Die Frage, ob die polarisierende Spannung im Kontext einer kulturellen Globalisierung - und dem damit verbundenen Wertewandel und der zunehmenden Veränderbarkeit von Dingen - eine neue Bedeutung haben könnte, verlangt mir die Geduld ab, Vorgänge geschehen zu lassen, anstatt sie zu produzieren. Diese Orientierung meinerseits, die mehr auf eine Frage als auf eine Antwort hin abzielt und diese tatsächlich darstellt, ist nicht zufällig, sondern im Nachhinein eine logische Entwicklung, die weiterer Reflexion bedarf. Die Metamorphose vom natürlichen Zustand der Dinge zur Kultur definiert den Platz des Menschen im Gefüge der Dinge. Ich wähle diese Metamorphose, die als Bewegung in Zeit und Raum („Tanz der Dinge“) gesehen wird, als Grundlage für meine choreographische Fragestellung. Die Grundlage ist die Materie, die Materie ist physisch. Der Akt des Schaffens, das Erschaffen und Zurschaustellen des Körperlichen birgt die Möglichkeit, die Schöpfung zu betrachten. Das endlose „Spiel“ mit der Materie hat begonnen, es ist das, was uns vorantreibt und weitermachen lässt. Zeit entspringt aus der Veränderung der Dinge - Raum entsteht aus den Bewegungen, die ihm Bedeutung verleihen. Wir beginnen, die Implikationen des Spiels mit Materie und der Beteiligung des „Anderen“ zu begreifen (*kollektive Bewegungen mehren die Substanz*). Wenn wir etwas erschaffen (*Tänze*), bilden wir Identitäten, stellen Verbindungen und Strukturen zwischen Ethik und Ästhetik her und erkennen die Bedeutung dieses Spannungsfeldes, in dem Rhythmen und Resonanzen eine Bedeutung generieren. Wir beginnen unsere Frequenzen zu verstehen, das Sinnliche auszuschmücken und Antworten auf das Nichtexistierende in der existierenden Welt zu suchen. Fragmente (*flashes*), hervorgerufen durch das Transitorische in der Bewegung von Körpern - aufregend veränderlich - sind Ausgangspunkte und Blickfang zugleich. In achtsamer Haltung zueinander (*zu den Protagonist*innen*) erscheint Choreographie als vielschichtiges Forschungsfeld. Während des Tanzes wird Zeit differenziert, strukturiert und potenziert. Wir tanzen (erzählen) von der Veränderbarkeit der Dinge, in und um uns herum und gestalten so die Außenwelt. Der Betrachter (*das Publikum*) verfolgt diese Frequenzen und verschmilzt sie zu Bildern, Szenen und Narrativen: Fülle-Enge, Spannung-Erschöpfung, Rhythmus-Stille... (*Tanz-*)Theater im Sinne von imaginären Zeit-Räumen wird lebendig und wahrhaftig! Die Begeisterung für diese Kunst wird Thema und Erfahrung auf beiden Seiten einer „Trennlinie“ (*Bühne-Orchestergraben-Publikum*). Es potenziert sich - es wird stärker!

*Tanz entsteht aus der Betrachtung eines Gegenübers (des Anderen). Die so entstehende Bildwelt umfasst die gegenüberliegenden Teile eines Raumes. Es besteht aus Bildern, von denen wir träumen und nach denen wir uns sehnen... Man muss kein Experte sein, um die schweißnassen Masken von den echten Gesichtern der Protagonist*innen zu unterscheiden. Es braucht wenig auditive Expertise, um den hohen Unterton in den Schritten zu erkennen, die uns in unsere Zukunft führen – unseren „Fortschritt“... Man muss jedoch sehr genau hinhören, um zu erkennen, welche Art von Hohlheit diese Schritte verraten. Es gibt verschiedene Tonarten! Wenn sie nicht verglichen werden können, können sie nicht verstanden werden. Produzieren wir digitale Showcases von morgen? Unterstützen wir die Traditionen von gestern? Geben wir uns den Dancing Stars der Gegenwart hin? Feiern wir heilige Messen? Das Erste, was mir in den Sinn kommt, ist die pseudo-barocke Hohlheit. Wie damals zelebriert die westliche Menschheit auf Bühnen, im pompösen Fortschreiten in eine ungewisse Zukunft. Die barocken Exzesse ließen alle Handlungen zu großen Gesten werden. Gegenläufig dazu scheinen unsere derzeitigen Exzesse all unsere Aktionen in (woke) Fragmente zu zerlegen. Der Unterschied mag im Ursprung der Auswüchse liegen: Während die barocke Hohlheit aus einem subversiven Verlust des Glaubens an die Dogmen der Religion resultierte, entspringt unsere derzeitige Hohlheit dem Verlust des Glaubens an uns selbst...*

Der Traisen-Pavillon von Adolf Krischanits in St. Pölten für „CAGE“ 1992/93



Ein Rundbau und ein Längsflügel standen im lockeren Auwald südlich des neuen Regierungsviertels von St. Pölten. Sie wurden als temporäre Ausstellungs- und Eventbauten für die Ausstellung „*Geburt einer Hauptstadt*“ errichtet. Die Nähe der beiden Baukörper, tangierte am Übergang von einem zum anderen und schaffte eine spezifische Konstellation. Der Zylinder und das lange Gebäude bildeten zusammen ein Ganzes, sie waren wie ungleiche siamesische Zwillinge. Eine Außenhaut aus transluzentem Wellkunststoff definierte die beiden Körper. Bei der Konstruktion handelte es sich um ein Stahlskelett. Die Rück- und Vorderseiten des langen Ausstellungsflügels waren mit großflächigen Faserzementplatten verkleidet. Der Kontrast zwischen der exakten Geometrie und den unregelmäßigen und nahestehenden Bäumen verstärkt die polaren Haltungen von Mensch und Natur. Aus der Nähe verloren die Körper jedoch ihre scharfen Kanten. Die Untermietflächen des Kunststoffs traten hervor. Im Sonnenlicht strahlte das Material in alle Richtungen, und die Gebäude gewannen durch ihre leuchtende Aura an Körperlichkeit. Die Wellen spielten eine doppelte Rolle: Die konkave Wölbung erhöhte die Schärfe der direkt dahinter sichtbaren Profile, um sich dann in der konvexen Krümmung wieder zu verlieren. Eine Gruppe von Reflexionen, die als Gitter aus Licht auf den Wellen liegen, schwebte vor der Kleidung, die der Blick wie ein Schleier vermittelte. Zugstäbe führten vom äußeren Kompressionsring wie die Speichen eines Rades zum schwebenden Tambur. Da sie zur Mitte hin abgesenkt waren, wurde diese nicht wie bei einer Kuppel angehoben und die zentrierende Wirkung des Raumtyps relativiert.



CAGE... for the birds

von Hartmut Regitz

In diesem Fall sind Namen wichtig, denn das Projekt „CAGE... for the birds“, das John Cage, dem bedeutenden amerikanischen Komponisten, gewidmet ist, ist Logo und Ort: "Cage" ist nicht nur ein Name, sondern auch eine Anspielung auf die vorbildliche architektonische Struktur des Traisen-Pavillons im niederösterreichischen St. Pölten. In letzterem Rahmen haben Sebastian Prantl (Choreograph), Cecilia Li (Pianistin) und Michael Pilz (Filmemacher) seit Anfang August 1992 mit einem guten Dutzend Tänzerinnen und Tänzern aus aller Welt zu einer kreativen Höhenfantasie auf. Dieser Käfig ist in jeder Hinsicht durchlässig – er definiert den Raum und lässt ihn gleichzeitig offen, er ist ein Ort der Interaktion, die perfekte Bühne für eine Veranstaltung, die von Extremen erzählt: von Freiheit und Recht, von Innen und Außen, von Trägheit und Bewegung...



einem anderen Mitglied der Gruppe geleitet wurde, probten die vierzehn Künstler in Gruppen-improvisationen, die von niemandem dominiert wurden, aber von allen gleichzeitig in Dynamik, Farbe und Richtung beeinflusst wurden. So veränderte sich das Projekt von Probe zu Probe, ohne dass eines der Mitglieder ratlos zurückblieb. „Es war ein spannendes und inspirierendes experimentelles Unterfangen, das vielleicht eines Tages sogar zum

Die Vorbereitungen für dieses Projekt, das Tanz, Musik und Film gleichberechtigt miteinander verbindet, waren ziemlich komplex. Dies spiegelt sich in der Höhe des Budgets für Tanz und Film wider, das von mehreren Sponsoren aufgebracht wurde. Die Bühnen, eine nach der anderen: Zunächst nahm Prantl per Mail Kontakt zu Künstlern auf, die er zum Teil persönlich kannte. Vorsprechen wurde notwendig. Schließlich verständigte er sich mit den Tanzkünstlern in Einzelproben, die von April bis Juli stattfanden, indem er sich auf einen festen Bewegungsablauf, eine sogenannte „Kata“, einigte. Diese Abfolge änderte sich schlagartig je nach der Disposition der Künstler und der Musik (Klavierstücke von Scarlatti bis Cage), ohne jedoch ihren Grundcharakter zu verlieren: Als sich alle Tänzerinnen und Tänzer zum ersten Mal im Traisen-Pavillon trafen, fand zunächst ein „enormes Kräftemessen“ (Prantl) statt, ohne jedoch das ersehnte Miteinander auch nur eine Sekunde lang zu gefährden. Ganz im Gegenteil! Bei den Arbeitsaktionen (was jeden Sonntag während des internationalen Tanzsymposiums möglich war) hatte man den Eindruck, einem geschworenen Clan beizuwollen, in dem jede Idee einem gemeinsamen Unterbewusstsein entspringt. Nach dem täglichen Workout, das jeden Tag von



Vorbild für weitere Veranstaltungen wird. Wenn die Veranstaltung am 4. November in der Wiener Secession aufgeführt wird, wird sie – in Anlehnung an Cages Ästhetik – beweisen, dass am Ende der Prozess wichtiger ist als das Produkt."

Hartmut Regitz, Journalist - Ballett International



Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; **Musikkonzept/Piano Solo:** Cecilia Li; **Video/Film Konzept:** Michael Pilz; **Kostüme/Objekte:** Eva Riedl; **Protagonist*innen:** Cosima Borrer, Alexandra Palma di Cesnola, Linda Forsman, Raphaela Giordano, Ruth Golic, Christoph Haleb, István Horváth, Ferenc Kálmán, Barbara Kryslava, Joel Luecht, Sebastian Prantl, Giorgio Rossi, Gunther Sackl, Beverly Sandwith, Sybille Starkbaum, Miklós Visontai

An dieser Stelle muss ich auf ein gravierendes Versäumnis in Bezug auf die Standortpolitik Niederösterreichs (*NÖ-PLAN*) und der Stadt Wien aufmerksam machen, indem ich die Demontage zweier wegweisender architektonischer Konfigurationen scharf verurteile! Zur Jahrtausendwende wurde für das Tanzquartier Wien ein konventionelles Ambiente (*Guckkastenbühne - Halle G im Museumsquartier*) als „fit for all“ Spielstätte geplant und gebaut, trotz einer naheliegenden bahnbrechenden Option: Die Verabsäumung ein architektonisches Landmark, quasi als beflügelndes Raum-Logo für das aufstrebende Tanz- und Performance-Milieu Österreichs bereit zu stellen, wurde nicht erkannt und somit weitreichende Möglichkeiten verspielt. Wir hatten uns mit Nachdruck dafür eingesetzt, die von Adolf Krischanitz meisterhaft entworfene Strukturkombinationen (*ein kreisförmiges und rechteckiges Raumgefüge*) für Wien zu optimieren und so eine außergewöhnliche architektonische Rahmenbedingung für zukunftsorientierte choreographische Forschung zu schaffen! Wir wurden leider nicht verstanden.



EINSIEDELN *im* FÜRSTENHOF

Wiener Festwochen 1993

*eine Intervention am Ort des
Umbruchs...*

Drei Wochen vor Ort!

Wer besetzt den Raum?

Wie und wo entsteht das Drama?

*Raumkonzept/Installation:
Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano
Solo: Cecilia Li*

*Protagonist*innen: Anne Koren, Ruth
Golic, Michael Ing, Sebastian Prantl,
Sybille Starkbaum, Franz Weger*

*Videoinstallation: Michael Pilz - eine
Koproduktion von TAW & Stadttheater
Wien, kulminierend in einer Performance
Installation in der Secession*

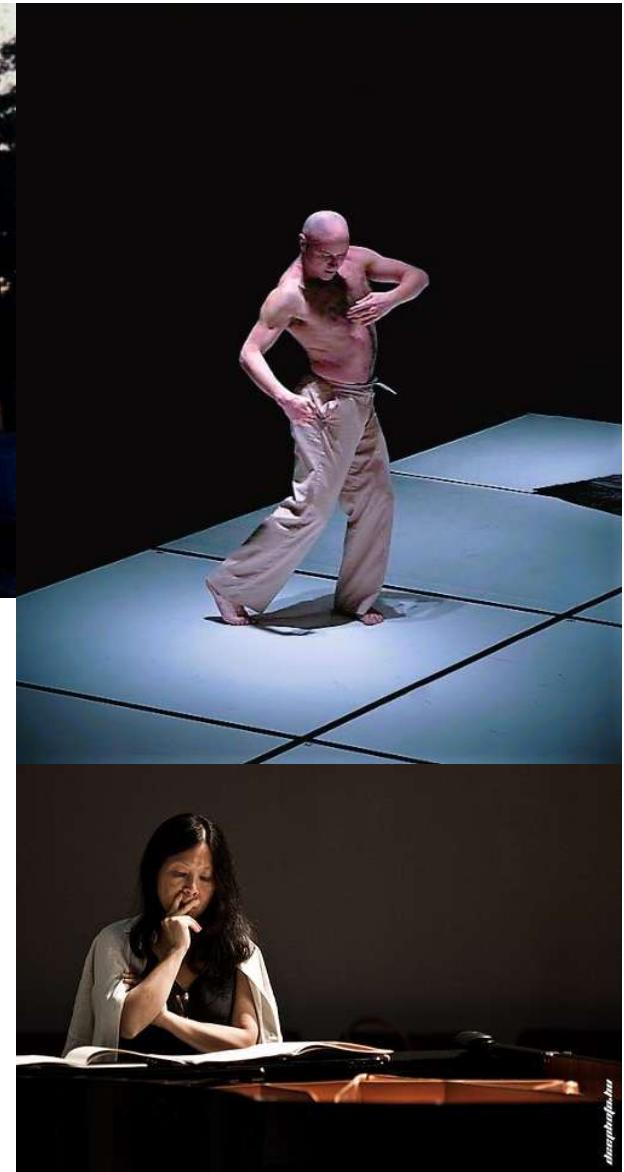
HERMITAGE – *Einsiedeln ein Zustand...*

Sebastian Prantl und sein Tanz Atelier Wien agieren mit einem ganz ungewöhnlichen Zugang zur historischen und zeitgenössischen Praxis der Tanzkunst in unserer westlichen Gesellschaft. Ihre Ausführung der einzelnen Bewegungen und die Konstellation ihrer Choreographien beruhen offensichtlich auf der sorgfältigsten Beobachtung der klassischen Technik, die jedoch nicht das tänzerische Geschehen bestimmen darf; vielmehr erhält der klassisch-romantische Kanon einzigartige Ausdrucksmöglichkeiten dadurch, dass einzelne Passagen klar aus dieser Tradition abgeleitet und als solche verstanden werden. Möglich wird dies nur durch die zugrundeliegende elementare Tiefe und Breite der Suche nach dem kulturellen, psychologischen und physiologischen Kontext des Tanzes als Kommunikationsform. Ganz anders als der oft erfolgreiche Ansatz des "Tanztheaters" mit seiner eher ideologischen und kritischen Opposition gegen alle Konventionen, beschäftigt sich Prantl sehr intensiv mit dem menschlichen Dasein unter den vorherrschenden Bedingungen der Industriegesellschaften, in Schichten unserer Existenz, in denen sich unterschiedliche historische Muster und Deformationen des Lebens und Raum-Zeit-Definitionen mit dem Elan vital unseres Lebens überschneiden.

Rudolf zur Lippe (1937-2019) Professor für Ästhetik an der Universität Oldenburg, Gründer des Instituts für praktische Anthropologie e.V. Initiator der „Karl Jaspers Vorträge zu Fragen der Zeit“ Herausgeber der Zeitschrift „Poiesis“

Ende des 20. Jahrhunderts führte diese Suche zum Ärger des Ballettkritikers, der es gewohnt ist, das Unbekannte zu klassifizieren, indem er es mit dem vergleicht, was er kennt, über die Unterscheidungen hinaus, die uns immer noch beschäftigen, über die Lücken zwischen klassischem und modernem Tanz oder kulturspezifischen Formen wie dem indischen und dem europäischen. Bis hin zu der facettenreichen Wurzel, die vielleicht allen gemeinsam ist. Als Autor einer theoretischen Studie über die europäische Tanzkunst bis zu ihren Anfängen im Quattrocento sehe ich darin eine Chance für den Tanz als körperlich-visuelle Hermeneutik, die Momente der Begegnung – sowohl zwischen verschiedenen Menschen als auch zwischen dem Individuum und der Welt – wieder in unser sinnliches Bewusstsein zu heben.

Seit dem "Projekt der Moderne" war dies natürlich nur durch eine vielfache Reflexion der unterschiedlichen Stile und Schulen denkbar, die seit dem 15. Jahrhundert entstanden sind. Dass diese Reflexion von den Tänzerinnen und Tänzern mit solch individualistischen Impulsen in ganz körperlicher künstlerischer Weise vollzogen und aufgeführt wird, mag ihre ungewöhnlichen und sogar distanzierenden Aspekte haben – und diese sind zweifellos Teil der Reflexion; Aber das ist das ungewöhnliche Ereignis, das wirklich Anlass zur Hoffnung gibt. Wenn solche Veranstaltungen überhaupt zu erwarten sind, dann sicherlich nur von einem Joint Venture von Menschen aus verschiedenen Kulturen mit individuellen Hintergründen wie in diesem Fall. Sie ähnelt der viel zitierten interdisziplinären Arbeit in der Wissenschaft; durch bloßes Hinzufügen, Vermischen oder Verneinen der einzelnen Disziplinen kann nichts erreicht werden. Vielmehr gilt es, die verschiedenen Elemente zu integrieren. Dies gelingt durch gemeinsame Fragestellungen, wie es beim Auftritt der Gruppe im Fürstenhof oder im Traisen-Pavillon der Fall war, um die einzelnen Traditionen auf das Wesentliche der jeweiligen Disziplin zu läutern. Wo dies möglich ist, führen diese Bestrebungen dazu, dass sich jeder der Tänzer oder jede Tänzerin oder jeder so für die jeweilige Situation öffnet, dass etwas von den menschlichen Verhältnissen hier und jetzt zum Vorschein kommt. In jedem Fall teilt das Publikum die Situation, in den Veränderungen des Innenhofs in der Stadt zu unterschiedlichen Tageszeiten oder im Kontrast zwischen der Solidität und der Transparenz des Pavillons in St. Pölten. Die Art und Weise, wie diese Partizipation vom Publikum aufgenommen und kreativ genutzt werden kann, liegt in der Grenze zwischen dem Zuschauen und dem Eintreten in den Geist der Aufführung und kann erst in langen Perioden des fortwährenden Übens und der kontinuierlichen Beziehung reifen. Auf diese Weise wird in Österreich jedoch ein hinterfragender und ermutigender künstlerischer Beitrag für neue Lebensentwürfe entwickelt, um die engstirnigen Begrenzungen des Kunstverständnisses des Smart Business zu durchbrechen.



KLANGSÄULE 1993

Die Konfiguration der exemplarischen Architektur des Traisen-Pavillons in St. Pölten inmitten eines Naturreservates suggeriert eine kreisförmige choreographische Struktur - konzentrisch ineinander verwobener Kreise - die ein achsenorientiertes Bühnenprinzip ausscheiden lässt. Massive Stahlsäulen des Bildhauers Karl Prantl im Innen- und Außenraum markieren unregelmäßige Dreh- und Angelpunkte und gliedern so vielschichtige Kreis-Dimensionen. Die Choreographie verarbeitet geometrische Puzzleteile als in Form von Assemblagen verschiedenartiger kinetischer Eigenschaften, die sich auf die Gesamtgeometrie beziehen. Das choreographische Material, zelebriert und destilliert die unterschiedlichen Codes der Protagonist*innen und baut auf der komplizierten Partitur von Friedrich Cerha neue Versatzstücke auf, die Cecilia Li für Piano Solo und Orchester Playback neu arrangierte. Daraus ergeben sich je nach Entwicklungszustand der Narrative variable Lesearten. Zufälligkeiten im Zusammenspiel entfachen so neue Schlüsselpunkte in den verarbeiteten Partituren. Abstrakte Bewegungskombinationen: KATAs dienen als Stimuli für die verbindenden Elemente im Stück.



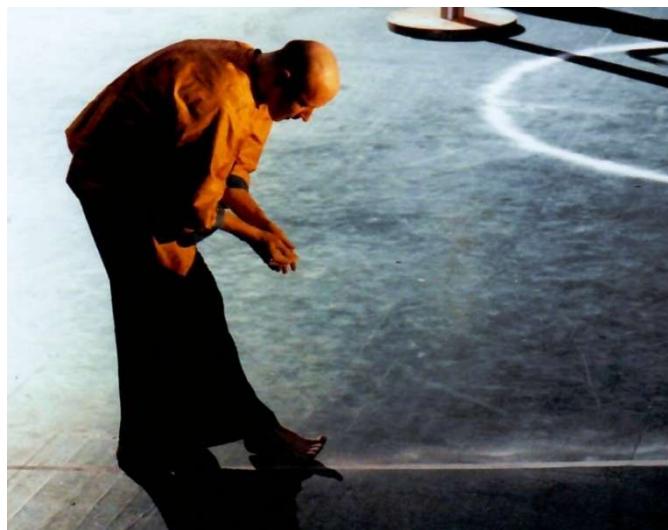
*Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li
Komposition: Friedrich Cerha; Skulpturen: Karl Prantl; Kostüme: Du Fei; Licht:
Martin Walitza & Markus Pega; Ton: Michael Renner; Protagonist*innen: Peter
Antalik, Ziya Azazi, Robert Eugene, Herbert Gottschlich, Günther Grollitsch,
István Horváth, Stephan Marb, Sebastian Prantl, Beverly Sandwith, Shih Kun-
Chen; Premiere: Traisen-Pavillon, St. Pölten – Odeon, Wien Modern Festival;
Opernhaus Krakau*



Improvisatorischer Tanz ist eine fragil-
anspruchsvolle Kunstform - aus dem
momentanen Gestus oszillierend, um sich
in nachfolgenden Bewegungsmustern je-
weils neu zu konstituieren – sich jedoch
stets von Interpretation und Aneignung
freispielend...

Ich finde es stets aufregend, nicht auf Repertoire zurückzugreifen - indem ich auf intuitive Spontaneität vertraue und meinen kinästhetischen Fragestellungen Folge leiste. Ich bin weiterhin zuversichtlich, inspiriert und erfüllt auf die „Bretter zu gehen, die mir die Welt bedeuten“... Pina Bausch sagte mit Nachdruck: „*Mich interessiert nicht, wie du dich bewegst, sondern was dich bewegt...* Im fortschreitenden Alter einer Tänzer-Karriere wird es dann spannend, wenn die physischen Kräfte nachlassen - Kazuo Ohno: „*Wahrhaftiges Tanzen findet erst ab dem sechzigsten Lebensjahr statt.*“

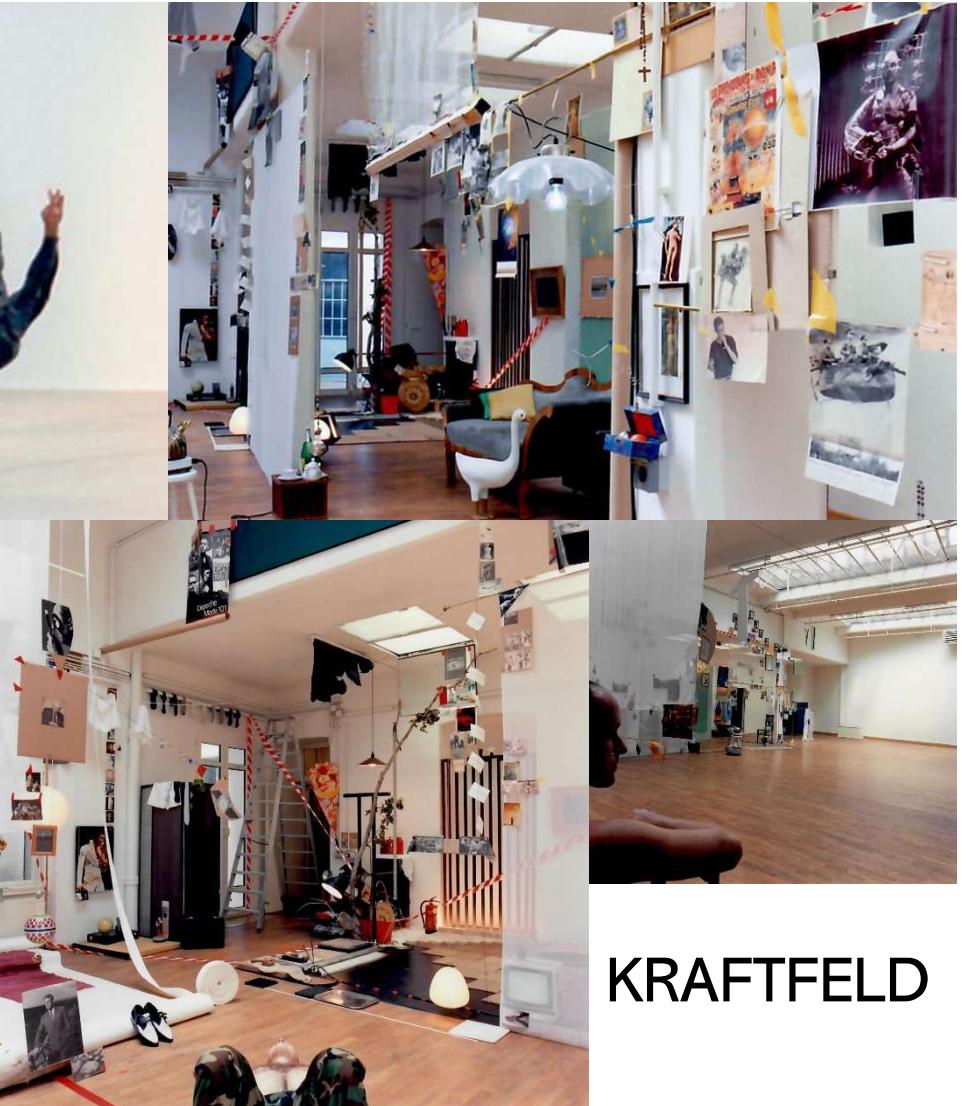
Beim Choreographieren widme ich mich mit ganzem Herzen der Beobachtung von überwältigenden Phänomenen in Zeit und Raum. Zweifellos sind die Aktivitäten der Protagonist*innen Dreh- und Angelpunkte im choreographischen Prozess - sie beflügeln die Denkweise und provozieren alternative Lösungen. Verankert in der Philosophie von „*Achtsamkeit gegenüber der Veränderung der Dinge*“, bestücke ich akribisch die Arbeitsumgebung und setze vielfältige Markierungen („*Hindernisse*“), um dann die Annäherungen im transitorischen Handeln der Protagonist*innen zu studieren. Ich versuche meine Anregungen, Fragen, Ermutigungen und Korrekturen sehr genau zu vermitteln. Diese klare Beobachtung kann oft Anstoß und Lösung in der Entwicklung sein und einen erfolgreichen Prozess auslösen. Jeder Einzelne spürt, wenn die Dinge fließen, und eine Evolution wahrhaftig voranschreitet. Meine choreographische Forschung beruht auf improvisatorischer Dramaturgie, die durch die sogenannte „*Flash-Back-Technik*“ generiert wird und so Stück für Stück kinetische Erzählungen generiert. Eine vielschichtige Wiederholungspraxis fördert und schult ein integratives Strukturgedächtnis, welches Sinn und Inhalt jeweils bewusst (neu)verhandelt und schließlich in die Partituren einschreibt. Dieses kinetische Gedächtnisvokabular (*emotional und dramaturgisch eingebettet*), baut auf vielseitigen Individualgestus auf, der im kollektiven Narrativ dynamisch, textuell und dramaturgisch festgeschrieben wird. Solch ein lebendiger Probenprozess hält überraschende Themen bereit. Obwohl es möglich wäre, die vorliegenden Partituren straff zu fixieren, ist dies nicht das primäre Ziel. Im Gegenteil: eine achtsame Beobachtung der molekularen Wandelbarkeit von Inhalten ist philosophisch anspruchsvoll und bedient ein evolutionäres Leitmotiv...



KRAFTFELDER 1994-95



Walter Kaitna, Ingenieur und Künstler forschte als Professor zu Spannungsverteilung und elastische Formung, die ihm als Grundlage für seine Arbeit an Skulptur Installation und Architektur dienten. Seine Arbeit bildet das Rückgrat & Evolution zu KRAFTFELD - Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li mit J. S. Bachs „Goldberg-Variationen“; Violine Solo: Monika Kammerlander mit J. S. Bachs „Solosonaten“ - Protagonisten: Ziya Azazi, Herbert Gottschlich, Shih Kun-Chen, Sebastian Prantl; Licht: Martin Walitza; Ton: Michael Renner – TAW in vier Etappen bis in die Secession 1995



KRAFTFELD



Secession, Wien 1995

„Kräftekonstellationen führen zu Machtsystemen und lassen die bewegliche und statische Welt entstehen. Sie bilden Strukturen von äußerster Flexibilität, und es scheint, als seien die Empfindungen der Wirkung von Kräften - von Anspannung und Entspannung, von Gleichgewicht und Ungleichgewicht - so existenzielle Erfahrungen, dass sie unser Denken, Fühlen und Wahrnehmen weitgehend bestimmen.“

Walter Kaitna (1914-83) Ingenieur und Doktor der Technik

Die einjährige choreographische Reise entlang von „Konstellationen der Kräfte“ löst Einsichten in universelle Entitäten von Bewegung und Klang aus. Die exemplarischen Goldberg-Variationen von J. S. Bach begleiten die künstlerische Katharsis. „Der Übergang von einem Gleichgewicht in ein anderes erfolgt durch instabile Phasen, die durch eine Vielzahl alternativer Ansätze gekennzeichnet sind. Jedes Kraftfeld bleibt einzigartig und unwiederholbar. Der wesentliche Kommunikationsprozess findet kontinuierlich statt - während vieler Monate des Probens und der Auseinandersetzung mit dem Thema, außerhalb der Sichtweite des Publikums. Aus diesem Grund darf jedes Kraftfeld nicht als eine in sich geschlossene Performance gesehen werden, sondern als ein Ereignis, ähnlich wie ein einzelnes Bild, das scheinbar zufällig aus einem langlebigen Film entnommen wurde.“

Manuela Kaitna



KRAFTFELD *Tanz zwischen Strenge und Freiheit*

Ideen neu zu denken und neue Ausdrucksformen zu finden, ist ein und dasselbe in Sebastian Prantls Tanzperformance-Reihe *Kraftfelder*. Um im Tanz den Weg der Kunst des 20. Jahrhunderts in die Abstraktion nachzuvollziehen, müssen Sebastian Prantl und seine Tänzer einen neuen und konkret körperlichen Zugang finden. Den Anstoß für das gesamte Projekt, das sich in weit über einem Jahr entwickelt hat und dessen Performances die verschiedenen Stadien des Prozesses markieren, gaben die filigranen Stabskulpturen des verstorbenen Ingenieurs und Bildhauers Walter Kaitna (1914-83), der zeitlebens in mathematischer und künstlerischer Hinsicht mit den räumlichen Beziehungen zwischen Kräften experimentierte und den Sebastian Prantl schon als Kind kennen lernte.

Um jedoch die Linien und räumlichen Strukturen, die Kaitna in seinen Arbeiten visualisieren konnte, tänzerisch auszudrücken, mussten die Tänzerinnen und Tänzer einen langen und oft mühsamen Weg gehen. Die vier Etappen des Unterfangens, das mit der über dreistündigen Aufführung von *Kraftfeld III* seinen bisherigen Höhepunkt erreicht hat, verdeutlichen diese Bemühungen und die innere Freude, die daraus entspringt. "Gegenstand meiner heutigen Untersuchung wird die Abschätzung der Kräfte auf beiden Seiten sein, insbesondere derjenigen Kräfte, die sich aus der Schwerkraft der Erde, d.h. der Anziehungskraft der Schwerkraft, ergeben. Diese Art von Kraft wird uns vertraut sein, da wir selbst physisch den Gesetzen dieses Gleichgewichts unterworfen sind. Wir wollen von der Annahme eines festen Bodens ausgehen, auf dem wir normalerweise stehen, und nicht ins Wasser gehen, wie es manchmal geschieht, oder gar in die Lüfte steigen." Bis auf den letzten Teil, den die rein männliche Truppe von Prantl durch die Ausführung ihres Tanzes auf fast spielerische Weise zu widerlegen droht, mag Paul Klees Statement zu seiner Formtheorie vom 12. Dezember 1921 fast wie eine Prämisse für die Arbeit am *Kraftfeld*-Projekt erscheinen. Sebastian Prantl muss aber von Anfang an ganz klar gewusst haben, dass der Weg zur Abstraktion nur durch die geistige Reduktion konkreter Auswüchse möglich ist. So begann im Herbst 94 die erste Phase, *Kraftfeld*, in seinem Atelier mit einem mit Objekten vollgestopften Raum. Vieles von dem, was in *Kraftfeld III* immer noch wichtig ist, wurde damals initiiert: Bachs Goldberg-Variationen, Walgesänge, bestimmte Tanzsequenzen, die in späteren Aufführungen wieder zu erkennen sind. Am Ende der Aufführung wird jedoch das Treibgut der persönlichen Assoziationen der Tänzerinnen und Tänzer zusammen mit Reminiszenzen an das Œuvre Walter Kaitnas durch einen einfachen, aber wirkungsvollen Lichteffekt mit einer Glühbirne zum Klingen gebracht. In den folgenden *Kraftfeld*-Performances werden immer mehr Objekte eliminiert, zentrifugal aus dem künstlerischen Unterfangen herausgeschoben, bis wir bei *Kraftfeld III* angelangt sind; Letzteres wurde Ende November in der aufgeräumten, hellen Ausstellungshalle der Wiener Secession uraufgeführt: Und auch auf diesen vorläufigen Abschluss der *Kraftfeld*-Reihe sollten wir unsere volle Aufmerksamkeit richten. Es war sicherlich kein Zufall, dass Prantl diesen Raum (in dem er zuvor aufgetreten war) wählte. Die Wiener Secession spannt sich von einem Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts in eine Zeit, in der Künstler wie Mondrian, Klee, Kandinsky und Schlemmer hervorgingen. Die Ornamente



und Abstraktionen, die in vielen Gemälden und Friesen, z.B. bei Klimt, zu sehen sind, lassen bereits die musikalisch reduktionistische Denkweise und die Formen erahnen, die die Kunst des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst haben. So sitzen die vier Tänzerinnen und Tänzer zu Beginn der Aufführung an Tischen weit weg vom Publikum und zeichnen auf großen Papierbögen. Tanzen ist eine Art Zeichnung im Raum mit dem menschlichen Körper. Die schmalen Tische selbst sind Symbole, die später verschoben und neu kombiniert werden, genau wie die Körper der Tänzer. Sanft, aber zielstrebig beginnt Sebastian Prantls taiwanesische Frau Cecilia Li Bachs Goldberg-Variationen zu spielen. Die musikalisch untermalten Passagen der Performance werden immer wieder von stillen Tanzsequenzen unterbrochen, in denen nichts als das Atmen oder die Erschöpfungsschreie der Tänzerinnen und Tänzer zu hören sind. Diese werden von Tiergeräuschen von Walen und Vögeln unterbrochen. Passagen von innerer Notwendigkeit (ebenfalls ein Konzept Kandinskys) und Konsequenz wechseln sich ab mit komischen, spielerischen Sequenzen rücksichtsloser Freiheit.

Es gibt auch Zeiten, in denen sich sowohl die Tänzerinnen und Tänzer als auch das Publikum entspannen und eine Verschnaufpause einlegen können, in denen die künstlerische Anspannung einer erfrischenden Unbeschwertheit weicht. Doch bald schlägt dies wieder in eine angespannte Aufmerksamkeit um: Denn der kleine, zierlich gebaute taiwanesische Tänzer Shih Kun-Chen überrascht immer wieder mit seiner atemberaubenden Technik, die mal an die Peking-Oper, mal an japanisches Theater erinnert. Der türkische Tänzer Ziya Azazi lässt Derwisch hafte, rustikale Elemente in seinen Tanz einfließen, und der Deutsche Herbert Gottschlich amüsiert das Publikum mit seiner bedrohlich unbeholfenen Aggressivität, die immer wieder menschliche Schwächen offenbart. Wie eine Art Zauberer wacht Sebastian Prantl der gütige, engelsgleiche Sonnenmensch über die gesamte Szenerie. Es gibt einige hinreißend gespielte Liebesszenen zwischen den einzelnen Protagonisten. An einer Stelle durchquert Walter Kaitnas Tochter mit gemessenen Schritten den Raum, um die Kräfte in den Barskulpturen ihres Vaters zu lösen, und später pirscht die Geigerin Monika Kammerlander durch den Raum und versucht eine etwas unbeholfene Interaktion mit den Tänzern. Während sich die Performance in dem ansonsten leeren, weißen Saal des Secessiongebäudes entfaltet, nimmt im Bewusstsein des Publikums ein Raum aus Klang und Bewegung Gestalt an – ein Raum, der so vielfältig und vielschichtig ist wie jede komplexe musikalische Komposition. Ausgehend von konkreten Wiener Kontexten und Assoziationen hat Sebastian Prantl den Raum durchquert, der spirituell auf den Aufbruch der mitteleuropäischen Moderne in die Abstraktion und Internationalität hinweist. Und Paul Klee zieht ein abschließendes Resümee zu diesem konsequenten und ebenso vielschichtigen wie ermutigenden Werk: "Unser Schicksal der Abhängigkeit und der Einschränkungen sollte uns jedoch nicht davon abhalten, uns bewusst zu machen, dass unser Leben auch anders sein kann, dass es Regionen gibt, die anderen Gesetzen unterliegen, für die neue Symbole gefunden werden müssen, Dies entspricht einer entspannteren Bewegung und flexibleren Orten.

Paul Klee: „In der Regel werden wir uns daher immer wieder mit Problemen der Statik auseinandersetzen müssen.“



Gernot W. Zimmermann, Studium der Theater- und Kunstgeschichte, Theater- und Filmkritiker für die Zeitungen Die Presse, Der Standard, Die Wirtschaftswoche. Kulturredakteur beim ORF



ERINNERUNGSRÄUME

„Spaces of Memory“ löst das Erzählen von Geschichten aus – von einzigartigen Räumen, Zeiteinheiten, Figuren und ihren Beziehungen. Ein Projekt, das imaginäre Muster in einem exemplarischen Zeit- und Raumschema (3-stündige Performance) innerhalb des neu eröffneten Semper-Depots, dem ehemaligen großen Depot für die Bühnenbilder der Wiener Oper, bietet.

Ein Projekt, das imaginäre Muster in Zeit und Raum bietet und in seiner choreographischen Herangehensweise die „bestehende Welt“ in neuen Variationen präsentiert. Als Zuschauer fühlen wir uns nicht ausgeschlossen, sondern eingebunden. Wenn sie ihre „Erinnerungsräume“ betreten, verlieren sie sich nicht in introvertierten Gedanken, sondern beginnen mit den anderen Tänzern und dem Publikum zu interagieren. Formal entspricht Sebastian Prantl perfekt den Charakteristika einer postmodernen Performance: In seiner Arbeit verschmelzen (theatralische) Illusion und Wirklichkeit, aber nicht durch erzwungene Brüche oder pedantische „Schau mal – ich schaue nur“ - Attitüden, sondern weil der Tanz auf einer fast naturalistischen Ebene stattfindet. Sebastian Prantls Choreographie hat auch das Tanztheater überwunden, denn seine Arbeit verzichtet auf Psychoanalyse und die Zurschaustellung emotionaler Zustände. Auch wenn seine Tänzerinnen und Tänzer auf psychologisch motivierte Weise reagieren, tun sie dies, weil sie (wir) aus dieser psychologisch emotionalen Substanz bestehen und nicht, weil sie (wir) in irgendeiner Weise psychisch geschädigt sind. Warum sie (wir) so sind, wie sie (wir) sind, interessiert weder die Tänzer noch Prantl noch das Publikum. Die Tänzer haben sein Geheimnis nicht dem Raum entrissen, sondern es in seiner großartigen Architektur sichtbar gemacht. Dabei wird die Wahrnehmung des Publikums transformiert und anschaulich verändert.

Edith Wolf-Perez

1996



Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept: Cecilia Li

*Klaviertrio mit Kompositionen von Franz Schubert und Dmitri Schostakowitsch
Klara Flieder - Violine
Vincent Stadlmair - Violoncello
Cecilia Li - Piano*

*Protagonist*innen: Ziya Azazi, Robert Eugene, Herbert Gottschlich, Othello Johns, Shih Kun-Chen und Sebastian Prantl*

*Licht: Martin Walitzka
Ton: Michael Renner*

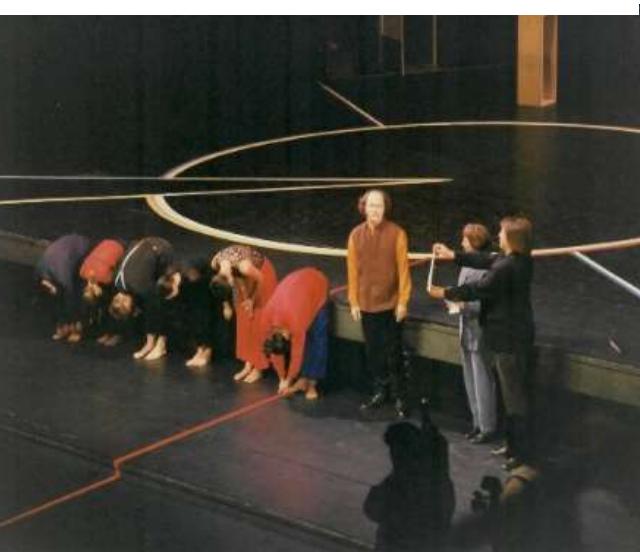
Semper Depot, Wien

DIE RAUMBÜHNE

Friedrich Kiesler (1890 - 1965)



Nach eingehenden Studien zu Friedrich Kieslers (1890-1965) Theatervisionen - insbesondere zum Konzept der „Raumbühne“ (Kiesler wird in der öffentlichen Wahrnehmung immer noch in erster Linie als Architektur Visionär wahrgenommen, obwohl sein umfassendes Oeuvre choreographische Zusammenhänge betont) - untermauerte ich meinen transdisziplinären Ansatz weiter. Die „Raumbühne“, als kreisförmig-schwebende Bühnenkonstruktion, wurde 1924 im Wiener Konzerthaus installiert. Hier setzte sich Kiesler provokant über das omnipräsente Guckkasten-Bühnenprinzip hinweg und entwarf einen radikalen, nach allen Seiten offenen Baukörper, der eine Einsicht auf mannigfaltigen Ebenen zuließ. In seinen späteren Konzepten, wie z.B. dem „Endless House“ (1950), wurde das Verhältnis von Material, Form und Funktion weiter erforscht und radikalisiert: als komplexe Schnittstelle zwischen innerer und äußerer (Haut)Oberfläche - performative Verhaltensschemata im Kokon provozierend... Seine Vision von multifunktionalen Räumen, die ein sinnlich-räumliches Inhalieren von Inhalten ermöglichen, eröffnete progressive Ansätze für performative Rahmenbedingungen: Zugänglichkeit, Wirksamkeit, Form und Funktion ermutigen Performer*innen, universelle Codes (neu) zu begreifen - als choreographische Denkschule allemal.





Friedrich Kiesler: „Raum wird durch Zeit erfahren, der durch Bewegung in Raum verwandelt wird.“

Der Raum hat eine Geschichte - er ist ein Lebensraum. Was wäre, wenn er weiter gefüllt würde? Sehnt er sich nach Leere? Lässt er sich mit Inhalt und deuten? Der Raum reagiert auf Betrachtung - er ändert sich - kann er gestört werden. Suchen wir den Einstieg intuitiv, linear, perspektivisch? Wie werfen wir den Blick hinein? Kann der Raum umrundet und geschlossen werden? Wird er als Kreis überleben?

"Raumbühne" lädt Protagonist*innen dazu ein, geometrische Bedingungen durch kinästhetisches Bewusstsein und (e)motionales Verhalten gleichermaßen zu entschlüsseln: Die Quadratur des Kreises als Rätsel eröffnet persönlichen Verhaltenscodes choreographische Gesten zu entwickeln. Sie verändern die Qualität des Geschehens. Bewegende Narrative transportieren Inhalte, Dramen und Epen...

Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept: Cecilia Li

*Protagonist*innen: Ziya Azazi, István Horváth, Shih Kun-chen, Ingrid Reisetbauer, Doris Reisinger, Julia Todd, Michikazu Matsune*

Raumbühne 0 – ImPuls Festival 97, Casino am Schwarzenbergplatz

Raumbühne I – Image Tanz 97, Künstlerhaus Wien

Raumbühne II – Posthof Linz, 1997

Raumbühne III – Festspielhaus St. Pölten, 1997

Raumbühne IV – Tanzfestival Kalisz Polen, 1998



TANZ *mit den Mitteln des Tanzes*

Sebastian Prantl war und ist ein kreativer Individualist. Mit seinem TAW hat er außergewöhnliche Beiträge zur Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes in Österreich geleistet, ohne sich von kurzlebigen Strömungen beeinflussen zu lassen. Eine der wesentlichsten Errungenschaften des postmodernen Tanzes ist die Betonung des Arbeitsprozesses und nicht des Endprodukts. Dies ermöglicht es uns, Tanzstücke in Etappen zu betrachten, die als einzelne Werke betrachtet werden können, die unterschiedliche Standpunkte und Variationen des gewählten Themas bieten. Die Variationen finden sich in filigranen Details – das Improvisieren auf mannigfaltigen Grundstrukturen und das Anpassen von Partituren an die jeweilige Umgebung in Zeit und Raum.

Tanz mit den Mitteln des Tanzes – so ist die Arbeit von Sebastian Prantl mit seinem Ensemble zu verstehen. Einschlägige Erfahrungen hatte er bereits Anfang der 80er Jahre in New York gesammelt, zehn Jahre später in „*Cage... for the birds*“ verwandelte sich der Traisen-Pavillon in St. Pölten einen Monat lang in ein „Tanzlabor“, d.h. ein „*Tanzsymposium*“, das von Protagonist*innen aus aller Welt aktiv praktiziert wurde. Im Zentrum stand die Auseinandersetzung mit dem Tanz mit den Mitteln des Tanzes. Prantl sagte dazu: „Es braucht einfach Zeit, um den akademischen Ansatz hinter sich zu lassen, sich vom Wiederaufwärmen des Gelernten zu befreien und Prozesse neu zu leben.“ Ein Umdenken, die Abkehr von festen Produktionen hin zu langfristigen Projekten, führte auch zu einer anderen dramatischen Erfahrung: „Im Winter 1991 tourten wir mit unserer 'Boogie-Woogie' Performance durch Indien. Damals haben wir erkannt, dass sich ein Produkt, das auf Bühnentechnik angewiesen ist, auflöst, wenn es nicht unter idealen Rahmenbedingungen ausgeführt werden kann. Lichtrichtungen oder die Verwendung von Video werden irrelevant. Wir erlebten groteske Situationen.“ Heute können die Arbeiten des TAW, wie „*Erinnerungsräume I-II*“ oder die aktuelle Serie der „*Raumbühne I-V*“, fast überall aufgeführt werden: im TAW-Atelier im kreisrunden Traisen-Pavillon, auf öffentlichen Plätzen, in Kirchen oder auf Proszeniumsbühnen. Raum, Bühne, improvisatorische Bewegung und Choreographie stehen für Prantl im Vordergrund. Wer ihn auf seiner Suche nach Lösungen begleitet, erlebt die Vielfalt der Möglichkeiten in Zeit und Raum. In „*Raumbühne*“ thematisiert Prantl verschiedene konkrete Positionen, die sich auf mehreren Ebenen mit dem Werk des Architekten und Theaterutopisten Friedrich Kiesler (1890 -1965) auseinandersetzen. In den 20er Jahren hatte Kiesler die klassische Theaterkonstellation von Proszeniumsbühne und illusionärem Theater angegriffen und sich für ein Handeln in einem Raum ausgesprochen, der von allen Seiten betrachtet werden kann. Dies ist ein wesentlicher Aspekt, der sich auch in den Veranstaltungen von Merce Cunningham und John Cage wiederfindet und zum Ausgangspunkt der tänzerischen Erkundungen von Sebastian Prantl geworden ist. Im Tanz interessiert sich Sebastian Prantl für „Kommunikation im eigentlichen Sinne“. Für ihn ist Kommunikation multikulturell, inklusiv und spirituell.

Ursula Kneiss, Lehrbeauftragte für Tanzgeschichte an der Universität Wien, freie Tanzjournalistin





IKONOSTASE 1999

Wenn die hierarchische Struktur aufgegeben wird, verliert die Religion ihre Bedeutung, verbunden mit ihr. Die Kunst begann sich entsprechend den Vorlieben und Bedürfnissen der einzelnen Künstler zu entwickeln. Auch die Religion wandelte sich, der Selbstverantwortung der Gläubigen folgend, zu neuen Formen des christlichen Glaubens. Die daraus resultierende Distanz eröffnet heute einen neuen Zugang zur Religion. Der christliche Glaube strebt danach, sich auf sinnlich wahrnehmbare Weise zu manifestieren. Theater, Musik und Tanz verdeutlichen oft, dass das menschliche Leben in spirituellen Dimensionen verwurzelt ist. Auf dieser Grundlage wurde das Projekt Ikonostase zur Manifestation einer Begegnung, die



von der Achtung voreinander und der Freude am gegenseitigen Erleben getragen wurde. „Boogie Woogie“ inszeniert von TAW war meine erste Begegnung mit den Arbeiten von Sebastian Prantl und Cecilia Li. In den folgenden Jahren verfolgte ich ihre Arbeit immer wieder mit meinen Ohren und Augen. Es war eine erfreuliche Erfahrung, aus dem Hintergrund, von außen, an dem Geschehen teilzunehmen, das von Bewegung und Klang in Zeit und Raum beeinflusst wurde. Ich war sehr beeindruckt von der Art und Weise, wie Tanzkünstler*innen gefördert wurden, um Räume zu schaffen, die mit der bestehenden architektonischen Umgebung kommunizierten, und von der Musik, die wiederum den Raum für den Tanz bot. Und das brachte mich schließlich auf eine Idee, auf die ich mit Sebastian Prantl

gesprochen habe. Ich fragte mich, ob die Wiener Kirche der Jesuiten nicht ein geeigneter Rahmen für die Aufführungen des TAW-Ensembles wäre; Schließlich hatten sie schon vorher mannigfaltige, einschlägige Auftritte in sehr eindeutigen Settings gegeben.

G. S.



*Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li; Musiker: Ernst Kovacic (Violine), Igor Pomykalo (Lira da braccio, Violine), Iwakichi Yamashita (japanische Flöte, Perkussion) Protagonist*innen: István Horváth, Michikazu Matsune, Michaela Pein, Sebastian Prantl, Ingrid Reisetbauer, Alessandro Sabatini; Action Painting: Lore Heuermann - bei IKO III: Gro Benedikte Eknes, Jozef Frueck, Andrea Jankovská, Othello Johns, Tomoko Nishino, Hana Pauknerová und Paul Wenninger*



*Gustav
Schörghofer
Kunstkritiker &
Theologe -
Rektor der
Jesuitenkirche
in Wien*



IKONOSTASE III

„Variationen über kein Motiv von Stockhausen“ eine Kooperation von TAW und Capella con Durezza mit Renald Deppe für die Minoriten Kirche in Krems

2000

EIKON - *Traumbilder 2000*

Zum 100-jährigen Jubiläum „Traumanalyse“ von Sigmund Freud: ein Traum im Bild - im Bild ein Traum. Die Beziehung zwischen rationaler Emotion und emotionaler Mathematik: Chrestomomie als sinnvolles Lernen. Das Thema schwebt in der Luft und erreicht den Dreh- und Angelpunkt bei sogenannter willkürlicher Auslegung (flash back). Das Unberechenbare – Profundheilige buchstabieren und abstrahieren. Tanz Sprache zwischen der Sprache.

Eikon I – WUK, Februar 2000; Eikon II – Paul Cézanne Ausstellung, Kunstforum April 2000; Eikon IIIa – Kunst in Bewegung, ORF Burgenland, Oktober 2000

Konzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li; Musiker: Igor Pomykalo (Violine) und Melissa Coleman (Violoncello); Video: Gabriella Cardazzo, Duncan Ward; Protagonist*innen: Gro Benedikte Eknes, Jozef Frucek, Andrea Jankovská, Denise Gospodarek, Othello Johns, Michikazu Matsune, Hana Pauknerová, Michaela Pein, Ingrid Reisetbauer, Daniela Weber, Paul Wenninger, Tomoko Nishino, Sebastian Prantl; Bühnenbild: Mario Bräuer; Kostüme: Susanne Schintler; Licht: Martin Walitza



EIKON III

Festspielhaus, St. Pölten

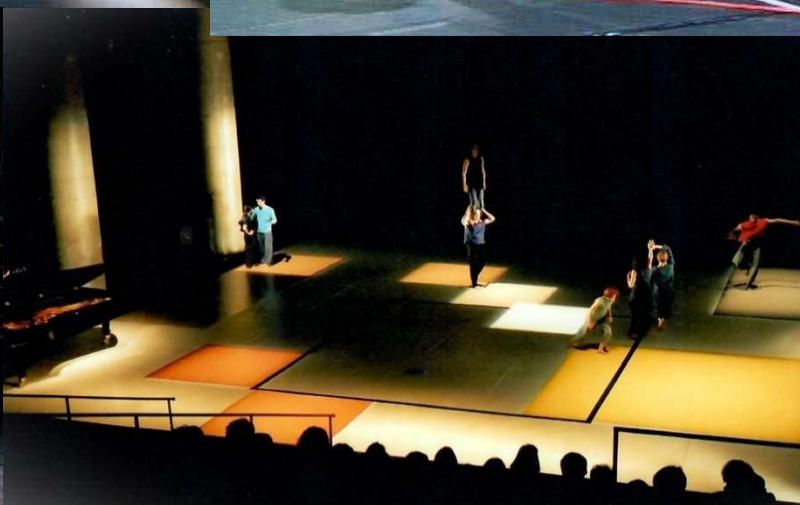


EIKON IV

Odeon Theater, Wien



EIKON





COLOURSCAPE 1999 - 2004

Künstlerische Leitung: Lawrence Casserley & Simon Desorgher

Rauminstallation: Peter Jones; Choreographisches Konzept: Sebastian Prantl;

*Musik Konzept/Piano Solo: Cecilia Li; Protagonist*innen: Othello Johns,
Michikazu Matsune, Michaela Pein, Sebastian Prantl, Ingrid Reisetbauer*

*TAW & Jeunesse Austria & Colourscape Music Festival - Vienna 1999, London
2000, Liverpool, Cologne, York, Turku...*



Lawrence Casserley & Sebastian Prantl

Sie sind Innovatoren in den von ihnen gewählten Medien. Jeder von ihnen hat die Zusammenarbeit zwischen visuellen, kinetischen und akustischen Medien erforscht und sie bilden so einen kongenialen Kontrapunkt. Sie sind gleichzeitig Entdecker, Performer, Choreographen und Komponisten auf langjährige Erfahrungen zurückgreifend.

Prantl hat über seine Arbeit geschrieben: „Die Metamorphose vom natürlichen Zustand der Dinge zur Kultur definiert den Platz des Menschen im Gefüge der Dinge. Diese Metamorphose zu verstehen - als Bewegung in Zeit und Raum wähle ich als Basis für meine choreographische Suche. Die Basis ist Materie - Materie ist physisch. Der Akt der Schöpfung, das Erschaffen und Ausstellen von Körperllichkeit birgt die Möglichkeit der Betrachtung derselben. Qualität von Zeit und Raum konkretisiert sich durch sinnvolle Bewegung darin (‘Tanz der Dinge’).“ Mit der Änderung nur eines Wortes könnte dies auch Casserleys Arbeit beschreiben. In ihrer Zusammenarbeit über Jahre hinweg verbinden sie diese vielen Stränge zu einer gemeinsamen Erkundung von (Klang)Räumen, von akustischen und geistigen Resonanzen –

*„Sounding Bodies“ - Solo/Duo Performances
in Köln, Münster, Saarbrücken, Dortmund und Wien
1999 – 2004*

CHOREOGRAPHIE & POLITIK *um die Jahrtausendwende*

Trotz vielfältiger Vorschläge hinsichtlich der konzeptionellen Möglichkeit größerer Rahmenbedingungen innerhalb der aufstrebenden österreichischen Tanz- und Performanceszene kam es Ende der neunziger Jahre plötzlich zu einer einschränkenden Zäsur. Kurzsichtige Entscheidungsfindungen seitens der Politik der Stadt Wien und semiprofessionelle Expertise innerhalb der Szene selbst sorgten für Irritation im Spielfeld. So bleibt bis heute ein Vakuum bestehen, das auf Unkenntnis historischer Konzepte, Fakten und Zahlen hinsichtlich der österreichischen Avantgarde mehrerer Generationen zurückzuführen ist. Daher ist es auch symptomatisch, dass Mitte der neunziger Jahre eine einzigartige Konfiguration aus Architektur, Musik, Choreographie und Film, die sich im Traisen-Pavillon exemplarisch einmalig manifestiert hatte, von der österreichischen (Kunst-)Geschichte nicht als Referenzprojekt dokumentiert und als Meistermodell für weitere Entwicklungen erkannt wurde. Es bleibt befreudlich, dass weder die (Tanz-)Community selbst noch die Stadt St. Pölten die Profundität des Pilotprojekts „CAGE... for the birds“ und „KLANGSÄULE“ erkannt haben. Noch surrealer ist es, dass bisher ein umfassendes österreichisches Tanzarchiv – in dem das Erwachen unserer Generation vom Beginn der 1980er Jahre in einen kontextuellen internationalen Bezug gestellt und als solches dokumentiert wird, nicht verwirklicht wurde. Im Gegenteil: Es scheint, dass gewisse Entwicklungen und Tatsachen durch Kolleg*innen und Kurator*innen verschwiegen werden, um deren Eigenvermächtnis nicht zu schmälern.

Ab Mitte der neunziger Jahre hatten wir eine substanzielle Neudefinition der Infrastruktur für die österreichische Tanz- und Performanceszene vorgeschlagen, insbesondere bezüglich des Ambientes, der Rahmenbedingungen und deren Produktionsweisen. Wir hatten gründlich vorgearbeitet, indem wir exemplarische Aspekte (architektonische Beschaffenheit und Verortung, Vernetzung, Management und Finanzierung, Rotation des Personals etc. umfassten und durch Initiativen wie IG TANZ THEATER & PERFORMANCE untermauert wurden. Die architektonische Konfiguration sollte durch die innovative Koppelung zweier beispielhafter Baukörper: des TRAISEN-PAVILION und der gelben ARTBOX (die erste Kunsthalle am Karlsplatz) von Adolf Krischanitz, ausgestattet werden:

INNOVATIVER STUDIO KOMPLEX

als

INTERNATIONALES
LABAN – ZENTRUM

für Wien



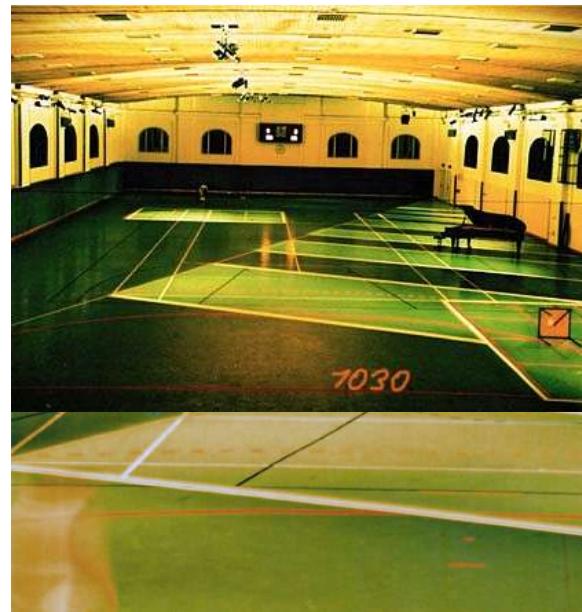


EIN INTERNATIONALES LABAN ZENTRUM FÜR WIEN wurde von uns als *umfangreiches Forschungsinstitut angedacht und konzipiert: als exemplarische Raum-Konfiguration für kunstbasierte Choreographie und progressive Tanzausbildung – umso die aufstrebende Tanz- und Performance-Szene Österreichs weiter zu beflügeln. In Abstimmung mit dem Londoner Laban Center, das 1997 von den Architekten Herzog & de Maron erbaut wurde, und in weiterer Verbindung mit dem Archivnetzwerk der New York Public Library for Performing Arts, konzipierten wir auch ein offenes Archiv, in welchem die wechselseitige Tanzgeschichte Österreichs (besonders die der Zwischenkriegszeit) in Theorie und Praxis weiter erforscht würde und sich neu abbilden sollte. Um dem bedeutenden österreichischen Tanztheoretiker und Choreographen Rudolf von Laban (1879 -1958) endlich ein längst ausstehendes Logo zuzuschreiben und seinen Status als „Alt-Österreicher“ zu würdigen war dieses Vorhaben bewusst gewählt!*

*Rosalia Chladeck (1905-1995), als „Grande Dame“ des österreichischen Ausdruckstanzes, die nach dem Krieg das Monopol auf die Tanzausbildung in Österreich innehatte, würde hier somit auch einer kritischen Analyse unterzogen werden. Es muss, im Hinblick auf das grausam unterbrochene Kontinuum der österreichischen Tanzkunst Avantgarde (wo nach dem Krieg die Rückkehr vieler bedeutender (jüdischer) Protagonist*innen nach Wien unterbunden wurde) vielerlei Datenmaterial ans Licht gebracht werden.*



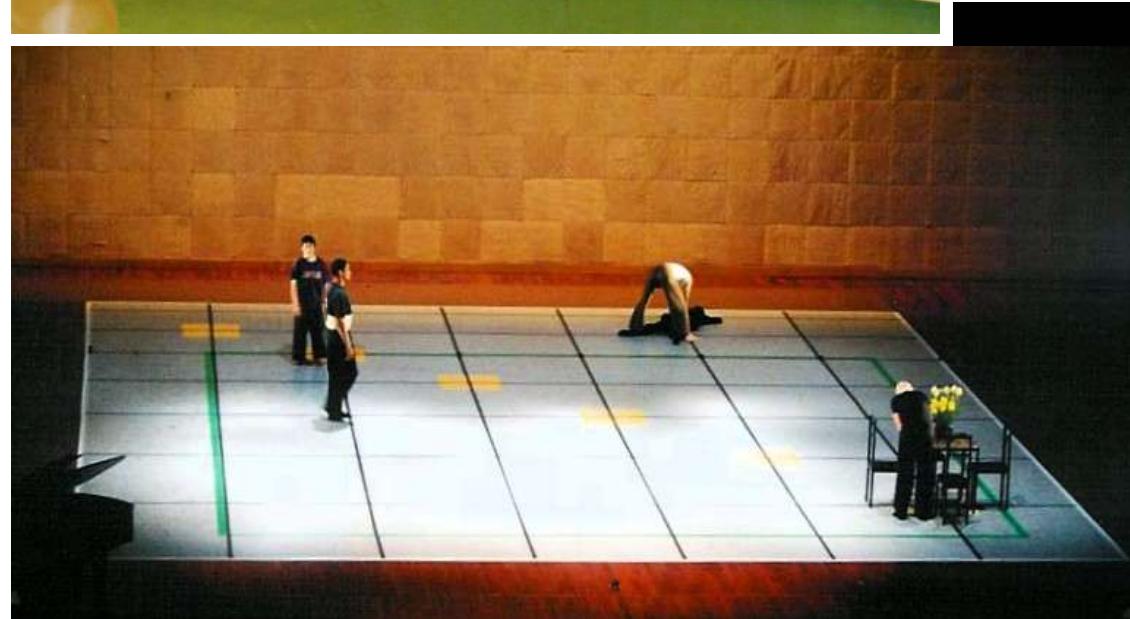
Laban-Zentrum, London



RASTER

2001-02

Die Dekonstruktion von Partituren innerhalb geometrischer und numerischer Codes nach den Umrissen spezifischer Raum-Konfigurationen (HALLE 1030) dienen als grundlegendes Arbeitsschema für RASTER. Die Matrix kombiniert kinästhetische, physiologische, sonorische und ethnologische Agenden und fördert so einen lebendigen Diskurs über Bühnenparameter hinausweisend. Schließlich beschließt ein choreografisches Narrativ die Projektserie mit einem klarstrukturiertem, geometrischen Raster als Bühnenbild für Pekings Mingzungong Theatre.



*„Tänzer*innen, Licht, Linien auf der Bühne - ein Stil, der auf einer sehr einfachen, originellen Idee basiert, die sich nicht einmal in viele Worte fassen lässt. Mittendrin hat man das Gefühl, als versinke das Leben in einem Meer aus tiefer Stille - und doch scheint das nicht außergewöhnlich. Die elementare Beleuchtung kristallisiert alle Elemente der Schönheit, alle Spuren von Vitalität in einem Punkt - die Wirkung selbst hat keine Form.“*

Wenn man die Vitalität mit diesem Puls vereint, kann man eine enorme Kraft erreichen, in der Zeit und Raum keine Grenzen kennen. Zu Beginn stehen die Tänzerinnen und Tänzer still wie Skulpturen im Raum. Markierungen auf dem Boden und Linien des Körpers sind gepaart mit wilden und vielfältigen emotionalen Höhen und Tiefen, die manchmal wie ein Wirbelwind den Raum wegfegen. Nichts ist zu viel, nichts ist zu wenig, verglichen mit dem chinesischen Tai-Chi (die Perfektion), das Widerstand und Kampf in der Stille auflösen lässt und enorme Kräfte hervorbringt, die wiederum das Publikum bewegen.“

Die Aufführung unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der vieler anderer zeitgenössischer Tanzensembles, deren Ausdruck und Körpersprache kalt und emotionslos wirken. Das Ensemble achtet darauf, den Dialog mit dem Publikum zu halten... Das Stück wird in die Länge gezogen oder gekürzt, je nachdem, wie viel Zeit und Raum die Künstler während der Aufführung suchen. Dieser gewagte Ansatz der darstellenden Künste ermöglicht es den Künstlern einerseits, ihren eigenen emotionalen Zustand stets auszubalancieren und andererseits die Gefühle des Publikums immer wieder zu erneuern und zu bewegen.“

3. International Arts Festival Beijing - Mingzungong Theatre. "What's on" 2002

*Choreographie/Tanz: Sebastian Prantl; Musikdramaturgie/Piano Solo: Cecilia Li
Kompositionen von C. Debussy, A. Scriabin und Shih*

*Protagonist*innen: Othello Johns, Michikazu Matsune, Tomoko Nishino, Hana Pauknerová, Sebastian Prantl, Doris Reisinger*



Raster I – Wiener Konzerthaus, Neuer Saal, 01

Raster II – Kulturzentrum Minoriten, Graz, 01

Raster III – Stift St. Lambrecht, 01

Raster X-mas – TAW-Studio, 01

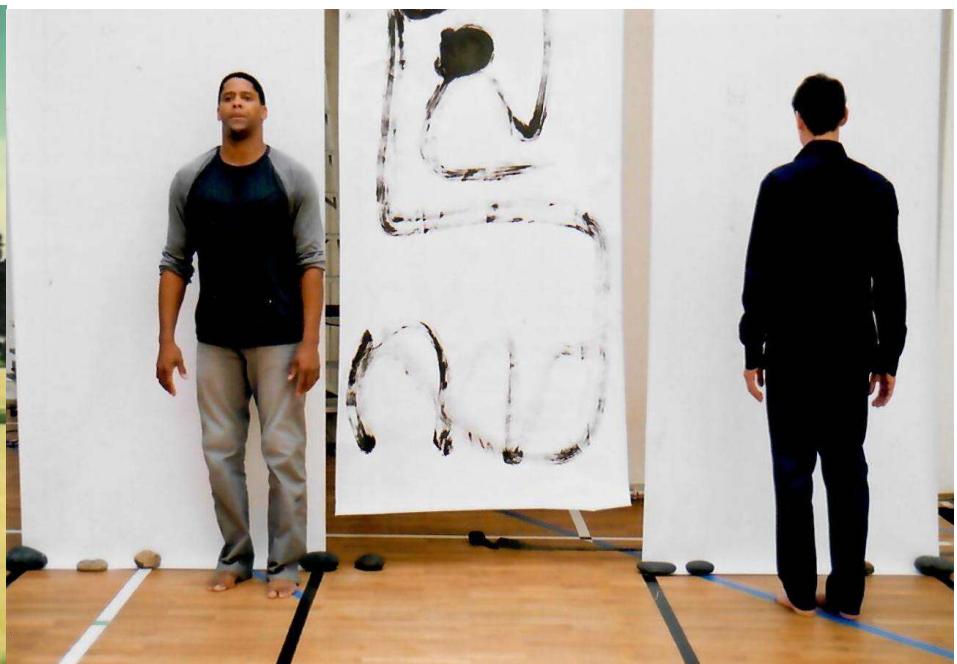
Raster solo, duo, trio – Halle 1030, Wien, 02

Raster solo, duo, trio – image tanz, Wien 02

Raster China – 3. Beijing Arts Festival 02

Raster – ImPuls Tanz Festival, Wien 02

„Cage – pour les oiseaux“ zum 10. Todesjahr von John Cage



„Mit einem untrüglichen Gespür für den Zufall kann man alle Zufallsmuster nutzen, um unbekannte Zufallsereignisse vorherzusagen und dem Schicksal in der Konstellation der Sterne ebenso erfolgreich zu begegnen wie den Figuren von Sandkörnern oder dem Flug der Vögel...“ John Cage

Die Philosophie von John Cage - zufällige Elemente in den Mittelpunkt des Geschehens zu stellen - wird hier Thema und Inhalt zugleich. Ein facettenreiches Bewusstsein von vier charismatischen Protagonisten – Othello Johns, Joel Luecht, Stephan Marb und Sebastian Prantl – ist Rüstzeug für die Recherche ausgehend von Cecilia Lis Klavierarbeit - ein Aufspüren und Erlebbar machen mannigfältiger Frequenzen und Räume. Mit „Cage – pour les oiseaux“ werden weiters die die Besonderheiten von vier exemplarischen Orten (TAW, HALLE 1030, VALIE EXPORT's CUBE und HELDENPLATZ) mittels Hervorhebung und Gegenüberstellung von Aufführungsexerzitien (Studiobühne, Ausstellungshalle, Glaskubus, öffentlicher Stadtplatz) in Szene gesetzt. Eine Vielzahl von Ansätzen innerhalb der Aufführungsmodi und die sich ständig wechselnde Abfolge des Musikmaterials von Cecilia Li - darunter „In the Landscape“, wird die Real-Time-Composition zur Hommage an den Komponisten.

CAGE +10'

Ziel ist, improvisatorische Verhaltensschemata diskursiv zu erörtern und performativ zu zelebrieren - das Erleben der Real-Time-Komposition zu einem bestimmten Zeitpunkt in einen räumlichen Zusammenhang zu setzen. Wie kann man einen Zufall aufgreifen und weiterentwickeln? Wie kann man ein Theaterereignis ohne Masterplan ins Leben rufen? Wie können wir die Erinnerung an Dinge, die gewesen sind, eliminieren und damit Platz schaffen für das performative Erlebnis als solches, das der Inspiration jedes Augenblicks Folge leistet und vertieft? Wie können wir lineares Denken ausschließen, indem wir die persönliche Geschichte unseres Handelns abstrahieren. „Cage - pour les oiseaux“ zelebriert Katharsis hinsichtlich archaischer Muster des Tanzes, als Dichotomie zu Innen und Außen, Offen und Geschlossen, Begrenzt und Peripher – geografisch, anatomisch und musikalisch. Die Vielfältigkeit der Räume, des Publikums im Kontext der Performance ist Konzept und Thema zugleich. Sie suggeriert Bemühungen, die Vergangenheit auszulöschen, um das wahre Leben im Augenblick mit neuer Kraft auszustatten. Die Zufälligkeit bestimmt die Dramaturgie der Aufführungen.

Die Sache der Pianistin ist es, die Wahl der Musikstücke zu vorzunehmen und somit die Tonalität zu eröffnen. Sie setze bei jeder Performance neue Reihungen der Partituren auf, um die Tänzer spontan zu konfrontieren. So entsteht ein intensiver Dialog zwischen den Medien Tanz, Musik in der spezifischen Raum-Konfiguration. Das musikalische Material umfasst Kompositionen von John Cage, Erik Satie, J. M. Hauer u. a.





HALLE 1030



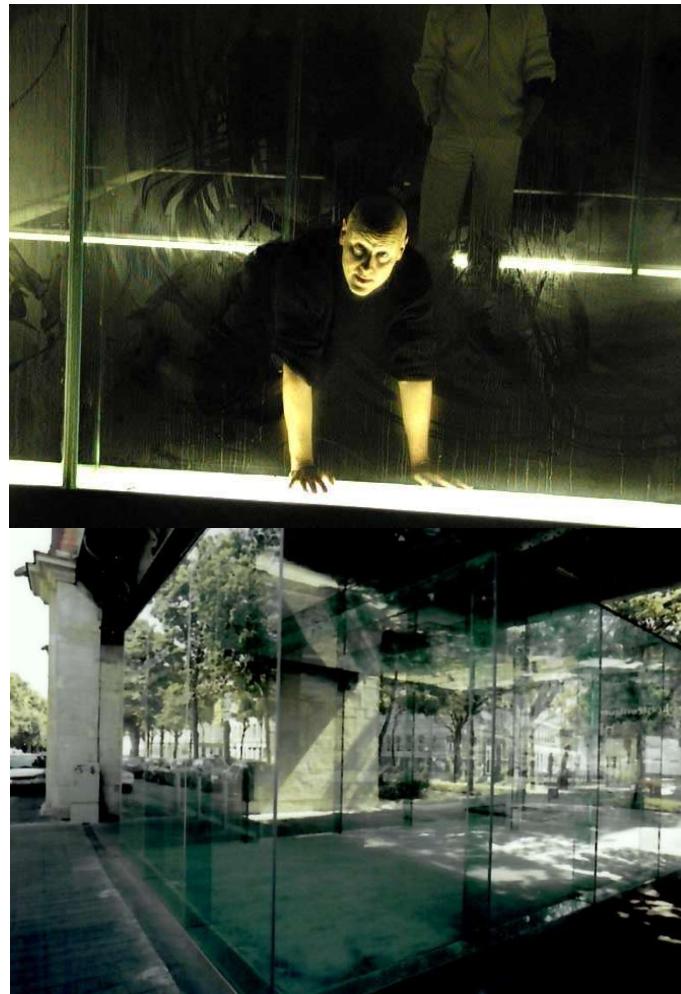
HELDENPLATZ



Aus diesem „komponierten Universum“, das von der Wiederholung von Klangmodulen, der minimalen Variation eines Tones oder eines Akkords und dem Wechsel von Stille und Klängen lebt, wählt „Cage – pour les oiseaux“ Klänge von unendlicher Anmut und Zärtlichkeit aus, destilliert von Cecilia Li, die „königlich ruhig“ bleibt, während sie die melodischen und rhythmischen Elemente der Tastatur ihres Steinways entreißt... Dies ist die Musik, aus der Prantl die Inspiration für seine flüssigen und schnellen Bewegungsabläufe schöpft, die in Kombination mit dem Klang ein interaktives „Happening“ erzeugen. Das Publikum solcher Aufführungen wurde entweder in das Geschehen auf der Bühne einbezogen oder mit szenischen Elementen mitgerissen. Ein „Spektakel“, bei dem es Prantl vor allem darum geht, dem dichten Netz der Erinnerungen zu entkommen. Die Körpersprache verwandelt sich in Spiel, Überraschung, Zitat, Querverweis (auf die Lehren von Pina Bausch), das Aufgeben bestimmter Ideen (vgl. Merce Cunningham) – kurzum, ein freiwilliges Chaos, das bei dem zu diesem Zeitpunkt zunehmend neugierig werdenden und verzauberten Publikum gut ankam.

(L'Unione Sarda, Carlo Argiolas 02)

VALIE
EXPORT
KUBUS



So wie die ungewöhnliche Begegnung, die am vergangenen Freitag auf der Bühne des großen Zuschauerraums stattfand, mit dem Tanz Atelier Wien, das mit lobenswertem und ungewöhnlichem Mut auftrat. Die Begegnung zwischen der sensationellen Pianistin Cecilia Li und einem Tänzer von seltenem Können, Sebastian Prantl, war geprägt von einer ungewöhnlichen Sensibilität. Es war auch eine Begegnung von Musik und Tanz unter der Schirmherrschaft von Cage, diesem Musiker von großer Ausdruckskraft und experimenteller Kraft, dessen Werk im gesamten zentralen Teil der Aufführung „Cage pour les oiseaux“ zitiert wird... im nervös präzisen, elektrisierenden Klavier von Li, der aus enormen musikalischen Mitteln schöpft, um stimmungsvolle Atmosphären zu schaffen. Um diese herum webt der Tänzer seinen Tanz, der aus Segmenten abstrakter und magnetischer Poesie besteht. Ein Tanz, der wirklich in kontinuierlichen Liebesbriefen mit der hochklassigen und erhaben wiedergegebenen Musik kommuniziert.

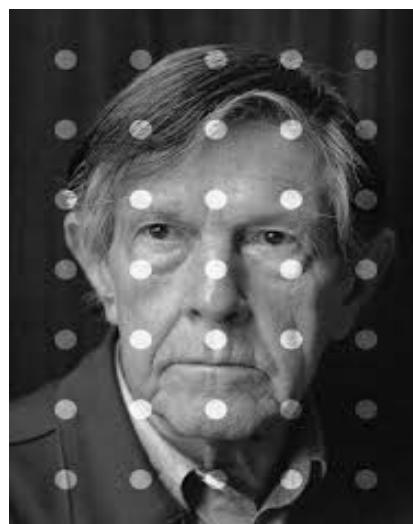
Walter Porcedda

2002



Die Frage, ob Musik und Tanz wechselseitig wirken, ist im Probenprozess vielleicht schlüssiger beantwortet worden. Am Abend der Aufführung selbst spielt Cecilia Li nicht nur das Klavier, sondern scheinbar auch die Rolle der Regisseurin der Show. Immer wenn sie ihre Partitur schließt und mit einem entscheidenden Schritt den Raum verlässt, ist das Stück zu Ende. Der Käfig öffnet sich auch für das Publikum, und Sebastian Prantl entpuppt sich als begnadeter Komiker. Seine Art, mit Gestik und Gesichtsausdruck erst eine Person und dann das ganze Publikum zur abschließenden Teezeremonie (unter der Leitung von „Artee“) zu locken, ist der perfekte abschließende Höhepunkt dieses sehenswerten Kunstwerks...

Edith Wolf-Perez



John Cage:

„Verzichten Sie darauf, das Ergebnis zu planen, versuchen Sie nicht, es zu erzwingen, lassen Sie es einfach sanft entstehen, lassen Sie den Vogel von selbst aus seinem Nest fliegen“



H + H

*in Hommage an Joseph Haydn
& Joseph Matthias Hauer - 2003*

Joseph Matthias Hauer:

Nachklangstudien für Pianoforte solo op. 16

Joseph Matthias Hauer:

Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Hölderlin op. 25

*Die Schwärmerische, die Nacht,
kommt voll mit Sternen verloren ins weite Blau
Finale. Vivace assai*

Joseph Haydn:
*Symphonie Nr. 96 D-Dur
„Das Wunder“ – 6. Londoner
Symphonie*
1. Satz: Adagio - Allegro
2. Satz: Andante
3. Satz: Menuett - Trio
4. Satz: Finale

Joseph Haydn:
*Aus Sonate Nr. 3 für Klavier F-
Dur*
2. Satz: Adagio

Joseph Haydn:
Aus Sonate für Klavier C-Dur
1. Satz: Andante con
espressione



Odeon Theater, Wien und Haydn Saal - Schloss Esterhazy, Eisenstadt/Burgenland

Leonard Bernstein: *Fancy Free*, Ballett in sieben Bildern

Auszüge...

Anfang: Big Stuff (Blues)

Erstes Bild: Opening Dance

Zweites Bild: Scene at the Bar

Drittes Bild: Enter two Girls

Viertes Bild: Pas de deux

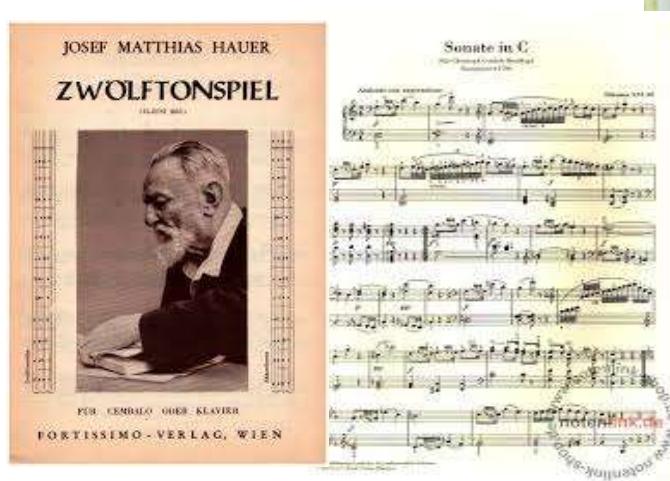
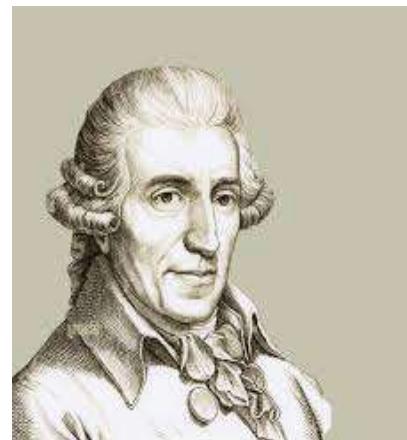
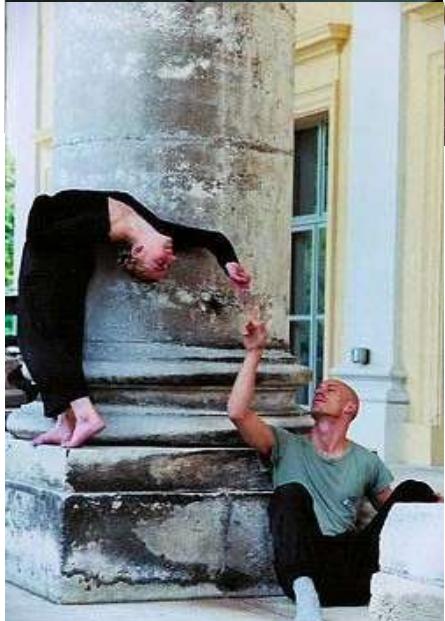
Fünftes Bild: Competition Scene

Sechstes Bild: Variation I (Gallop) Variation II (Walz) - Variation III (Dance)

Siebtes Bild: Finale

Beide Komponisten sind unterschiedliche Initiatoren umfangreicher und prägender Musikepochen und sprechen durch ihre Partituren in mannigfaltiger Weise zu uns: in klanglichen, visuellen und textlichen Partituren. In H+H wird die Mimesis mittels choreographischen Materials als „Enter-Exit“- Dramaturgie zelebriert. Sie dehnt sich aus, verdichtet sich, driftet weg und formuliert Narrative zwischen den charismatischen Protagonist*innen. Form und Inhalt ordnen sich in eine oszillierende Szenerie und entscheiden über jeweils neue Strukturen. Das Tanzen (Definition: die Schwerkraft besiegen) ist ein psychophysisches feierliches Unterfangen, das Erzählen und Auflösen von Geschichten mit exemplarischen Klangmaterial verbindet. Die melodisch-horizontalen Elemente der Bühnenperformance öffnen sich zum Publikum in der Tradition einer klassisch-illusionären Kulisse mit Film-montage und Beleuchtung. L. Bernstein bereichert die Dualität...





Die Choreographie (TAW) von Sebastian Prantl zieht das Publikum durch ihre klare Raumtrennung und Harmonie, die sie weiter zwischen Tanz und Musik herstellt, in ihren Bann: Es wird sehr schnell deutlich, wie überzeugend die Arbeit von Prantl und Li ist...

Oliver Werner

*Sebastian Prantls Choreographie H+H - „Haydn + Hauer“ integriert die herausragende Tänzerinnen und Tänzer des TAW in eine Symbiose mit der Musik von Joseph Haydn und Josef Matthias Hauer. Wie Teile des Universums, die, scheinbar zufällig, jeweils ihren Platz und Zweck haben. So vereint Prantl die Performer*innen und ihre höchst individuellen Bewegungsmuster in einer Interaktion. Jede Figur scheint auf ihre einzigartige Art und Weise mit den anderen zu kommunizieren – und gleichzeitig die fürsorglichen Klavierdarbietungen von Cecilia Li einzutreten. Wirklich beeindruckend, in der Tat.*

Isabella Wallnöfer

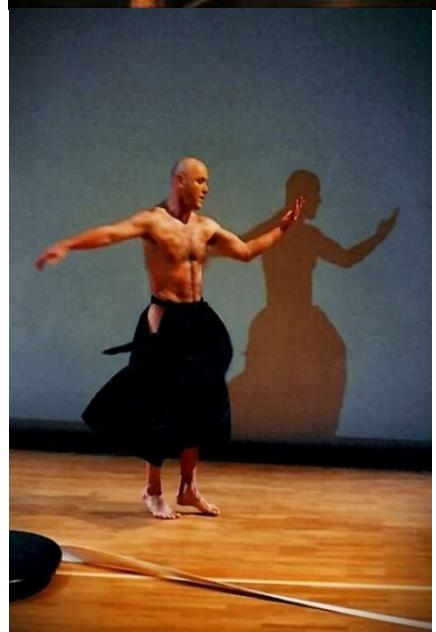
*Protagonist*innen: Stephanie Bouillaud, Celine Bacque, Ariane Funabashi, Virginie Roy-Nigl, Linda Samaraweerova, Filip Szatarski, Julian Timmings, Daniel Yamada und Othello Johns*



LAND BODY SCAPE

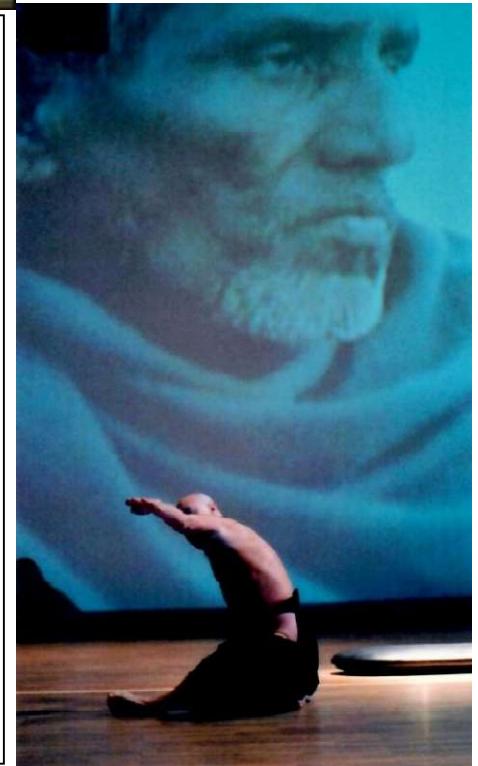
2004/05

Solo/Duo, Ensemble



Ulli Moschen

Diese Suite sollte mit größter innerer Ruhe angehört und gespielt werden. Nervöse Menschen bleibt weg!", so die einleitenden Worte des Komponisten Giacinto Scelsi zu seiner "Suite Nr. 9, Ttaï", mit der Cecilia Li den musikalischen Teppich für das „Dreaming of Bones“ ausrollt. In „Dreaming of Bones“ verbinden die Protagonisten ihre Erfahrungen aus langjähriger Arbeit mit Improvisation, Raum und der aktuellen Auseinandersetzung mit einer intermedialen künstlerischen Matrix. Bezugspunkt für das „Träumen von Knochen“ war das gleich-namige Stück von William Butler Yeats, das vom japanischen No-Theater inspiriert wurde. Ähnlich wie bei Yeats' Text wird in der intermedialen Arbeit nicht so viel erzählt, sondern Atmosphäre geschaffen und die Kraft der Bilder genutzt, um Assoziationen hervorzurufen. Triebfeder für die intermediale Tanz-performance war die Frage, inwiefern es möglich wäre, aus einem literarischen Text körperbezogene Informationen herauszudestillieren. Auf dieser literarischen Grundlage trifft die atmosphärische Klangkulisse von Giacinto Scelsi auf das Film Opus von Duncan Ward und Gabriella Cardazzo: eine Reise durch Strukturen, die vom menschlichen Leben erzählen, aber widerstandsfähiger sind und daher als prägende Erinnerungen wirken können. Unter und mit realen Objekten, Steinen, Knochen und Holzskulpturen (Karl Prantl): Die getanzten Bewegungspartikel stehen nicht im Vordergrund, sondern überlassen organisch und in fließendem Wechsel den Fokus der filmischen Bildsprache oder den Objekten. Dadurch, dass ein assoziativer Geist sie mit Geist erfüllt,





Konzept/Choreographie Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li; Lira da braccio: Igor Pomykalo; Video: Gabriella Cardazzo & Duncan Ward; Autoren: Peter Filkins, Michel Houllebecq, Stefano Dadda; Licht: Erich Heyduck

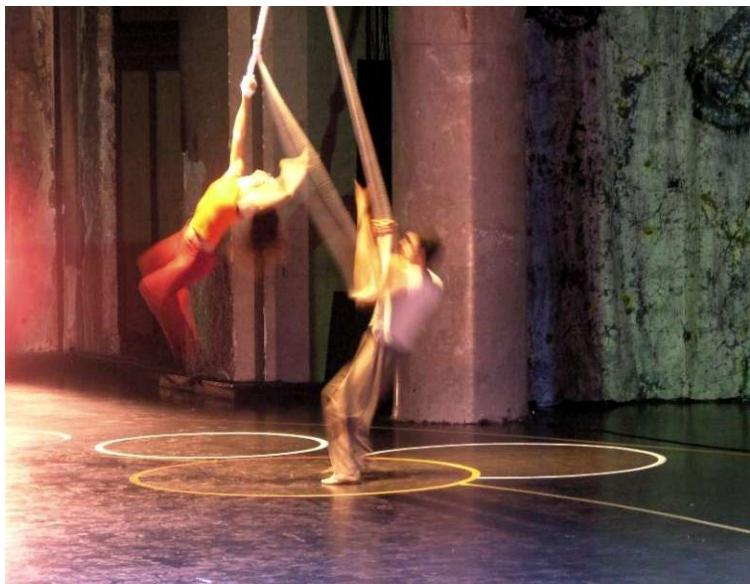
*Protagonist*innen:*

Ziya Azazi, Alexandra Bodin, Matteo Bologna, Layla Casper, Felicitas Ritter, Sara Simeoni, Soledad Steinhardt, Manuel Wagner, Sebastian Prantl, Kevin Williamson, Sebastijan Gec, Nikos Kamondos, Radek Hewelt, Jonathan Pranlas, Martin Török, Stéphanie Bouillaud, Katharina Meves, Laura Siegmund, Esther Wrobel



„Land Body Scape“ definiert ein Arbeitsfeld (eine Oberfläche) für eine eklektische Tanz- (und Musik-)Sprache, die durch Film- und Lichtinstallationen verstärkt wird. Sein Inhalt leitet sich aus dem vielfältigen Zusammenspiel kulturell unterschiedlicher Charaktere und ihrer virtuosen Tanzsprachen ab, die sich in verschiedenen Tanztechniken wie Seiltanz, Hip Hop, zeitgenössischer und klassischer Tanzkunst manifestieren. Sie umfasst auch Text als persönliche Erzählung sowie Textfragmente aus der Gegenwartsliteratur, die so durch Filmsequenzen unterstützt und kontrastiert werden, die eine vielschichtige Lesart erzeugen. Alles sorgfältig einstudiert und durch komplizierte improvisatorische Analysen und Strukturierungen verarbeitet. Sebastian Prantl hat über viele Jahre hinweg aus der Syntax des postmodernen Theaters spezifische Improvisationstechniken (Flashback-Technik) entwickelt, die die Authentizität des (Tanz)Theater Geschehens in den Vordergrund rücken und den Protagonisten wesentliche Einsichten in ihr künstlerisches Potenzial ermöglichen. Die lebendige, differenzierte Atmosphäre der Arbeitsweise von Sebastian Prantl basiert auf dem Erfahrungsaustausch und der intensiven Wahrnehmung der anderen Beteiligten. Neugier und Lust am Performen bringen Protagonisten jeden Alters und mit unterschiedlichsten Ausbildungen in übergeordneten choreographischen Strukturen zusammen. Leitmotiv und Anliegen des Choreographen ist die Selbstfindung - und die Erweiterung der eigenen Tanzsprache.

Rolf Woltron



Links steht die morbide Backsteinmauer; Die dicken Säulen sind im hinteren Teil und vor den Augen des Publikums platziert. Um sein Raumstück: „Land Body Scape“ auf die richtige Art und Weise zu entwickeln, verdrehte der Choreograph Sebastian Prantl die Bühne und damit die Tribüne des Odeon-Theaters um 90 Grad: Das Tanzparkett dehnte sich in der Breite fast endlos aus. Zu Beginn sitzen neun Tänzerinnen und Tänzer entspannt, vielleicht schlafen sie sogar an einem Tisch, der in den Hintergrund gestellt ist. Langsam erwachen sie zum Leben, entwickeln Bewegung und Kontakt – zueinander, zur Musik, zum Raum. Im Soloversuch, zu zweit und manchmal in einer engen Gruppe erobern sich die Tänzerinnen und Tänzer mit intensiver Anstrengung ihren Platz. Sie wirbeln, drehen, schreiten, kommunizieren akrobatisch, zitieren

fremdartige Rituale, verbeugen sich in perfekter Manier vor dem klassischen Ballett [...]. Alles ist möglich. Alles ist aufregend, aufregend und lässt jede Art von Abweichung des Geistes zu. Mit jeder Umdrehung des Kaleidoskops entsteht ein neues Bild, das kurz darauf verformt, um die einzelnen Teile neu arrangieren zu können. Mal kommt Cecilia Li ans Klavier, beruhigt mit sanften Klängen die Turbulenzen auf der Bühne, plötzlich stürmen Elektronik und Tänzer wieder den Raum. Die Szene ist geprägt von Worten, Gedichten in englischer, italienischer und französischer Sprache, gesprochen, geflüstert, deklamiert und unverständlich. Wer neugierig ist, kann im Programm die Gedichte des Bachmann-Übersetzers Peter Filkins, Michel Houellebecq und Stefano Dadda nachlesen. Auch Zwitschern und Flicken, Seufzer und Schreie sind Teil der Performance, die zu Recht den Namen "Ein Raumstück für Tanz und Musik" trägt. Das herrliche Lichtspiel von Erich Heyduck hat einen großen Anteil an der Synthese der Kunst. Geisterhafte graue Schatten, die über Mauern und Säulen schwirren. Farbige Flecken wirken wie mittelalterliches Fensterglas, das sich in den schwarz-weißen Dekorationsteppichen zerbricht,.. Es wurde getanzt. Und das ist das höchste Lob, das man aussprechen kann.

Ditta Rudle



Spazio Divertimento

- eine Solo-Konzertreihe und Koproduktion mit den Wiener Sängerknaben zum Mozart-Jubiläum 2006



Das musikdramaturgische Konzept des Künstlerpaars verknüpft chorische Leitmotive mit theatralischen Handlungssträngen zu einem exemplarischen Spielort. Die Besetzung der Wiener Sängerknaben wird provoziert und in ein Raumkonzept für die "Hohen Kasematten", eine reaktivierte unterirdische „Höhle“ im Gebäudekomplex des Palais Coburg, integriert. Für dieses besondere Unterfangen dienen die „Zwillingsskomposition“, die Fantasie in c-Moll, KV 475 und die Sonate in c-Moll, KV 457, als strukturelle Grundlage für die Choreographie. Der spielerische Charakter der Performance akzentuiert viele bunte, teils gefiederte Bälle, die über den Köpfen der gleitenden, rollenden, drehenden und raumvermessenden Teilnehmer schweben und ihren eigenen, ganz eigenwilligen Tanz aufführen. Als Kontrapunkt, manchmal auch als Reflexion der schwarz gekleideten Solisten (Monika Caunerova, Manuel Wagner) agiert das Paar mit und ohne Kinder. Im „Spazio divertimento“ wird nach Lust und Laune improvisiert, ein kleines Mädchen zum Tanzen eingeladen und eine hübsche Erwachsene über die Schulter gelegt und in das fröhliche Spiel integriert."

Ditta Rudle



Konzept/Choreographie:
Sebastian Prantl; Musik-
konzept/Piano Solo:
Cecilia Li
Vokalmusik/Tanz:
Wiener Sängerknaben;
Protagonist *innen:
Monika Caunerova, Manuel
Wagner, Sebastian Prantl
und die Wiener
Sängerknaben -
Uraufführung im Palais
Coburg, Wien - Solo/Duo-
Version für IETM 06
Convention Festival in
Beijing & Shanghai

2006/07



*FC 80' - Friedrich Cerha's
Jubiläum - Minoriten, Krems 06
Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li
Ernst Kovacic – Violine Solo
Konzept/Choreographie – S. Prantl*

*Itinerario Divertimento 2006
Jesuitentheater, Wien*





halb eines komplexen Rasters. Mittels subtiler Narrativen werden surreale Metaphern im geometrischen Spielfeld erforscht und eine heitere Dramaturgie aufgebaut. Biografisches Material mischt sich in die Handlung eines multi-kulturellen Ensembles und erkundet so neues Terrain im (Tanz)Theaterschaffen. Eine einzigartige, sich verändernde Raumlandschaft des historischen Wiener Jesuitentheaters überrascht mit verwandelbaren Raumkonstellationen: Fünf Jahre dauerte der (Wieder-)Bau eines neuen Hauptquartiers für die Akademie der Wissenschaften, das im Herbst 2006 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Prämisse hierbei war ein Konzept, das Forschung, Repräsentation und Dokumentation an der Schnittstelle zu den Künsten verbindet.

Der historische Gebäudekomplex der Jesuitenuniversität wurde in einer außergewöhnlichen architektonischen Leistung des österreichischen Architekten Rudolf Prohazka (1947- 2011) komplett überarbeitet. Es beschreibt einen Masterplan aus Funktionalität und anspruchsvoller Ästhetik. Es erfordert eine angemessene Mischung aus wissenschaftlichen und „theatralischen“ Aktivitäten. Working Space: ein großer, weißer, multifunktionaler Veranstaltungsort im obersten Stockwerk des Gebäudekomplexes („Alte Aula“) mit einem kostbaren historischen Fresko an der Decke, das an den religiösen Vertrag des Jesuitentheaters erinnert und eine vielschichtige Schnittstelle für choreographische Auseinandersetzungen vorschreibt. Der Veranstaltungsort wurde mit einer neuen architektonischen Einheit ausgestattet: einer dominanten drehbaren Metallwand (20 m x 7 x 0,3 m), die auf ihrer maximalen Länge (40 m) an jeder Stelle die gesamte Breite des Raumes teilt und als radikaler Teilungsrahmen fungiert - sie scannt das fragile, religiöse Fresko von unten, fragmentiert und rückt seinen Inhalt in den Vordergrund.

- Uraufgeführt im Rahmen des Symposiums „Was ist europäisch?“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, November 2006



1070
WIEN



Das Projekt „DORFPLATZ: neubau(en) 08“ bewegt sich innerhalb eines urbanen Rasters: Bandgasse/Kandlgasse im 7. Bezirk Wiens. Die spezifische Geografie rahmt die investigativen Interventionen einer wandelbaren Stadtlandschaft ein. Fünf Theatergruppen des 7. Bezirks, Neubau zelebrieren gemeinsam die Wiener Festwochen 2008 mit zeit-relevanten Themen der lebensverbundenen Theaterpraxis. Mittels facettenreicher Interventionen wird die urbane Raumlandschaft vielseitig genutzt, provoziert und interpretiert, als Feld- und Spielforschung: Besetzung, Aneignung und Besiedelung bieten und verarbeiten Kommunikation.

Das TAW- Arbeitsthema „KAIROS“ steht für die Qualität des Augenblicks - die Kunst, das Richtige zur richtigen Zeit zu tun. Indem es die Vielfalt eines inklusiven Stadtraums nutzt und das Situative, das Temporäre aufzeigt, erweitert und visualisiert der Rahmen „DORFPLATZ: Neubau(en) 08“ neue Möglichkeiten für das Township „NEUBAU“. Die Verweise auf die Jahre 1908, 1918... 2008 fungieren als historische Kulisse für entsprechende investigative Narrative vor Ort. Die fünf Theatergruppen bündeln ihre Initiativen, indem sie Ausschnitte aus ihren Aufführungen und ihren Konzepten in Bezug auf die Zahl „Acht“ preis geben – historisch, politisch und strukturell. Die Gruppe „Office für subversive Architektur - OSA“ strukturiert mit Installationen „Bekleidungspraxis: Anprobe“ WEITER Angelpunkte im öffentlichen Raum: „DORFPLATZ: neubau(en) 08“ steht für Offenheit und Symbiose unter den beteiligten Akteur*innen: gegenüber den Bewohner*innen (Publikum) des Viertels und darüber hinaus.

Eine Ko-Produktion mit OSA: OFFICE FOR SUBVERSIVE ARCHITECTURE, Projekttheater FLEISCHEREI – Eva Brenner; PINK ZEBRA Theater, JÜDISCHES THEATER Österreich, Theater SPIELRAUM für die Wiener Festwochen 2008.

TAW Protagonist*innen: Florian Berger, Gordian Bogensberger, Maurizio Formiconi, Aleksandro Guerra, Gisela Heredia, Anja Kolmanics, Paola Picazo, Patric Redl, Martina Rösler, Manuel Wagner...



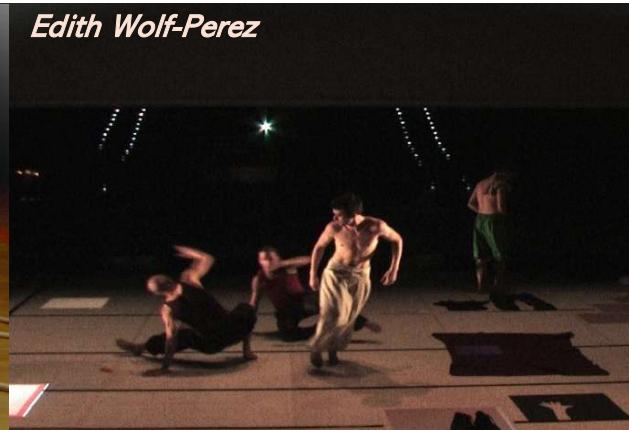
KAIROS in(ter)vention 08

„Ein Mann mittleren Alters vermisst seinen Raum mit langen Bambusstöcken und dekoriert ihn mit farbigen Körnern, während die Welt draußen (auf Video) an ihm vorbeizieht. Sein Bambusstab wird zum Zauberstab, dessen Berührungen Wasser magisch in Dampf verwandelt und einen Wassertropfen seine Form verändern lässt - kleine, unaufgeregte Veränderungen. In „Kairos in[ter]vention“ hat Sebastian Prantl die Essenz seiner langen, systematisch betriebenen künstlerischen Auseinandersetzung in eine mehr als einstündige Echtzeitkomposition komponiert. Der Zuschauer fühlt sich in seinem Raum wie auf einer Insel, auf der die Zeit stehen geblieben ist. Die Nähe zur fernöstlichen Kultur ist spürbar. Mit seiner Fähigkeit, Räume zu beleben, löst Prantl mit minimalen Mitteln

ein breites Spektrum an Emotionen aus. Die Atmosphäre verwandelt sich von ernsthaft beklemmend zu heiter, bis hin zu ironisch amüsant, sie ist hypnotisch und verführerisch - man kann sich dem Zauberer nicht entziehen. Das liegt auch an der sorgfältig komponierten musikalischen Leitung von Stücken mit einem roten Faden, von dem New Yorker Komponisten David Lang, von György Ligeti und von Philip Glass, teils auf Tonband, teils musikalisch wunderbar gespielt auf dem Klavier von Cecilia Li. Heute ist Prantls Name ein Synonym für authentische Aufführungen, in denen nichts gespielt oder gespielt wird. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang das einfache Abendprogramm, das sich kurz und treffend mit den einzelnen Teilen des Abends auseinandersetzt - es hält, was es verspricht: Kairós - die Qualität des Augenblicks."



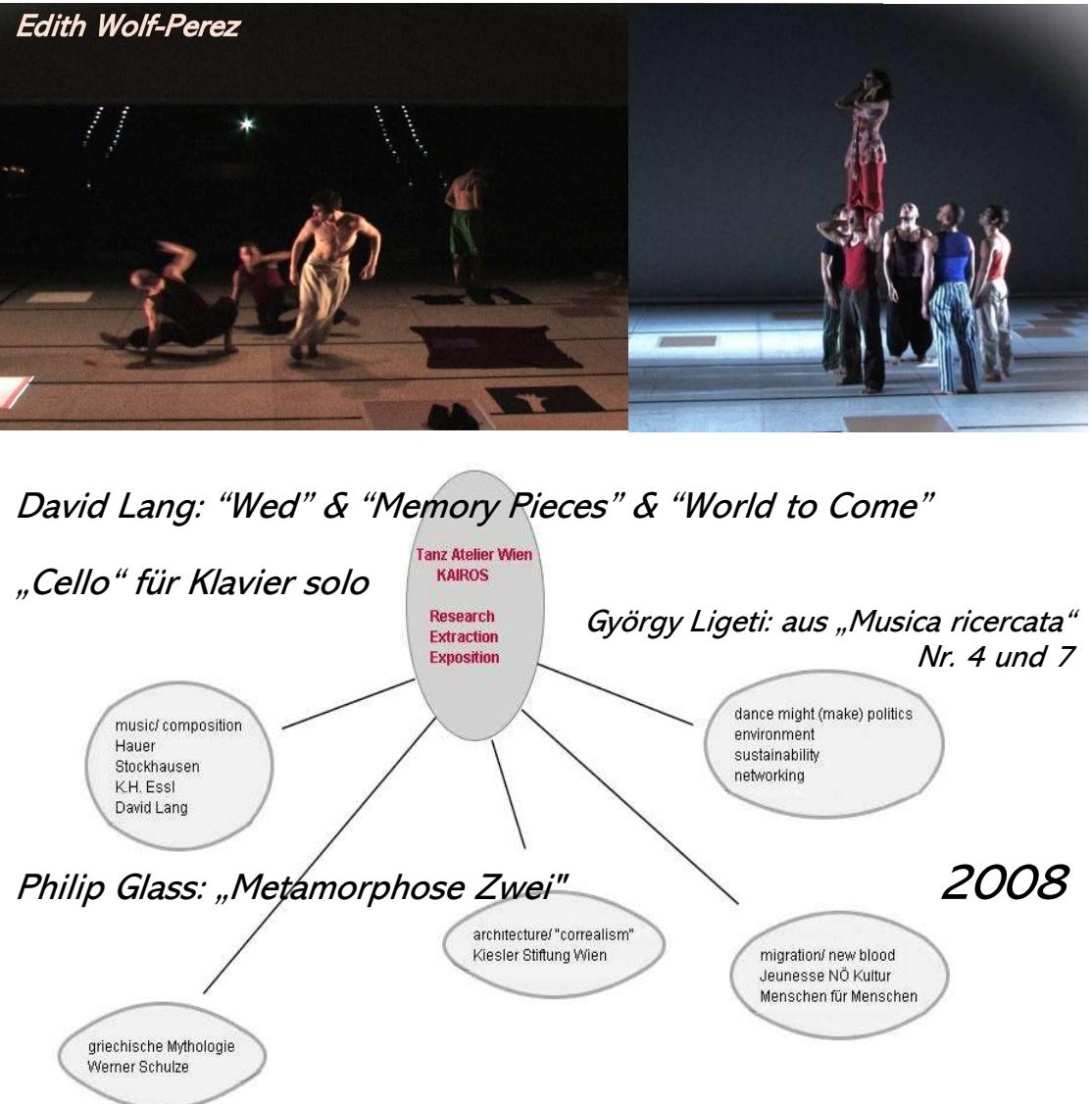
Edith Wolf-Perez



David Lang: "Wed" & "Memory Pieces" & "World to Come"

„Cello“ für Klavier solo

Philip Glass: „Metamorphose Zwei“





griechischen Ausdrucks *kairós* – der für die Qualität der Zeit steht. Er trainierte die Tänzerinnen und Tänzer darin, in verschiedenen Konstellationen kurze Geschichten zu erzählen ... Manchmal gibt es dionysische Momente, auf die intensive Begegnungen folgen. Brillant getanzt, evoziert dieses Stück ein gewisses Gefühl von Freiheit und Offenheit, das sich aus dem Tanz in seinen besten Momenten ergeben kann."

Brigitte Suchan

„In *KAIRÓS in[ter]vention*“ stehen verschiedene Begegnungen innerhalb des Ensembles - scheinbar zufällig - im Zentrum der Aufführung. Ob flüchtige Momente oder intensivere Beziehungen - diese klaren Elemente können den Fluss der Zeit nicht aufhalten: Die Bühne wurde maximal geöffnet und bot den Tänzerinnen und Tänzern jede Möglichkeit, sich auszutoben. Dieses Stück zeichnet sich durch jugendliches Temperament, Unbeschwertheit und eine unbändige Lust auf Bewegung aus.“

Ditta Rudle

MOMENT *memento* 2009

„MM“ zelebriert beispielhafte kunstbasierte Forschung im Bereich der Choreographie und konzentriert sich damit auf nachhaltige Methoden der Lehre und Gemeinschaftsbildung. Das Künstlerpaar gibt zusammen mit charismatischen Protagonist*innen Einblick in ihre Arbeitsphilosophie und Kreation. Prantls choreographische Methodik basiert auf einer besonderen Improvisationstechnik, die er über viele Jahre entwickelt und bereichert hat: der „Flashback-Technik“. Ausgehend von der Individualität und Erzählung der Protagonisten - ihrer kulturellen Beschaffenheit, ihrer Berufserfahrung und ihres technischen Könnens - wird Material gesammelt und destilliert, um es zu vielfältigen Analysen in Beziehung zu setzen, die individuelle Ausdruckskraft und authentische Kommunikation zu hinterfragen und zu fördern.



Das Erstellen und Vertonen komplexer choreographischer Strukturen wird einerseits durch die intrinsischen Beziehungen zwischen den Tänzerinnen und Tänzern gegenüber Raum- und Zeitcodes erreicht, andererseits durch die Verbindung und Analyse hin zu vielfältigen Begegnungen mit dem Publikum. Die Erkenntnisse werden dekonstruiert und detailliert hinterfragt, so dass keine Performance der anderen gleicht: Echtzeit-Komposition vom Feinsten. „MOMENT memento“ fördert Perspektiven für eine kontinuierliche, herausfordernde choreographische Auseinandersetzung mit dem umfassenden Titel mit Gegenwart-Moment-Vergangenheit, Erinnerung, Nicht-Repertoire, Wiederholung-Dokumentation, Kartographie, Körper-Erinnerung, Monument-Fragment, Verinnerlichung, Intensivierung - sich einander zuwenden - Innehalten! „In den Metamorphosen des Lebens, im Werden und Vergehen, liegt ein Geheimnis, dass etwas einfach auf eine bestimmte Weise ist und sich dann verändert - ein Mikrokosmos minimaler Transformationen - Räume öffnen sich in der ernüchterten Welt.“

Raumkonzept/Choreographie: Sebastian Prantl; Musikkonzept /Piano Solo: Cecilia Li; Protagonist*innen: Paola Picazo, Patric Redl, Sharon Booth, Manuel Wagner, Nanina Kotlowski, Sebastian Prantl; Licht: Erich Heyduck

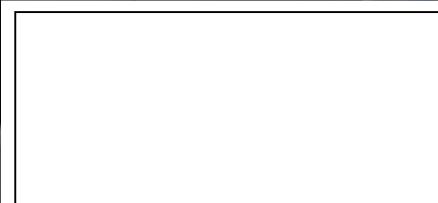
Karin Kopp

MOTION PHONOTOP 2010



die von Sebastian Prantl kreierte Raum-Text-Choreographie. Bei der Premiere am 15. Oktober 2010 las Friederike Mayröcker persönlich. Ihre charismatische Präsenz im Akt des Lesens ist Ausgangspunkt für eine einzigartige choreographische Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit

durch Sebastian Prantl und seine Tänzer. Im Laufe der Performance stellen die fünf Protagonist*innen, die jeweils aus einem anderen kulturellen Kontext stammen, Beziehungen zueinander, Textfragmente, Bewegung und Klang her. Die Pianistin Cecilia Li spielt Stücke von Debussy, Satie und Skrjabin, die durch



Texten tief berührt sind, so sind auch die Tänzerinnen und Tänzer vom Klang des Klaviers tief berührt: Sie tauchen vom Licht ins Dunkle und verschwinden von Zeit zu Zeit, um im nächsten Moment wieder auf der Bühne zu erscheinen.

weiteres Musikmaterial ergänzt werden: den amerikanischen Komponisten David Lang. Prantl nutzte die Texte des Autors als Inspirationsquelle, um mit seinen fünf Tänzerinnen und Tänzern ebenso assoziativ und sensibel zu arbeiten wie Mayröcker mit der Sprache. Die Autorin las in einem völlig dunklen Raum, nur eine Leselampe erhellt ihr Gesicht. Selbst die Poesie der „Bettlerin der Worte“, die von einer „sich drehenden Sprache in ihrem Kopf“ las, hätte für einen fabelhaften Abend gesorgt. Allerdings war Mayröckers

Anwesenheit ein ehrenwerter Bonus (im Anschluss an die Aufführungen wird mit Mitschnitten ihrer Lesung gearbeitet), woraufhin sich im Hintergrund eine Wand öffnet. Licht durchflutet den Raum durch drei Türen. Eine weitere Wand verschwindet hinter dem Publikum, Scheinwerfer leuchten auf. Die Tänzer*innen erobern die Bühne mit geschmeidigen und lebendigen Bewegungen. Immer wieder überraschen sie uns mit Haltungen, Hebungen und Dehnungen, die dem klassischen Ballett entnommen sind. Im ständigen Fluss der sich bewegenden Körper zeigen sie eine große Bandbreite an Gefühlen. Die schwungvollen Drehungen, Biegungen und Beugungen, die Begegnungen und Abschiede werden von Cecilia Li am Klavier begleitet. So wie Leser und Zuhörer von der Resonanz von Mayröckers

Ditta Rudle



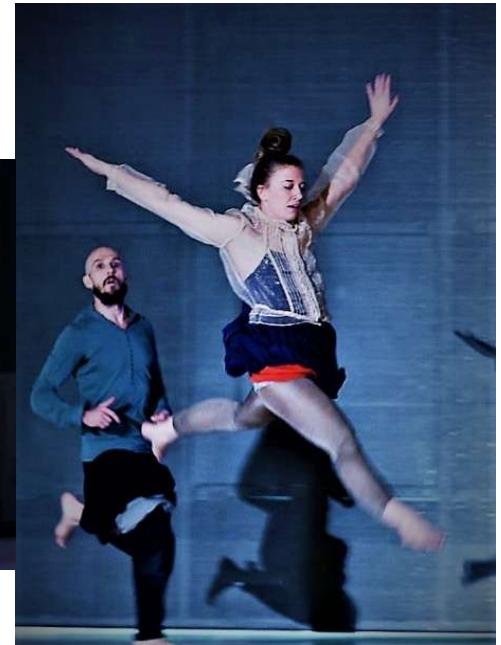
Friederike Mayröcker

ich bin in der Anstalt
Fusznoten zu einem
nichtgeschriebenen
Werk

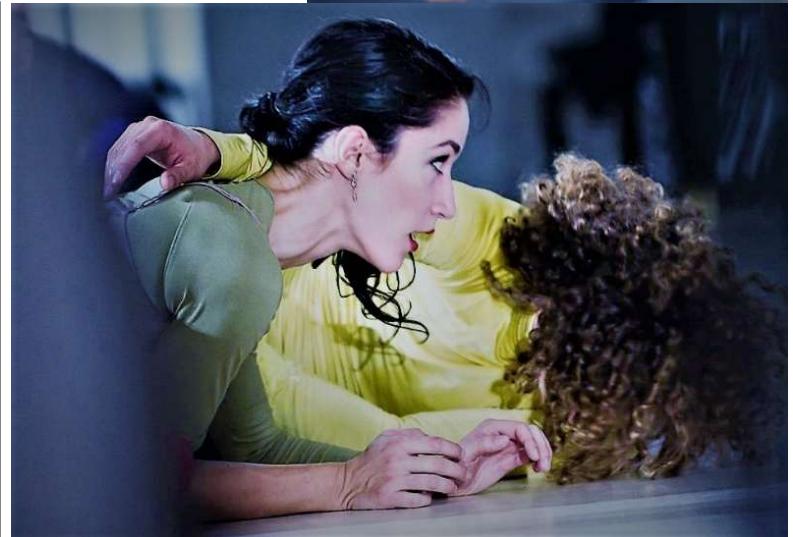
Suhrkamp



MOTION PHONOTOP



*Konzept -
Choreographie:
Sebastian Prantl
Musikkonzept -
Piano Solo: Cecilia
Li; Live-Lesung:
Friederike May-
röcker; Protagonist
*innen: Caitlyn
Lace Carradine,
Claire Granier,
Alexandro Guerra,
Antonio Martínez,
Valentina Moar
Licht: Victoria
Coeln*





PRELUDES_walk in

*Cecilia Li – Musikkonzept/Piano Solo:
Claude Debussy: „12 Präludien - Buch II“*

*Sebastian Prantl - Choreographisches
Konzept/Real-Time-Composition*

Ming Shen Ku: Real-Time-Composition

Licht Design: Boon Ann Goh

Video Design: Jim Shum

Kuandu Arts Festival, Taiwan



2013



TANZENDE RÄUME

von Constanze Hafner

Sebastian Prantls choreographische Arbeit drückt eine tiefe Ernsthaftigkeit aus, deren Intensität seinen Inszenierungen einen einzigartigen Schwerpunkt verleiht. Seine Themen sind die elementaren Grundmuster des (inter)menschlichen Verhaltens und deren psychologische Ursprünge, die er innerhalb einer historischen Tatsache auslotet, wie in „LAND BODY SCAPE“ und „MOTION PHONOTOPE“... gibt sozusagen eine archetypische Form. Unerbittlich und scharf skizziert er die Konflikte der Menschen, die in sich selbst gefangen sind, und ihre friedlichen Bemühungen, sich die Welt zu eignen zu machen, ohne sie durch seine eigenen Kommentare oder Antworten zu mildern. Seine Herangehensweise an die Strukturierung und Anordnung von szenischen Konzepten und ihr inneres Gefüge sprechen für sich. Vor allem in den thematisch offeneren Stücken – „Real-Time-Composition“ – wird die Schwere des Konflikts von der Andeutung einer Distanz begleitet, die aus dem Nebeneinander von Erleuchtung, Verzweiflung und Entrückung zu entstehen scheint - als ob der Tanz selbst entfesselt wird, um seinem innersten Impuls zu folgen.

Bei der tänzerischen Übersetzung seiner Themen erreicht Sebastian Prantl ein hohes Maß an unmittelbarer Dringlichkeit. Er übernimmt das vertraute Vokabular der menschlichen Körpersprache - Gesten, Haltungen, Bewegungsabläufe - wie ein Zitat in seine eigene Formensprache und nutzt sie, um das Zitat zu seinen emotionalen Wurzeln zurückzuverfolgen. Die Reduktion individueller Verhaltensweisen auf kaum darstellbare Kontexte führt seinen Tanz bisweilen zurück zum Kultischen und damit zu dessen eigentlichem Ursprung. Durch ein vielseitiges transkulturelles Tanzstudium stehen ihm vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, aus denen er seine diesem Prozess der Reduktion entsprechende abstrakte Bildsprache gewinnt. Das ist von pathetischer Überformung ebenso weit entfernt wie von kühler Formalität: Vielmehr drückt es - im weitesten Sinne - ein religiöses Lebensgefühl aus, dessen Bilder heute neu gefunden werden müssen. Sebastian Prantl versteht es, geistige Inhalte und sinnliche Kräfte in seinen Bildern zu einer Einheit zu verschmelzen und ihren inneren Zusammenhalt erfahrbar zu machen. Von Anfang an hat er die bildende Kunst, die Literatur, die Architektur und natürlich im Besonderen die Musik in seine Werke mit einbezogen und verbindet sie durch den Tanz, der die ihnen innenwohnende Bewegung und Beweglichkeit körperlich werden lässt. Die Verkörperung des Abstrakten erfordert geeignete Räume, da sie sowohl auf deren realen als auch auf ihren imaginären Dimensionen basiert. Anstelle der stereotypen Guckbox-Bühne, die für unterschiedlichste Leistungsanforderungen ausgelegt ist. Sebastian Prantl sucht für seine Stücke nach Räumen, die seinen Tanz auf spannende Weise mit seinem eigenen Charakter kontrastieren und die Performance als menschlichen Ausdruck des Lebens in eben diesem Raum verständlich machen, der von keiner Rampe getrennt ist.



RIVER MEMORY PIECES

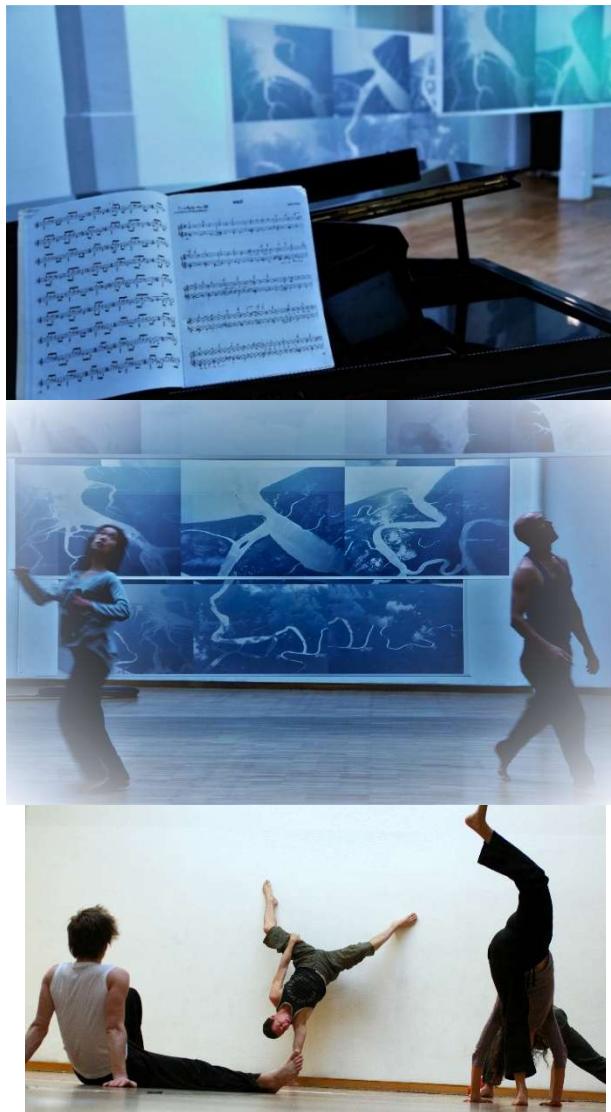


„RIVER memory pieces“ verbindet internationale Künstler*innen und ihre Kreativität in den Bereichen Tanzperformance, Musik und visuelle Installationskunst. Ein Real-Time-Komposition-Ereignis verfolgt den Ansatz einer transdisziplinären Begegnung vor einem neugierigen Publikum und fungiert als inklusiver Kreativraum, in dem sich verschiedene künstlerische und wissenschaftliche Perspektiven herausbilden. Die Komposition für Klavier solo: „Memory Pieces“ des amerikanischen Komponisten David Lang strukturiert das Projekt musikalisch, während die Installation der Schweizer Künstlerin Silvia Grossmann mit frei hängenden Gemälden, Skulpturen und Objekten es kinetisch umrahmt. Beide Medien dienen als Anker und Dreh- und Angelpunkt für die Tanzperformance. Aleksandro Guerra (Brasilien), Kuei-Ju Tung (Taiwan) und der Choreograph/Tänzer Sebastian treffen sich unter offen strukturierten choreographischen Räumlichkeiten und interagieren live mit der intrinsischen und lebendigen Klaviermusik von Cecilia Li.



2014

Choreographie/Tanz: Sebastian Prantl; Musikkonzept/Piano Solo: Cecilia Li - Kompositionen von David Lang; Installation: Silvia Grossmann
Protagonist*innen: Kuei-ju Tung (Taiwan), Aleksandro Guerra (Brasilien), Sebastian Prantl



Transkulturelle Virtuosität... expandierend

TAW ist bekannt für seine längerfristigen Arbeitszyklen (oft zwei Jahre ein Thema bearbeitend), wobei allen Beteiligten ein hohes Maß an Begeisterung, Durchhaltekraft und Virulenz abverlangt wird - allerdings auch so inhaltliche Tiefe erreicht wird. So entstanden über Jahrzehnte hinweg vielschichtige Ensemble-Permutationen, aus denen oft dauerhafte künstlerische Bindungen und Freundschaften hervorgingen, z.B. mit Othello Johns, der außergewöhnlich kongeniale Kollege und Freund aus Louisiana (USA) - als Solist bei der Erik Hawkins Dance Company beginnend und schließlich Partner in mannigfältigen Formaten und Lehrer am ICLA. Ziya Azazi, ein virtuoser Performer aus der Türkei (jetzt ein 'Whirling Derwisch'), der als junger Performer am TAW anfing. Kurt Studer, ein wunderbarer Schauspieler aus der Schweiz, der am Anfang des TAW facettenreich beitrug. Istvan Horvath, ein kraftvoller Ballett- und Folkloretänzer aus Ungarn, der zusammen mit Ferenc Kalman, Miklos Visontai in wichtigen Stücken mitwirkte (später auch Akos Hargitai). Die wunderbare schwedische Tanzkünstlerin Linda Forsman, Gro Benedikte Eknes aus Norwegen - die französische Achse mit Stephanie Bouillaud, Celine Bacque, Virgine Roy-Nigl, Jonathan Pranlas, Alexandra Bodin und Anne Koren. Die unterstützenden Tanzkünstlerinnen aus der Schweiz: vor allem Tina Mantel, Beatrix Ruf, Judith Scherer, Maria Wille, Aurelia Staub, Claire Granier - die Profis aus Österreich: Doris Reisinger, Ingrid Reisetbauer, Nanina Kotlowski, Michaela Pein, Regina Walla, Andrea Campianu, Sabine Bründl, Sybille Starkbaum, Martina Rösler, Dorothea Hübner, Silvia Both, Anja Kolmanics, Iris Koppelent, Silvia Scheidel, Isolde Schober, Daniela Weber, Patric Redl, Paul Wenninger, Florian Berger, Gordian Bogensberger, Manuel Wagner, Peter Kern, Franz Weger, Simon Mayer, Daniel Yamada, Günther Grollitsch - Michikazu Matsune, Tomoko Nishino, Ariane Funabashi aus Japan, der deutsche Butoh-Tänzer Stephan Maria Marb sowie Felicitas Ritter, Herbert Gottschlich, Margarethe Koller, Denise Gospodarek, Laura Siegmund, Esther Wrobel - die italienische Achse: Matteo Bologna, Sara Simeoni, Alexandra Palma di Cesnola, Raphaela Giordano, Giorgio Rossi, Valentina Moar, Simona Bucci, Alessandro Sabatini, Maurizio Formiconi - Joana Manacas (Portugal), Andres San Millan, Paola Picazo (Mexiko), Gisela Heredia, Antonio Izquierdo Martínez (Spanien), Ruth Golic, Soledad Steinhardt (Argentinien), Alessandro Guerra (Brasilien) – Britische Virtuosität: Beverly Sandwith und Bob Eugene - Layla Caspar (Kanada), Amelia McQueen (Australien), Caitlyn Lace Carradine, Christa und Jenny Coogan, Nancy Cosner, Michael Ing, Joseph Youngblood, Terry Chan, Joel Luecht, Kevin Williamson, Christopher Batenhorst aus den USA - Julian Timmings aus New Zealand – die polnische Verbindung: Radek Hewelt, Juliusz Bartosik, Filip Szatarski – Tschechien: Barbara Kryslava, Hana Pauknerova - Slowakei: Monika Caunerova, Jozef Frusek, Andrea Jankovská, Peter Antalik und schließlich die so lebendige taiwanesische Verbindung: Kuei-Ju Tung, Ku Ming-Shen, Johnny Jan-Pong Tu, Said Ku, Jipeo Yang und einer Vielzahl von Protagonist*innen und Studierende.

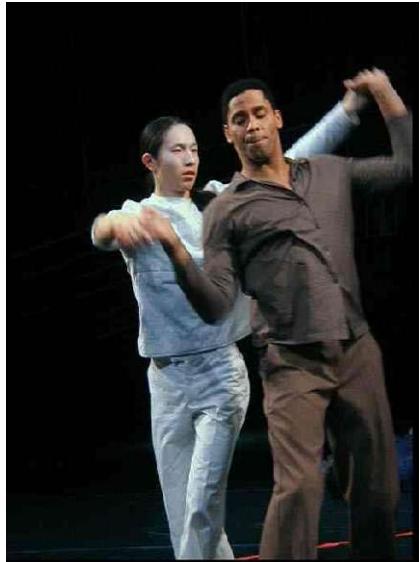
Transkulturelle Inhalte finden unweigerlich Eingang in die Narrative der Choreographien - als kulturelle Codes kommunikativer Verständigung, Wertschätzung und Wissensvermittlung.

Lehren & Kommunizieren

Lehren, Kommunizieren und Teilen von Erfahrungen in transkulturellen Kontexten ist Teil meiner DNA. Einen diskursiven Dialog voranzutreiben und die vielfältigen (Tanz)Kunstpraktiken zu verstehen und zelebrieren ist mein tiefes Anliegen. Gemeinsame Initiativen provozieren und generieren neue Spielfelder und Perspektiven und erweitern so den universellen Wissenstransfer. Ein sogenannter Wettbewerb als treibende („sportive“) Kraft unter Kulturschaffenden hinsichtlich einer viel beschworenen „Kreativwirtschaft“ steht im Widerspruch zu einer selbstkritischen Schaffenskraft im Zu- und Miteinander.



Amsterdam Dance Theatre School, Dance Hogskolan Stockholm, Ballet Schule der Wiener Staatsoper, Bratislava Conservatorium, Taipei Opern Studio, Taipei National University of Performing Arts, Tainan National University for the Arts, Taiwan National University of Arts, Goethe Institute Shanghai und mannigfaltige workshops und Festivals UM DEN Globus. Community Arbeit, als biannuale Cooperation mit dem Austrian federal institute for education for hearing impaired people. Mannigfaltige "Generation Dance Labs" in Highschools und schließlich das Internatioal ChoroLab Austria - ICLA.



Inhalt & Abstraktion

Die Grundvoraussetzung für eine künstlerische Ausbildung ist Talent, wobei Tanz und Choreographie eine gesteigerte Leidenschaft, unnachgiebige Geduld, kinästhetisches Wahrnehmungs- und Urteilsvermögen sowie Durchhaltekraft benötigen. Im Hier und Jetzt scheint zunehmend technische Virtuosität die (e)motionale Verwurzelung übertrumpfen zu wollen, aufgrund der Tatsache, dass herkömmlich-akademischer Tanz von Kindesbeinen an die Gefahr der physischen (und psychischen) Prägung und somit kodifizierte und überholte Rollenbilder beinhaltet und verstärkt wird. Es bedarf somit Anstrengung und Weitsicht im Kontext akademischer Rahmenbedingungen den Tanz universeller zu betrachten und dementsprechend zu unterrichten (auch damit den kurzphasige Unterhaltungsmechanismen „dancing stars of all nations“ entgegenzuwirken). Improvisierter Ausdruckstanz ist somit ein wesentlicher Grundpfeiler im akademischen Kontext auch zum Schutze vor Usurpation - in seiner Funktion als nachhaltiges, transkulturelles Kommunikationsmittel. In diesem Zusammenhang sei an die Aborigines Australiens gedacht, die das kommunikative Tanzen über ewige Zeiträume hinweg als Studie zur Bewusstseinsbildung, Wahrnehmung und Ermächtigung kultivieren: Die älteren Stammesmitglieder beobachten jüngere Protagonist*innen, in ihrer authentischen Evolution - innerhalb strukturierter Parameter und kultivieren so „den Tanz der Dinge...“

Im Gegenteil dazu scheinen wir „Traditionen“ in immer neuen Versatzstücken neu beleben zu wollen, indem wir Bestandsaufnahmen von Repertoire - im digitalen Dekor der Avantgarde aufleben lassen.



Improvisierter Tanz basiert auf individuellen Bewegungssprachen, die als spontan-kinästhetische Ausdruckformen Verbindungen herstellen, Metapher transportieren und Kommunikation weiterentwickeln. Der individuelle Körper ist von Natur aus mit einer Vielzahl von Sinneswerkzeugen ausgestattet und strebt nach Ausdruck - Grenzen von Zeit und Raum auslotend und überwindend. Improvisatorischer Tanz setzt kommunikative Verhaltenscodes jenseits bewusster Strategien (*Inszenierungen etc.*) eine stets neue Rahmenbedingung einfordernd: Frequenz - Milieu - Architektur - Raum - Körper - Zeitparameter... reziprok dazu ist der individuelle Ausdruck der Performer*innen mit dem Milieu verbunden und somit abhängig von deren Frequenz und Feedback. Diversifizierte Räume und Milieus sind essenziell und Voraussetzung für unseren „Fortschritt“: sie verändern Verhaltensweisen und damit die Welt. Die Aufgabenstellung an Choreograph*innen besteht somit improvisatorische Materialien zu generieren, zu deuten und zu destillieren - Choreographie als Raumkunst - kinästhetische Qualitäten und ihre Meta-Bedeutung zu strukturieren.

Die Arbeit an den Schnittstellen von abstrakter Bewegung und (E)motion, Nähe und Distanz, Funktion und Inhalt – in kohärenten Spielfeldern, hält uns am „Laufen“. Derlei Exerzitien dienen als Bewegungskanon für szenographische Strukturen.

Durch meine Lehrtätigkeit in internationalen Kontexten: Kunsthochschulen, Fach-Hochschulen und Communities, bin ich zunehmend mit der Divergenz zwischen Soft- und Hardware konfrontiert - um es technisch auszudrücken. Wenn Hardware (Körpertechnik) dominiert, ist das Vakuum im Inhaltlichen (im emotionalen Gefüge) inhärent: umso wichtiger ist die trans-kulturelle Integration von Körper und Geist - sie ist unabdingbar! Copy & Paste führt zu Beliebigkeit und Sinnlosigkeit...

Mein kontextueller Ansatz untermauert daher zunehmend die (e)motionale Bedeutung von Bewegung - entsprechend dazu mein Zuruf an Studierende: Was macht ES mit dir? Was macht ES mit dir und mir - mit uns zusammen? Es geht nicht um das Ergebnis! Es geht um den wahrhaftigen Prozess im Dialog des Betrachters zum Betrachteten und die authentische Auseinandersetzung: Wer bist DU? Wer beobachtet Dich? - wer sind WIR zusammen? Damit bin ich wieder bei Friedrich Kiesler: „*US YOU AND ME*“, der Titel dieses späten, so wichtigen Postulates scheint mehr denn je von Bedeutung zu sein:

So swift...

to roar from rift to rift...

a prey of nature's gift...

to man for self-destruction.

Resist, sweet madman...

the drive to wound and kill...

have the guts...

to live your depth.

The security is...

you me us.

F. K.

■ Rückblende

Mit der hart und lang erkämpften Gründung des *TANZQUARTIER WIEN - TQW* im Jahr 2002 erwies sich der sogenannte „optimierte Kontext“ für das österreichische Tanz- und Performancemilieu als zweigeteilt-tückisch, wenn nicht gar verräterisch hinsichtlich des *TAW*. Trotz vieler Versuche, lang vorbereitete Synergien zu bündeln, litten wir unter der Vorherrschaft des importierten kuratorischen Profils „deutscher Prägung“ und folglich unter einem Rückschlag innerhalb der breiten Strukturpolitik der Stadt Wien. Ursprünglich hatten wir uns ein „offenes Konglomerat“ von Institutionen vorgestellt, dessen Spielfeld erweiterte Synergien ermöglichen würden, die ja über Jahrzehnte vorbereitet waren. Das Gegenteil geschah: Die zentral-hierarchisch, kuratorische Ausrichtung des *TQW* führte zur Isolation vieler Protagonist*innen – und vernachlässigte zunehmend langjährige Initiativen und Synergien. Viele Protagonist*innen hatten sich jedoch für die schmackhaften Angebote im *TQW* entschieden, um sich entsprechend „neu zu positionieren“. *Ich muss gestehen, dass ich zutiefst erschüttert und verletzt war vom plötzlichen Wandel und Wechsel vieler Kolleg*innen und Freunde, die im Rahmen des TAW über Jahre hin sehr erfolgreich waren. Das bereits erwähnte INTERNATIONALES LABAN CENTER, WIEN in Verbindung mit einem ÖSTERREICHISCHEN TANZARCHIV wurde verworfen.*

*Eine mögliche Kooperation mit dem Architektur Zentrum Wien (AZW) hätte eine vielschichtige Tanz-Raum Symbiose ergeben – hinsichtlich eines „*KINETIC INSTITUTE AUSTRIA*“ in Kooperation mit der *FRIEDRICH-KIESLER-STIFTUNG*... wir hatten die Ehre, Lillian Kiesler 1997 im Rahmen unseres Forschungsprojekts 'Raumbühne' zu treffen und damals begeistert von den sich anbahnenden Möglichkeiten erzählt...*

Fünf Punkte

- Das Gerangel um die Position der Chefkuratorin nach dem Motto: "*Einer für alle - alle für einen*" wird weiter für Aufsehen sorgen. Ohne eine tiefgreifende kontextuell-choreographische Agenda, d.h. eine gleichwertige Expertise in kunstbasierter Choreographie und Forschung plus *ÖSTERREICHISCHEN TANZARCHIV* macht *TQW* keinen Sinn, insbesondere nicht neben dem allmächtigen *IMPULS TANZ FESTIVAL*...
- Mit der Erwartung, dass diese variable Positionierung das Kontinuum der *FREIEN TANZ UND PERFORMANCE SZENE ÖSTERREICH* fördern und weiter beflügeln würde - insbesondere entlang einer facettenreichen Agenda waren wir voller Hoffnung. Schließlich zog ich mich zurück und gab meine indirekte Berater-Tätigkeit auf. Semi-professionelle Abstriche und Kompromisse in der Ausgestaltung der Räumlichkeiten ergaben ein mittelmäßiges Ambiente, welche bis heute nicht korrigiert wurde. Seit 25 Jahren erging keine Einladung an das TAW im Rahmen des TQW aufzuführen oder zu unterrichten. Viele meiner Kolleg*innen sind an dieser Intrige mitbeteiligt...
- Nachdem wir uns vor knapp einem Jahrzehnt vom österreichischen Fördersystem emanzipiert hatten, erkannten wir die Vor- und Nachteile des autonomen Kunstschaffens mit bitterem Beigeschmack. Der unfreiwillige Ausstieg war ein Schock, den wir nicht erwartet hatten. Anlass war ein lang-vorbereitetes Projekt: Friedrich Cerhas „*SPIEGEL-ZYKLUS*“ einer choreographischen Umsetzung zuzuführen, wurde plötzlich zu Fall gebracht und die Ko-finanzierung (Land Niederösterreich und Stadt Wien) abgelehnt. Trotz enthusiastischer Absichtserklärungen von Expert*innen und Jurymitgliedern (wie etwa Andrea Amort) geschah das Unerwartete. Der Schaden gegenüber Kooperationspartnern in Asien war enorm!
- Jahrzehntelang hatten wir uns für die Verbesserung der Rahmenbedingungen innerhalb der *FREIEN TANZ UND PERFORMANCE SZENE ÖSTERREICH* eingesetzt - die Bündelung von Strukturen und Interessen. 1986/87 hatte ich den Auftrag und die Ehre unter Ursula Pasterk, der progressivsten Wiener Kulturstadträtin als *ERSTER TANZBEIRAT* akkreditiert zu sein, um so die eigenständigen Rahmenbedingungen für Tanz und Performance erfolgreich aufzubauen. Ich setzte mich nachdrücklich für Synergien bei Produktionsförderungen (Bund, Länder und Regionen) ein, um Effizienz und größeren Nutzen für alle Beteiligten zu erreichen! (Diese Protokolle und Konzepte - die von unseren damaligen französischen Kollegen importiert wurden - sind in den Archiven des Kulturamtes der Stadt Wien und des Bundes gut aufgehoben).
- Im Laufe der Jahrzehnte konnten wir unser choreographisches Œuvre mit Förderungen der Stadt Wien, des Bundes (Österreich) und auch in Teilen mit den Bundesländern Niederösterreich und Burgenland (International ChoreoLab Austria - ICLA) bewerkstelligen. Etwa siebzig Werkserien konnten so in derlei Rahmenbedingungen realisiert werden! Die Verwundbarkeit als freies, variables Ensemble war jedoch allgegenwärtig - zunehmende Bürokratie erschwerte die Arbeitsprozesse. Eine im Nachhinein naive Begeisterung für selbstausbeuterische Arbeitsstrukturen war omnipräsent. Ein 4-Jahres-Subventionsvertrag der Stadt Wien Mitte der 1990er Jahre - für den ich sehr dankbar bin - erleichterte die Arbeit für eine überschaubare Zeitperiode.

THE
INTERNATIONAL
CHOREOLAB
AUSTRIA

TRANS ART WORKS

Cecilia Li & Sebastian Prantl

INHALT

- 91 - ICLA an der Donau Universität Krems*
- 93 - Dozent*innen*
- 96 - ICLA im Bildhauerhaus, SEB*
- 98 - Die kunstgeschichtliche Manipulation von SEB*
- 99 - ICLA neun Postulate in retrograde*
- 102 - BODYHOOD_NARRATIVE - Johnny Jan-Pong Tu*
- 103 - TAW Standort, Raumzeit & Stamina*
- 104 - Die (Gesundheits)Krise*
- 105 - INVOCATION 101**
- 107 - Erweiterung, Prestige & Anerkennung*

TRANSART
WORKS

DAS INTERNATIONALE CHOREOLAB AUSTRIA *an der Donau-Universität Krems*



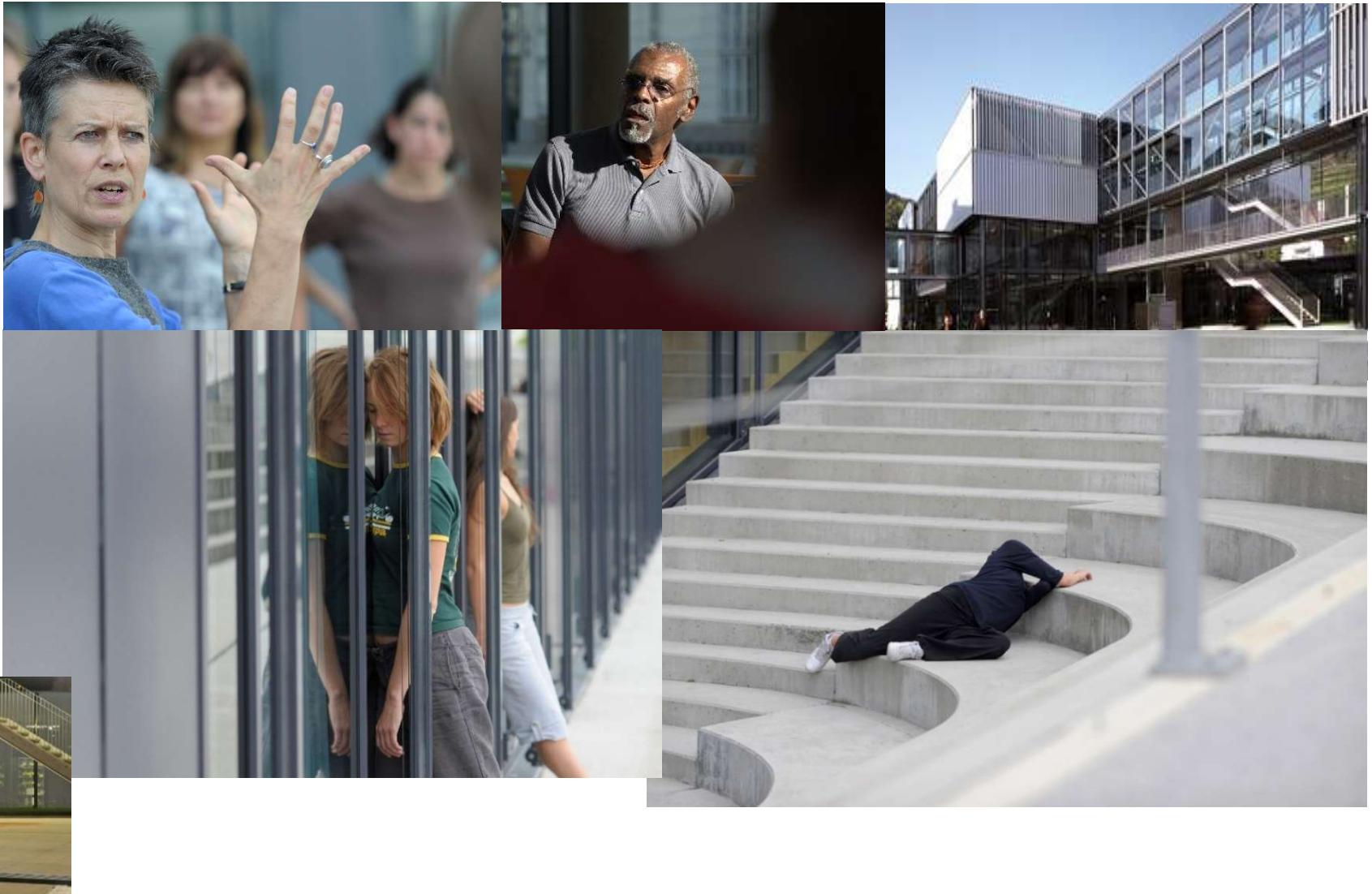
Im Jahr 2009 gründeten wir das INTERNATIONAL CHOREOLAB AUSTRIA - ICLA in Zusammenarbeit mit der DONAU UNIVERSITÄT KREMS - DUK. Der innovative Kontext vor Ort bot die Möglichkeit innovative, kunstbasierte, choreografische Forschung in Theorie und Praxis anzubieten. Das Konzept für das ICLA war eine flexible Organisation, die vom Department für Kunst und Management der DUK in Zusammenarbeit mit dem TAW in Wechselwirkung etabliert wurde. Ziel war es, choreografische Theorie und Praxis durch vielfältige Projekte am Campus mittels transdisziplinärer Analyse, die Film, neue Medien, Musik, Architektur, Psychologie und medizinische Wissenschaften verbindet, zu vermitteln. Diese einzigartige Synergie zweier Institutionen und Standorte diente als idealer Ausgangspunkt für ein Modellprojekt der universitären Ausbildung mit modernster Lehre und Forschung, die durch das anspruchsvolle architektonische Ambiente in der wunderbaren Umgebung der Wachau noch verstärkt wurde. Als City-Lab-Partner fungierte TAW als Dreh- und Angelpunkt für urbane Themen und vernetzte diese international. Diese Achse exemplarischer Rahmenbedingungen sollte als internationale Raumbühne und Think Tank für vielfältige, choreografische Forschung fungieren. Besonders erfolgreich war sie durch progressive Hochschulnetzwerke nach Asien, die vielfältige Genres in Theorie und Praxis vorantreiben. Seitdem unterrichten wir innerhalb dieser Strukturen als „Gastprofessor*innen“, vor allem in Taiwan, wo die transmedialen Departments gut organisiert sind und ständig überarbeitet werden.

ICLA-
Dozent*innen:

Gill Clark

Gus Solomon

*Henrietta Horn,
Sönke Zehle,
Renate Hammer,
Fritz Reheis,
Johannes Birringer,
Amos Hetz, Yoshito
Ohne, Michael
Brainin, Ulrich
Beckefeld, Anja
Ohliger, Lawrence
Casserly, Dieter
Falkenhagen,
Thomas Nellisen,
Martin Mayes,
Elisabeth Dalman,
Ku Ming-Shen,
Othello Jones,
Sebastian Prantl...*



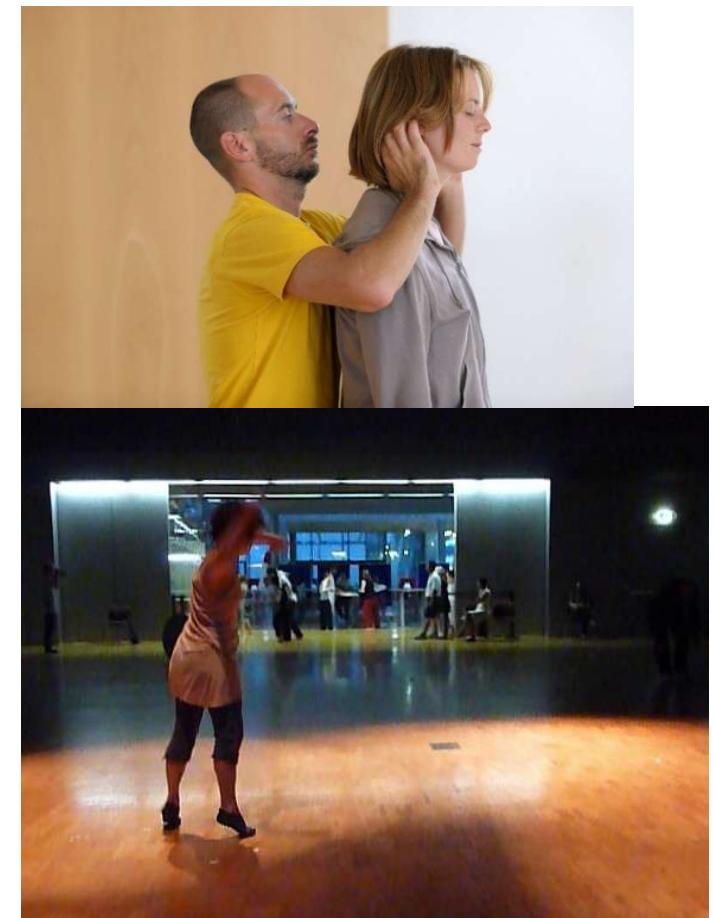


*Yoshito Ohno
Cecilia Li
Victoria Coeln
Sebastian Prantl*





In der Zwischenzeit existiert die Struktur des *ICLA* hierzulande nicht mehr, da die Departements Struktur der *DUK* verändert wurde und die choreographische Agenda - eingebettet in das Departement für Arts & Management bzw. Environmental Architecture - aufgelöst wurde. Im Jahr 2011 übersiedelten wir daher in das *BILDHAUERHAUS* des *SYMPOSION EUROPÄISCHER BILDHAUER - SEB*, in St. Margarethen/Burgenland.



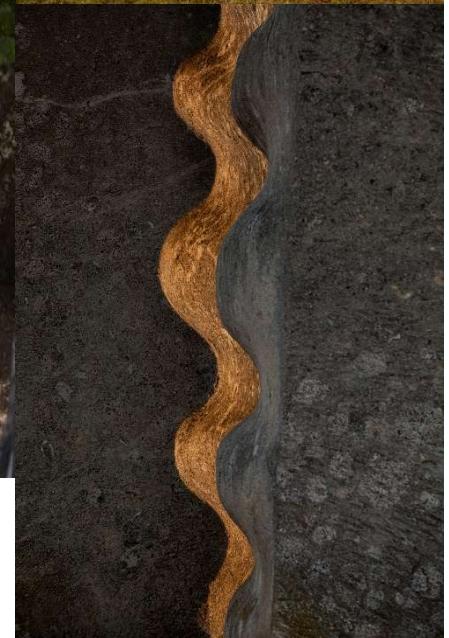
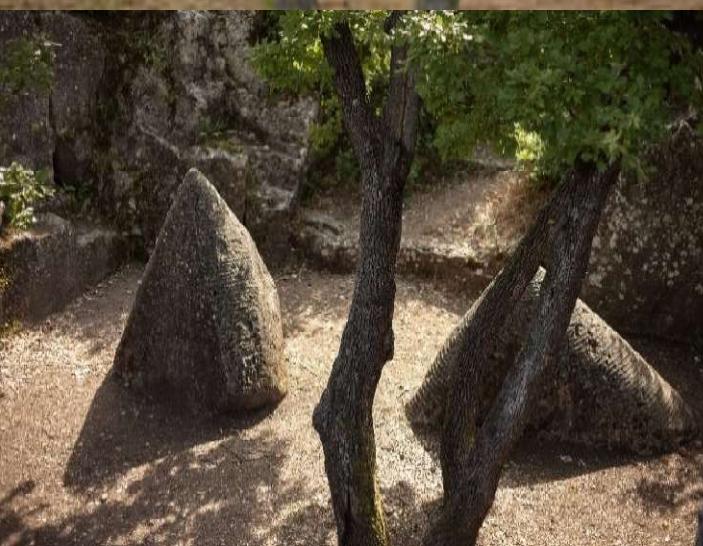


DAS BILDHAUERHAUS

Symposion Europäischer Bildhauer – SEB

International ChoreoLab Austria





Kenjiro Azuma – Steingarten

Karl Prantl – Stein für J. M. Hauer

Die kunstgeschichtliche Manipulation von Symposion Europäischer Bildhauer - SEB & die Enteignung des Bildhauerhauses

Seit 2016 schwelt ein einmaliger kunsthistorischer Skandal - dessen komplexer Inhalt erst langsam ans Tageslicht tritt: es geht um das juristische und kunstgeschichtliche Erbe des Areals „*Symposion Europäischer Bildhauer - SEB*“, welcher österreichischen Provinzialismus eklatant zur Schau stellt. Fakt ist, dass die vielschichtige österreichische Kulturlandschaft zunehmend unter Druck gerät und zur kommerziellen, touristischen Ausbeute freigegeben wird, wie zum Beispiel in St. Margarethen im Burgenland, wo anhand des exemplarisch-sensiblen Kunst- und Naturareals die Ausbeute im Vordergrund steht. Großbetriebe, wie die der Esterhazy-Holding, werden unter fragwürdigen Prämissen üppig vom Staat gefördert, während Urheber (und deren Nachfolger-Vereine) im Regen stehen gelassen werden. Es herrscht somit eine absurde Denkweise hinsichtlich der österreichischen Kunst- und Kulturlandschaft vor, der es in Bezug auf geschichtliche Vermächtnisse und deren profunde Auseinandersetzung mangelt. Seit 2017 versucht die Esterhazy-Holding ein illegales „Rebranding“ des 65-jährigen Logos: „*Symposion Europäischer Bildhauer*“, welches von Karl Prantl und der internationalen Bildhauergemeinschaft – seit 1959 geschaffen wurde, aggressiv vorzunehmen. Ein Fake-Logo: „*Esterhazy Contemporary NOW*“ (bzw. *Akademie an der Grenze*) soll im Einklang mit den kommerziellen Sichtbarkeitsstrategien der Esterhazy-Holding, Kunstgeschichte unverblümt manipulieren, ohne Rücksicht auf juristische Rahmenbedingungen, Urheber- und Autor*innenrechte. Man will sich eine lang-erarbeitete Wertschöpfung von Millionen Euro einfach einverleiben. Exemplarische Land-Art-Positionen und Skulpturen namhafter Protagonist*innen aus aller Welt und das Bildhauerhaus - ursprünglich Vereinssitz von SEB - soll nun als „*Akademie an der Grenze*“ den Anspruch einer Kulturarbeit in der Region vorgaukeln. Als Vorsitzender von SEB versuche ich seit dem Tod meines Vaters, des Bildhauers KARL PRANTL (1923-2010) und dem Ableben der meisten seiner Kolleg*innen deren Vermächtnis nach Kräften zu verteidigen und einer illegalen Aneignung der Skulpturen entgegenzuwirken!

Weiters ist am Ort des Geschehens, dem Römer-Steinbruchs von St. Margarethen das Freiluft-Opernunternehmen, womit dem hoch-sensiblen Naturambiente (Flora und Fauna) nachhaltig Schaden zugefügt wird. Dieses Touristische Sommer-Highlight des Burgenlandes wird uneingeschränkt akzeptiert. Jeden Sommer schmückt absurdes „Bühnen-Dekor“ den wunderbaren Naturraum und gefährdet Denkmal- und Naturschutz (UNESCO WELT & NATURERBE) in gleichem Maße, ganz abgesehen vom ästhetischen Anspruch. Trotz der von KARL PRANTL und seiner Kollegenschaft als „Best-Practice-Beispiel“ etabliertem Ambiente, scheint das alljährliche „Opern-Spektakel“ einem begeisterten Publikum zu frönen - unabhängig vom Klimawandel: „the show must go on“ und der Steuerzahler bezahlt. Der „Green Deal“ scheint wieder vom Tisch zu sein...



All das widerspricht jeglicher Sinnhaftigkeit und Verantwortung!

Neun Postulate retrograd

1) BEWEGENDE BEGEGNUNGEN (ICLA 2017 - SEB)

Da wir im „Zeitalter des Zorns“ (Pankaj Mishra) mit einer zunehmenden Umweltkrise konfrontiert sind - in der uns mannigfaltige „alternative Fakten“ zu verfolgen scheinen, sollten wir den „Scheitelpunkt des Spätkapitalismus“ einordnen, diskutieren, hinterfragen und zu neuen Perspektiven kommen. Fake News (versteckte Fakten und Zahlen) erzeugen Unsicherheiten im Kern und die Vorstellungskraft für eine Zukunft im Miteinander schwindet... Hier wollen wir aufrichtig durch Textur und Choreographie Lösungen erarbeiten: Inwiefern kann Kunst(Schaffen) alternative (Über)Lebensformen generieren und verlorenes Terrain zurückgewinnen?

2) BODYHOOD_NARRATIVE (ICLA 2016 - SEB)

Indem wir uns auf universelle Narrative konzentrieren, die aus immanenter Stille geboren werden, bestimmen wir „BODYHOOD“ als Verankerung (in der Natur): Ursprung, Verwurzelung, Kontemplation, Diskussion innerhalb einer Bewegung = Gestus einer inklusiven Vielfalt des Geschichte-Erzählers. Eine Rückkehr zu einem körperlichen Logo: sei es als vielfältiges Idiom des tänzerischen Vokabulars oder als vielfältige Form anderer körperlicher Ausdrucksformen (Ur-Gesang, Sprache, Poesie im Kontext...).

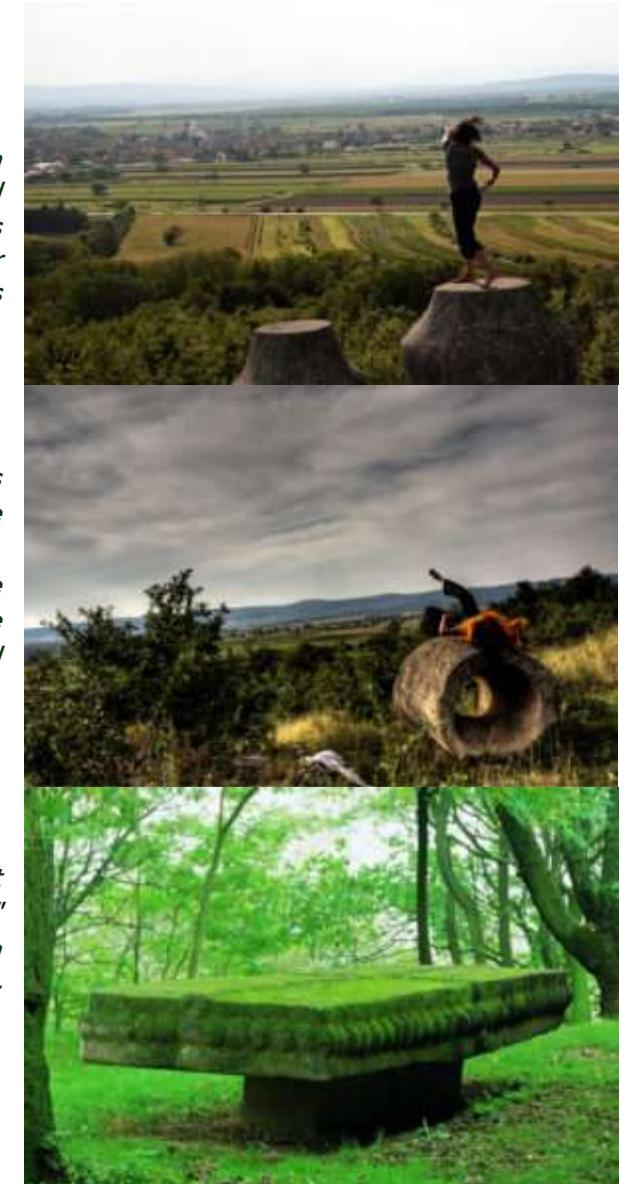
3) new MOVING_FRONTIER (ICLA 2015 - SEB)

*Während wir uns auf die Herausforderungen für choreographische Aufgabenstellungen rüsten - angesichts zunehmender Produktionsdefizite und aufgrund schwindender Ressourcen auf allen Ebenen, in allen institutionellen Kulturträgern - suchen wir nach alternativen Rahmenbedingungen in mannigfaltigen Kulturlandschaften. Wir konzentrieren uns auf ausgewählte, nachhaltige künstlerische Praktiken hinsichtlich einer empirischen Wissensquelle und platzieren Alternativen zu hybriden (digitalen) Programmen - von „Kurator*innen“ vorgegeben - Produktions- und Ausdrucksfreiheit beeinträchtigend.*



4) Sounding MOTION MEMORY (ICLA 2014 - SEB)

Wir erforschen die Schnittstelle von Körper und Geist mittels Gedächtnis-Exerzitien und provozieren untrennbar-verwobene Frequenzen mit evolutionären choreographischen Strukturen im Innen- und Außenraum. Im Mittelpunkt des Unterfangens stehen spontane Erinnerungsrückblenden, durch die das (An)Sammeln von Strukturen, Dokumentationen und Inszenieren hinsichtlich des Materials authentischer gestaltbar ist. Mittels verschiedener Gruppenaktivitäten wird das kollektive choreographische Gedächtnis geschärft, beflügelt, erweitert, aber auch dramaturgisch ausgewertet.



5) STONE bound_BODY MOTION (ICLA 2013 - SEB)

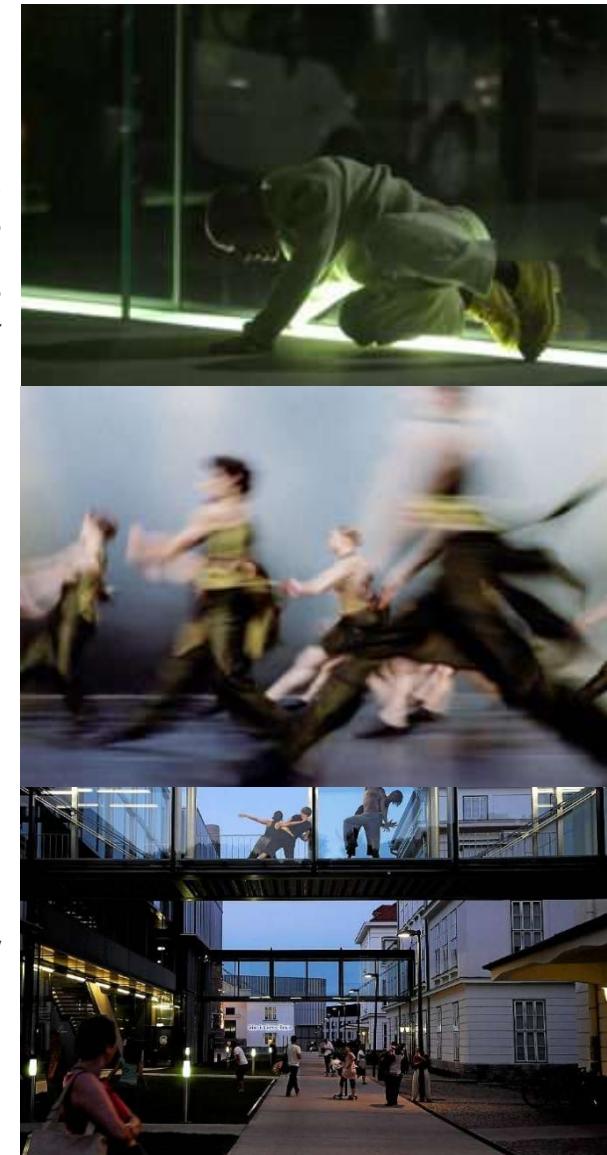
Als Rückgrat und Logo für die choreographische Auseinandersetzung vor Ort manifestiert sich das exemplarische Material des „Sandstein“ in der Landschaft am Hügel von St. Margarethen und bietet eine mannigfaltige Kulisse für Feldforschung. Das „Bildhauerhaus“ als exemplarische Architektur aus Stein, („Social Sculpture“) bietet weitere Details hinsichtlich Körperhülle, Hohlraum, Oberfläche. Die sinnliche Erfassung der vielen Skulpturen und Land Art Positionen rund um den Hügel suggerieren eine gewichtete Materialität. Diese Materialität des Körperlichen („die Knochen der Mutter Erde“) fungiert als Thema und Inhalt zugleich: Festigkeit, Schwerkraft, Dichte...

6) LAND.BODY.SCAPE_corpography (ICLA 2012 - SEB)

Wir postulieren den „Tanz der Dinge“ zwischen inneren und äußeren Räumen. Merkmale der Körperlichkeit vermitteln die Neudefinition eines Modus Operandi – die Modalitäten im Flux. Der Begriff „Corpographie“ reflektiert sowohl anthropologische als auch sozio-kulturelle Bestandsaufnahmen. Auf das Individuum fokussierend eröffnen wir oszillierende Perspektiven in kollektiven Parametern - vielfältige Diskussions-themen sind auf dem Tisch...

7) (E)MOTION FREQUENCY_deceleration (ICLA 2011 - DUK)

Stress, Erschöpfung, Fragmentierung - das sind die Symptome unseres postmodernen, zunehmend hybriden Lebensstils, der von der Mehrheit unserer Spezies zunehmend gehuldigt wird und in ein dystopisches Zeitalter vordringt. Als Korrektiv und Anker bieten körperliche Entschleunigung und Achtsamkeit eine (Rück)Besinnung auf Frequenzen die wahrnehmbar sind - zuträglich wirken. Geprägt von sogenanntem kreativem Wettbewerb und der unabsehbaren Steigerung von Produktionsmechanismen ist emotionale Versklavung omnipräsent. Das Zeitfenster für diejenigen, die Stress als Statussymbol betrachten ist begrenzt. Kinästhetisches Bewusstsein bietet neue Perspektiven und schafft Abhilfe.



8) MEMBRANE_motion Phonotop (ICLA 2010 - DUK)

*Das Bild der Membran dient als inhaltlicher Rahmen für vielschichtige choreographische Auseinandersetzungen - insbesondere mit der Erforschung von 'Phonotopen' im Sinne von orts- und kulturspezifischen Klanglandschaften (Sound Scapes). Ziel ist es, Körperfrequenzen zu orten, zu stimmen, zu rhythmisieren und zu kontextualisieren, indem ortsspezifische Klang- und Bewegungstechniken über bekannte Settings hinaus akkumuliert werden. Der Austausch von Erfahrungen bezüglich urbaner und ruraler Feldforschung richtet sich nach den partizipierenden Protagonist*innen.*

9) CARTOGRAPHY_bodymemento (ICLA 2009 - DUK)

Hier arbeiten wir mit kartographischen Strukturen, welche räumliche Körperlichkeit hervorkehren und sichtbar machen und untersuchen die Beziehung zwischen Bewegung und vorgegebenen (architektonischen) Konfigurationen. Ziel ist es, vielfältige kinästhetische Verhaltensweisen innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen zu orten und zu enttarnen - die individuelle Wahrnehmung in den Mittelpunkt stellend. Das Choreolab bietet dazu mannigfaltige Exerzitien an.

Johnny Jan-Pong Tu:

BODYHOOD_NARRATIVE



„Die Möglichkeit, sich selbst inmitten einer zunehmend fragmentierten, disparaten, uneinheitlichen, flüchtigen und temperamentvoll beschleunigten Welt zu begegnen und zu finden, ist eines der wertvollsten Geschenke des ICLA. Das ICLA ist ein Rückzugsort für die Seele, eine persönlich-ergreifende geisteswissenschaftliche Denkfabrik und ein wahrhaft multi-disziplinärer gemeinschaftlicher Knotenpunkt, der künstlerische Unterstützung, kollaborative Verbindungen, offenen Dialog, unabhängiges Denken und konstruktiven Diskurs fördert. Eine Woche in der unberührten Natur, auf einem Hügel mit Wäldern und Feldern und versteckten Wegen mit eingebetteten Skulpturen, die historisch bedeutsam sind, wird durch eine Woche in der sagenumwobenen Stadt Wien von aktueller Modernität ausgeglichen. In den einzigartigen, ursprünglichen Konstruktionen und Linien, aus denen ICLA entstanden ist: Stein, Farbe, Klavier und der Körper, treffen die Teilnehmer*innen sofort auf eine Umgebung, die eine rudimentäre Reaktion auf das Leben, das Leben und die Schöpfung hervorruft.

Die handverlesenen Teilnehmer*innen, einschließlich der Dozent*innen und Moderator*innen, kommen aus allen Bereichen des Lebens und befinden sich in verschiedenen Stadien ihrer Laufbahn, um einen Mikrokosmos reichhaltiger organischer Interaktionen und natürlicher sozialer Dynamik zu schaffen. Ich verbrachte zwei Wochen mit Introspektion, Diskussionen, Experimenten, künstlerischer Selbstentdeckung, Projektinkubation und - was am wichtigsten ist - mit einer tiefgreifenden Bestätigung der Notwendigkeit, die Welt so zu sehen und zu nutzen, wie sie ist, um das einzigartige Bestreben zu fördern, Wege zu finden, auf denen die Künste und die Geisteswissenschaften wachsen und gedeihen können. Die Improvisation wurde zu einem Mittel, um dem Chaos eine Ordnung zu geben, um dem unbekannten Universum, in dem wir existieren, eine Stimme und eine Erzählung zu geben. Die Performance wurde zu einer wesentlichen und kritischen Form des menschlichen Dialogs, um diese momentane gemeinsame Existenz auszudrücken und anzuerkennen. Diese zwei Wochen sind so intensiv wie jedes große, inszenierte Performance-Projekt, aber vielleicht sogar noch intensiver, da sie die Saat für ein ganzes Leben voller Bedeutung legen.“





TAW Standort, Raumzeit & Stamina



2020

Seit 1987 leiten wir TAW im Zentrum von Wien. Dieses außergewöhnliche Loft mit seinem besonderen Ambiente ist ausschlaggebend dafür, dass wir weiterhin Wien als Dreh- und Angelpunkt unserer künstlerischen Aktivitäten erhalten haben. Der asymmetrisch-konische Grundriss innerhalb eines alten Fabriks-Gebäudes und das helle Ambiente der Glasdeckenkonstruktion ermöglichen Ruhe und eine inspirierende Arbeitsatmosphäre. Von hier aus generieren wir unsere Arbeit in die Welt und schaffen Verbindungen nach Amsterdam, Brasilia, Kalkutta, Cagliari, Peking, New York, Neu-Delhi, Edinburgh, Shanghai, Taipei, Paris, Winnipeg, Krakau und Bratislava.

Die (Gesundheits)Krise

Die (Innen-)Räume sind energetisch (auf)geladen und können nur mit großer Achtsamkeit genutzt werden. Frequenz, Odeur, Fülle und Stress sind allgegenwärtig. Geboosterte Menschen kämpfen um ihr Wohlsein und wollen nicht wahrhaben, dass der Spätkapitalismus am Scheitelpunkt seiner Auswüchse nicht einmal vor Manipulation von Heilmittelproduktion zurückschreckt. So wird eine Gesellschaft zum Wohlauf-Sein verdammt und von stets schillernden Unterhaltungsformaten bei Laune gehalten. Die Sache ist Ernst: unter hohen Prämissen werden „Inszenierungen pseudo-provokativer Inhalte“ aufpoliert und unter das Volk gebracht: Geschlecht, Alter, Ideologie, Rasse, Gesundheit und Religion werden benutzt, um Kunst und Kultur in ihrer Profundität und kritischem Geist zu persiflieren (zu demontieren). Somit scheint auch progressiver Freigeist und Avantgardismus eine abgenützte Perspektive zu haben. Spätestens, seit sogenannte, faktenbasierte Kommunikationsagenden in Medien weder plausibel noch nachvollziehbar wirken, ist eine eigenständige, differenzierte Überschau zur notwendigen Überlebensstrategie geworden. Die Beschönigung bzw. Beendigung der globalen Gesundheitskrise ist umso prätentiöser, je länger sie eindimensional analysiert und weiterhin dubioser, grauenvoller Machenschaften von „Big Pharma“ aufsitzt. Weder Hollywood, Olympia, Kriegsgetze, Klimakrise, Digital- und Waffenhysterie können hier Abhilfe schaffen... Es scheint zurzeit kaum sinnvoll, die kreativen Terrains zu identifizieren, auch wenn der performative Kontext sich dafür anbieten sollte. Nach unverhältnismäßigen Lockdowns und vielen weiteren bizarren Einrichtungen in und um die „Krise“, ist unwiderruflich deutlich geworden, wie verwundbar (unser) soziales Gefüge ist. Propagandistische Ausbeutungsmotive verstärken zunehmend alle Lebensbereiche. Es bleibt nun abzuwarten, wohin die Reise gehen soll. Zeitlich und örtlich begrenzte urbane Settings werden mittels digitaler Überwachung zunehmend kontrolliert (*Venedig, Paris, UK, China...*) In der sogenannten demokratisch-westlichen Hemisphäre hat die Politik bisher so getan, als ob „liberale“ Rahmenbedingungen dem Versuch standhalten - Privatsphären des zivilen Lebens schützend. Allerdings scheint sich etwas in der Art und Weise zu ändern, wie wir mit „*Frei-Räumen*“ in spezifischen Kontexten umgehen. „*Zurück zur Natur als Green Deal*“ mutet ebenso surreal und wahnwitzig an, wie der Slogan „*Ich genieße alles, bevor es weg ist...*“ Es ist zumindest bemerkenswert, wie Yoga und mannigfaltige Martial Arts als Outdoor-Praxis boomen - offensichtlich lenkt es Achtsamkeit auf reale Energiefelder jenseits urbaner Komfortzonen und generiert „*Life-regeneration at the root!*“ Den energetisch-räumlichen Diskurs zu pflegen und zu erweitern, um damit die sensiblen Schnittstellen von Verhaltensweisen in kommunikativen Rahmenbedingungen (auch hinsichtlich einer neuen Theaterpraxis) zu aktivieren, wäre sicherlich der Weg nach vorne. Sinngebung von Raum und Zeit, erhebt nicht nur den Anspruch als Mensch in Freiheit leben zu können und wollen, sondern würdigt und stärkt den Glauben an eine gemeinsame Zukunft im Zu- und Miteinander.





„Contact Improvisation reloaded“ - ein kinästhetischer „Nährboden“ für mannigfaltig-evolutionäre Tanzmanifestationen (aus der Postmoderne) war und ist immer noch en vogue, wobei die Konzepte von Nähe und Distanz sowohl physisch als auch emotional komplexer und herausfordernder sind. Die Frequenz der Energiefelder sollten angesichts der Krise im Vordergrund der Forschung stehen. Die Überwindung von Distanz hinsichtlich der Notwendigkeit von Qualität durch Nähe ist einer Neu-Definition von Raum und Zeit nur zuträglich. „Contact Improvisation“ fördert dazu mögliches Wissen und schult die Werkzeuge zur Wiederbelebung von Vertrauen in einer zunehmend fragmentierten, dystopischen Welt. In Krisenzeiten entstehen notwendigerweise die Mikro-Communities, welche vielfältige Aspekte substanzieller Unterstützung an den Tag legen und mittels Selbstheilung neue Terrains besetzen (angesichts des Versagens vieler Vorsorge- und Gesundheitsmechanismen). Vertrauen mittels „Bewegung in Zeit und Raum“ funktioniert dann als sinnvolle Tätigkeit, wenn (e)motionale Ankerung einhergeht, neue Perspektiven vorschlägt und Freiheit zurückgewonnen wird.

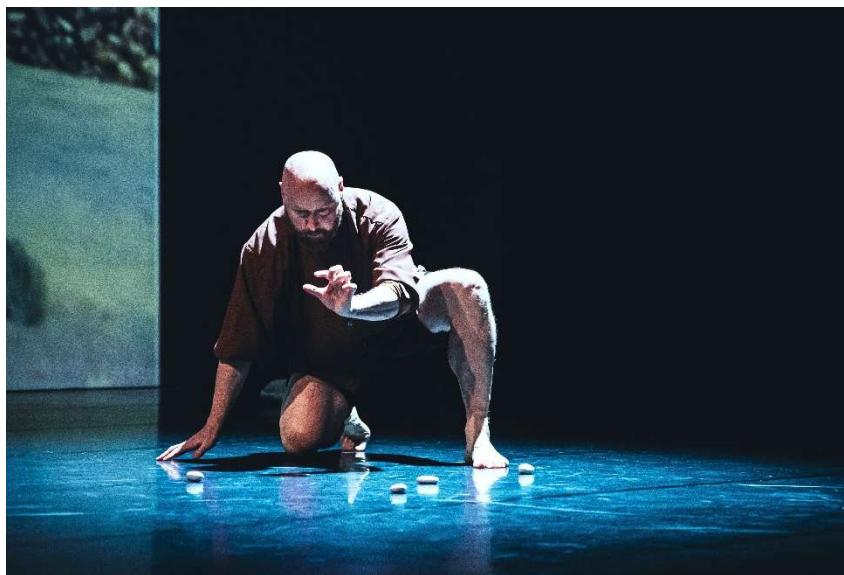
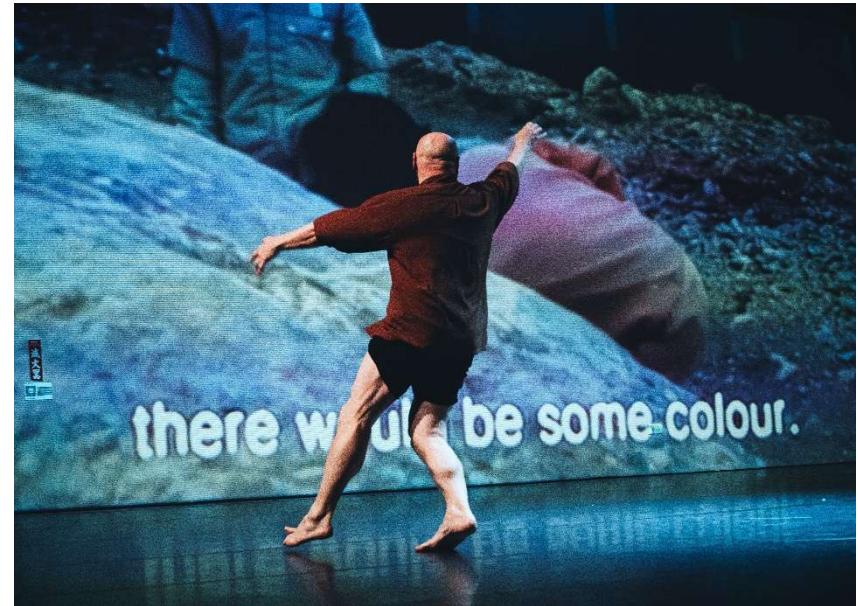
INVOCATION 101* in Homage to Karl Prantl & Friends



Ein Stück für das neuerbaute „Taipei Performing Arts Center“ (von Rem Koolhaas) im Rahmen von „I-DANCE TAIPEI 23“ war ein Manifest der Zuversicht nach der „Gesundheitskrise“ und stellte meinen Enthusiasmus für Bühne und das agile Publikum Taiwans wieder her. Ergänzende Meisterkurse an den innovativen Kunstuniversitäten von Taipei waren erfüllend wie eh und je...

2023

*INVOCATION 101**





Erweiterung

Nun erachte ich mannigfaltige Praxisfelder als weitere Stärkungsinitiativen. Indem ich diver-gierende Milieus von Arbeits-Communities untersuche, ist der Begriff 'Tanz-Ökologie' aufgetaucht und erscheint mir angebracht, quasi als kontextuelle, nachhaltige Aktivität in Naturräumen: Ich befasse mich vermehrt mit dem Pflanzen von diversen Baumsetzlingen im Skulpturengarten meiner Eltern im Burgenland. Durch das Sammeln neuer Erfahrungen im achtsamen Gärtnern kann Neues entstehen. (*Der Butoh-Tanz, der seit je her die elementare Arbeit in der Natur zelebriert, schafft umfangreiche Energiefelder, die in einer reifen Lebensphase äußerst zuträglich sind.*)



Soziales Engagement

Meine Erfahrung mit primär sozialen Diskursen fand an vielen Kreuzungen statt. 2009 hatten wir eine Kooperation mit 'p(ART)', dem Bundesinstitut für die Gehörlosenbildung, und arbeiteten mit Jugendlichen für die Wiener Festwochen. Wiederholt habe ich mit „Menschen mit besonderen Bedürfnissen“ wie Sehbehinderten, Menschen mit Down-Syndrom und Autist*innen gearbeitet, auch im Rahmen von „Colourscape London“, in einigen faszinierenden Schulprojekten in East London...

Prestige & Anerkennung



Meine ersten Preise erhielt ich mit „Junge Choreograph*innen (Freunde der Wiener Staatsoper“ -1984. Weitere Kleinbühnenpreise des Bundes und des Burgenlandes für frühe Stücke. 1996 erhielt ich (gemeinsam mit Olga Neuwirth) einen „Europäischen Kulturpreis der Akademie der Wissenschaften“, welchen Ursula Pasterk (als progressivste Wiener Kulturstadträtin, der ich viel verdanke) stiftete. 1998 erhielt ich im Festspielhaus von St. Pölten den „Ersten Österreichischen Bühnenproduktionspreis“ (eine Initiative von Wien, St. Pölten und Linz). Die Galavorstellung mit „RAUMBÜHNE“, im von Architekt Klaus Kada neu-errichteten Festspielhaus war Mimi Wunderers Initiative. Als Direktorin des Hauses war sie dem zeitgenössischen Tanz sehr verbunden und initiierte diesen Anlass. Weitere prestigeträchtige Festivals waren das „Peking Arts Festival“, das „Erste Internationale India Dance Festival“, das „Brasilia Dance Festival“, das „Winnipeg Music Festival“ und „Wien Modern“...

80

2023

'INCOCATION 101 in Homage to Karl Prantl & Friends'* Choreography/Real-Time-Composition Sebastian Prantl; Music Concept: Cecilia Li, Film: Michael Pilz for Schloß Damtschach Exhibition curated by Markus Orsini-Rosenberg in Carinthia.

79

2023

'INCOCATION 101 in Homage to KARL PRANTL& Friends'* Choreography/Real-Time-Composition Sebastian Prantl; Music Concept: Cecilia Li, Film: Michael Pilz for Taipei Center of Performing Arts (Reem Koolhaas) in the context of 'I-Dance 23' Taiwan.

78

2019

'FATHERS' Choreography/Real-Time-Composition by Sebastian Prantl for the exhibition Gottfried Mairwöger, fostering a performative lecture on fathers regarding the curator/gallerist Benedikt Mairwöger; literary context and reading: Markus Kupferblum.

77

2019

'IMAGE & TIME' Choreography/Real-Time-Composition by Sebastian Prantl together with Markus Kupferblum/Ensemble Schlueterwerke (Stephanie Schmiderer, Ingala Fortagne, Andrea Köhler, Therese Cafasso) in the context of the art exhibition by Linde Waber at the Galerie Amart.

76

2017

International ChoreoLab Austria (ICLA) MODUL IX: *'MOVING ENCOUNTERS'*. Art-based Research & Performance in the interface of Body, Mind & Nature; TAW & Bildhauerhaus, St. Margarethen/Bgld.

75

2016

International ChoreoLab Austria (ICLA) MODUL VIII: *'BODYHOOD_NARRATIVE & composition'*. Art-based Research & Performance in the interface of Body, Mind & Nature; TAW & Bildhauerhaus, St. Margarethen/Bgld.

74

2015

International ChoroLab Austria (ICLA) MODUL VII: '*new MOVING_FRONTIER*'. Art-based Research & Performance in the interface of Body, Mind & Nature; TAW & Bildhauerhaus, St. Margarethen/Bgld.

73

2015

'*TRANSfigure MOZART*' Concept & Realization: Sebastian Prantl; Real-Time-Composition: Karlheinz Essl; Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li; Dance Performance: Laura Fischer, Manuel Wagner, Sebastian Prantl; TAW & Bildhauerhaus St. Margarethen/Bgld.

72

2014

International ChoroLab Austria (ICLA): MODUL VI: '*Sounding MOTION_MEMORY*'. Art-based Research & Performance in the interface of Body, Mind & Nature; TAW; Bildhauerhaus, St. Margarethen/Bgld.

71

2014

'*RIVER memory pieces*' Concept & Realization: Sebastian Prantl, Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li- Composition by David Lang, Real-Time-Composition/Dance: Alex Guerra, Kuei-Ju Tung, Sebastian Prantl; Installation: Silvia Grossman; TAW.

70

2013

'*PRELUD Walk_In*' 150 anniversary of Claude Debussy Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Ku Ming-Shen & Sebastian Prantl: Real-Time-Composition/Dance; Lighting Composition: Booh Ann Goh; Film Visuals: Jim Shum; Taipei/Kuandu Arts Festival.

69

2013

International ChoroLab Austria (ICLA): MODUL V: '*STONE bound_BODY motion*'. Art-based Research in the interface of Body, Mind & Nature; TAW & Bildhauerhaus St. Margarethen/Bgld.

68

2012/13

'*PRELUD Walk_In*' 150 anniversary of Claude Debussy Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li; Choreographic Concept/Dance: Sebastian Prantl; Dance: Alessandro Guerra; TAW in Cooperation with ImPuls Tanz Special.

67

2012

'HERMES, APOLLO & THE ENGENIER' Spatial Concept & Choreography: Sebastian Prantl, Installation: Walter Kaitna, Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li; Light design: Victoria Coeln, Real-Time-Composition/Dance: Alessandro Araujo Guerra & Sebastian Prantl; Premiered: TAW; Brasilia Dance Festival (Opera House Brasilia).

66

2012

International ChoreoLab Austria (ICLA): MODUL IV: *'LAND BODY SCAPE_corpography'* Art-based Research in the Interface of Body, Mind & Nature; TAW & Bildhauerhaus St. Margarethen/Bgld.

65

2012

,GRAZER PFINGSTVIRGIL 'Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Light Design: Nina Ortner, Organ: Ulrich Walter; Saxophone: Sergej Kanavalu; Drums: Raphael Meinhart; Choir of the Diözesanen Konservatorium for church music at the Herz Jesu Cathedral, Graz/Styria.

64

2012

,MOTION PHONOTOP - ich sitze nur GRAUSAM da 'Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Text & Reading: Friederike Mayröcker; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Light: Victoria Coeln; TAW.

63

2011

'COLOURSCAPE TURKU' Real-Time-Composition: Sebastian Prantl & Othello Johns with Lawrence Casserley (Live electronics), Martin Mayes (French Horn, Alphorn), Gianni Mimmo (Saxes), Michael Ormiston (Gongs), Simon Desorgher (Flute); Turku European Culture Capital (Finland).

62

2011

'TRINITÄT 3-teilig' 'Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Organ: Christian Iwan; Text: Philipp Harnoncourt for the Graz Cathedral/Styria.

61

2011

International ChoreoLab Austria (ICLA) MODUL III: *'EMOTION FREQUENCY_deceleration'*. Art-based Research & Performance; Danube University Krems.

60

2011

'DYNAMIK! Kubismus, Futurismus, KINETISMUS' OPENING the Exhibition at the Lower Belvedere in Vienna: Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl & Video Installation: Raphael Frick.

59

2010

'*MOTION PHONOTOP Fusznoten*' Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li; Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Dancing Protagonists: Caitlyn Lace Carradine, Claire Granier, Alessandro Araujo Guerra, Antonio Izquierdo Martinez, Valentina Moar; Text & Reading: Friederike Mayröcker, Video & Light: Victoria Coeln; Aula of Sciences/Jesuitentheater, Vienna.

58

2010

International ChoreoLab Austria (ICLA) MODUL II: '*MEMBRANE motion_phonotope*'. Art-based Research & Performance a Choro-Sonar Discourse; Danube University Krems.

57

2009

'*MEMORY PIECES*' within the framework of the *SCHIELE festival 09*, focusing on 'Schiele and Jewishness'; Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li; Synagogue St. Pölten, Lower Austria.

56

2009

International ChoreoLab Austria (ICLA): MODUL I: '*CARTOGRAPHY_bodymemento*'. Art-based Research & Performance in Theory and Practice; Venue: Danube University Krems, Lower Austria.

55

2009

'*A-POLLON(IA)*' a collaboration with the Wroclaw Chamber Orchestra under Ernst Kovacic; Choreographic Concept: Sebastian Prantl; *Dancing Protagonists*: Paola Picazo, Patric Redl, Manuel Wagner, Nanina Kotlowski, Sebastian Prantl
Wroclaw National Museum, 'Brücken in die Zukunft' Festival, Pillhofer Halle Neuberg a.d. Mürz.

54

2009

'*MOMENT memento*' Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Dancing Protagonists: Paola Picazo, Patric Redl, Sharon Booth, Manuel Wagner, Nanina Kotlowski, Sebastian Prantl; Light: Erich Heyduck; TAW.

53

2008

'*ME</e>A*' a coproduction with Werner Schulze: Ensemble LOGOS and the Greek Latin-Choir DITHYRAMBOS (Wini Koppensteiner) Compositions: Hildegard von Bingen, Mehrdad Pakbaz, Wilfried Satke, Werner Schulze, Hannes Stekel; Choreographic Concept/Direction: Sebastian Prantl; Dancing Protagonists: Florian Berger, Paola Picazo, Patric Redl, Manuel Wagner, Nanina Kotlowski, Sebastian Prantl, Greek Latin-Choir 'DITHYRAMBOS': Marie-Theres Bauer, Evelyn Kraut, Anna Rehak, Lisa Rehak, Viola De Stefani, Dieter Gansterer, Wini Koppensteiner, Erich Neubauer, Werner Schulze; Ensemble 'LOGOS': Ulrike Sych (Soprano), Johann Leutgeb (Baritone),

Johnson Vettoonickal (Voice), Mehrdad Pakbaz (Üd), Wilfried Satke (Conductor, Guitar), Adi Schober (Percussion), Werner Schulze (Bassoon & Contra-Bassoon), Hans Tschiritsch (Tschiritschophone/Percussion), Ekrem İlker Ülsezer (Bandoneon); Wiener Neustadt, St. Peter an der Sperr Church, Lower Austria.

52

2008

'DORFPLATZ neubau(en) 08' a coproduction with Projekttheater Fleischerei, Pink Zebra Theatre, Jewish Theatre Austria, Theater Spielraum, within the framework of Wiener Bezirksfestwochen Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Dancing Protagonists: Florian Berger, Gordian Bogensberger, Maurizio Formiconi, Alessandro Araujo Guerra, Gisela Heredia, Anja Kolmanics, Paola Picazo, Patric Redl, Martina Rösler, Manuel Wagner; TAW, Open Air Bandgasse/Kandlgasse in Vienna.

51

2008

'KAIROS in[ter]vention I – IV' Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li - Composition by David Lang; Project Series with Osa Film Inside Out & TAW; Dancing Protagonists: Florian Berger, Gordian Bogensberger, Maurizio Formiconi, Alessandro Araujo Guerra, Gisela Heredia, Anja Kolmanics, Paola Picazo, Patric Redl, Martina Rösler, Manuel Wagner; Premiered: TAW, Outdoor 7th District Neubau; Festspielhaus St.Pölten: 'Österreich tanzt'.

50

2007

'KAIROS in[ter]vention' Solo/Duo Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Palais Niederösterreich at the occasion of a charity event for Karlheinz Böhm's organization *'Menschen für Menschen'*.

49

2007

'SCORPIUS' Sebastian Prantl: Real-Time-Composition in the context of *'Rapnotes 2000'* on occasion of the 50th anniversary of the Hamburger Symphoniker, Conductor: Andrey Boreyko; Laeiszhalle, Hamburg.

48

2006

'FC 80' on occasion of Friedrich Cerha's 80th birthday Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Violin Solo: Ernst Kovacic; Dancing Protagonists: Maurizio Formiconi, Alessandro Araujo Guerra, Joana Manacas, Nanina Kotlowski, Layla Casper, Amelia McQueen; Klangraum Krems/Stein, Minoritenchurch, Lower Austria.

47

2006

'ITINERARIO DIVERTIMENTO I, II' Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Protagonists: Alessandro Araujo Guerra, Maurizio Formiconi, Joana Manacas, Nanina Kotlowski, Layla Casper, Amelia McQueen, Florian Berger, Paola Picazo, Valeria

Hernandez-Picazo, Mei-An Prantl, Patric Redl, Manuel Wagner; Academy of Sciences/Jesuitentheater, Vienna; 11th International Dance Festival Limassol, Cyprus.

46

2006

'SPAZIO DIVERTIMENTO' on occasion of the Mozart Year 2006 a coproduction with the Vienna Boys' Choir Sebastian Prantl: Choreography; Cecilia Li: Music Concept/Piano Solo; Singing Music: Vienna Boys' Choir; Dancing Protagonists: Monika Caunerova, Manuel Wagner, Sebastian Prantl; Palais Coburg Wien, Solo/Duo at IETM Festival 'China Meets Europe' Beijing, Goethe-Institute Shanghai.

45

2006

'ELEGY - snow in june' Composition by Tan Dun - Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl with the Winnipeg Symphony Orchestra; New Music Festival Winnipeg/Canada: Pat Carrabre/Andrey Boreyko; Grand Music Hall Winnipeg.

44

2005

'ANTERPRIMA a duality' Choreography: Sebastian Prantl; Dancing Protagonists: Soledat Steinhardt, Manuel Wagner; TAW.

43

2005

'KLANGFRÜHLING SCHLAINING' Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; Piano: Eduard Kutrowatz; Cello Franz Ortner.

42

2004 - 05

'LAND BODY SCAPe' Solo/Duo, Ensemble I - IV Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Igor Pomykalo (Lira da braccio), Gabriella Cardazzo & Duncan Ward (film/video); Dancing Protagonists: Ziya Azazi, Alexandra Bodin, Matteo Bologna, Layla Casper, Felicitas Ritter, Sara Simeoni, Soledad Steinhardt, Manuel Wagner, Sebastian Prantl, Kevin Williamson, Nikos Kamondos, Radek Hewelt, Jonathan Pranlas, Martin Török, Stéphanie Bouillaud, Katharina Meves, Sebastijan Geć, Laura Siegmund, Esther Wrobel; Lights/Video: Erich Heyduck; Authors: Peter Filkins, Michel Houllebecq, Stefano Dadda; TAW, Odeon Theatre Vienna, Festival Impuls Arsenal; Bühne im Hof St. Pölten, International Dance Festival Limassol, Cyprus.

41

2004

'LAND BODY SCAPe' Research 10-hour Event for the Opening of the Museum Palais Liechtenstein, Vienna; Dancing Protagonists: Sebastijan Geć, Laura Siegmund, Esther Wrobel; Felicitas Ritter, Manuel Wagner, Sebastian Prantl.

40

2003

*'SOUNDING BODIES'*Choreography/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl with Lawrence Casserley: live electronics; TAW, Saarbrücken, Cologne, Dortmund, Münster, London, York.

39

2003

*'KORDA ART PRODUCTION'*Solo/Duo Real-Time-Composition: Sebastian Prantl & Linda Forsman; Dance Academy Stockholm.

38

2003

*'H+H in Homage to Joseph Haydn and Josef Matthias Hauer'*Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li; Dancing Protagonists: Celine Bacque, Stephanie Bouillaud, Ariane Funabashi, Virginie Roy-Nigl, Linda Samaraweerova, Filip Szatarski, Julian Timmings, Daniel Yamad, Othello Johns; Lights/Visuals: Martin Walitza; Premiered: Odeon Vienna, Haydn Saal Schloss Esterhazy, Eisenstadt; Styriarte Festival Landpartie: 'Die Macht der Musik' Artists in Residence at St. Lamprecht Monastery, Styria.

37

2002

*,CAGE - pour les Oiseaux'*Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Music Dramaturgy/Piano Solo: Cecilia Li; *Dance Artists*: Othello Jones, Joel Luecht, Stefan Maria Marb, Sebastian Prantl; Light: Martin Walitza; Costume: Christina Frotschnig; Installation: Victoria Coeln; TAW, Heldenplatz Vienna, Transparent Cube/Valie Export, Halle 1030 Wien; 'Autumn Festival Spazio Danza', Sardinia/Italy.

36

2002

'SIGNIFICANT IN-BETWEENS II' group research; Symposium of European Sculptors at St. Margarethen, Burgenland & Stone Quarry, Larvik/Norway.

35

*,RASTER I - VII'*Concept & Choreography: Sebastian Prantl; Music Dramaturgy/Piano: Cecilia Li; Dancing Protagonists: Othello Johns, Michikazu Matsune, Tomoko Nishino, Hana Pauknerová, Sebastian Prantl, Doris Reisinger; TAW, New Hall, Wiener Konzerthaus, Jeunesse/Colourscape Rathausplatz Vienna, Halle 1030 Wien, Cube/Valie Export, Vienna; Minoriten/Graz; 3rd International Art Festival Beijing/China - Mingzungong Theatre.

34

2001

*,SPIRITUAL PATH'*Opening at the Weiz Sanctuary - Organization & Artistic Direction: Fery Berger & Sebastian Prantl; Dancing Protagonists: Michikazu Matsune, Hana Pauknerová, Michaela Pein, Sebastian Prantl; Kirchberg/Weiz.

33

1999 - 2001

EIKON – Traumbilder I – V Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano: Cecilia Li – Composition by John Cage; Violoncello: Melissa Coleman, Dancing Protagonists: Gro Benedikte Eknes, Jozef Fruek, Andrea Jankovská, Othello Johns, Michikazu Matsune, Tomoko Nishino, Hana Pauknerová, Michaela Pein, Sebastian Prantl, Doris Reisinger; Costumes: Susanne Schintler; Light: Martin Walitza; TAW, ImPulsTanz Festival Vienna, WUK Werkstätten & Kulturhaus Vienna, Festspielhaus St. Pölten, Odeon, Vienna.

32

1998

'IKONOSTASIS I, II' in cooperation with University Church Vienna: Gustav Schörghofer/Otto Mauer Fonds; Choreography: Sebastian Prantl; Musical Conception/Piano Solo: Cecilia Li; Violin Solo: Ernst Kovacic; Igor Pomykalo: Lira da braccio; Iwakichi Yamashita: Kodo-Drum, Flute; Dancing Protagonists: István Horváth, Michikazu Matsune, Michaela Pein, Sebastian Prantl, Ingrid Reisetbauer, Alessandro Sabatini; Action Painting: Lore Heuermann; Costumes: Susanne Schintler; Light: Martin Walitza; TAW; Universitätskirche Wien, Coaching Project Vilnius, Latvia.

31

1997

'SIGNIFICANT IN-BETWEENS I' Residency & Performance: Assos Open Air Festival & Artists in Residence, Turkey.

30

1998

'SOKRATES' Solo Dance/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl together with the 'Austrian Art Ensemble' Werner Schulze & Rainer Hauer (text & acting); Minoriten Graz, European Cultural Week, Passau/Germany.

29

1996-97

'RAUMBÜHNE' in homage to Friedrich Kiesler I – V Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept: Cecilia Li; Dancing Protagonists: Ziya Azazi, István Horváth, Shih Kun-Chen, Ingrid Reisetbauer, Doris Reisinger, Julia Todd, Michikazu Matsune TAW, ImPulsTanz Festival, Kasino am Schwarzenbergplatz, Festspielhaus St. Pölten: 1st Austrian Dance Production Award; Künstlerhaustheater Vienna.

28

1995

'MEMORY ROOMS I, II, III' Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano: Cecilia Li/Live concert trio with compositions by Franz Schubert, Dmitri Shostakovich together with Klara Flieder (violin), Vincent Stadlmair (violoncello); Dancing Protagonists: Ziya Azazi, Robert Eugene, Herbert Gottschlich, Othello Johns, Sebastian Prantl, Shih Kun-Chen, Doris Reisinger, Ingrid Reisetbauer, Julia Todd, Doris Reisinger, Shih Kun-Chen, Michikazu Matsune Light: Martin Walitza; Sound: Michael Renner; Semper Depot (Akademie der bildenden Künste) Vienna, TAW touring through Poland.

27

1994

'KRAFTFELD 0, I, II, III' Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li – Johann Sebastian Bach 'Goldberg-Variation'; Violin: Monika Kammerlander – Bach 'Solo Sonaten' Protagonists: Ziya Azazi, Herbert Gottschlich, Shih Kun-Chen, Sebastian Prantl Sculpture/Installation: Walter Kaitna; Light: Martin Walitza; Sound: Michael Renner; TAW & Secession, Vienna.

26

1993

,EINSIEDLN - ein Zustand' an outdoor intervention for the Vienna Festival'93', Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Music Concept, Piano Solo: Cecilia Li; Dancing Protagonists: Ruth Golic, Michael Ing, Anne Koren, Sebastian Prantl, Sybille Starkbaum, Franz Weger; Video Installation: Michael Pilz; Museumsquartier Vienna, Fürstenhof (3 weeks processing/final 36-hour performance) & Secession, Vienna.

25

1993- 94

,SOUND COLUMN' Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano: Cecilia Li; Composition: Friedrich Cerha; Sculptures: Karl Prantl; Dancing Protagonists: Peter Antalik, Ziya Azazi, Robert Eugene, Herbert Gottschlich, Günther Grollitsch, István Horváth, Stephan Marb, Sebastian Prantl, Beverly Sandwith, Shih Kun-Chen Costumes: Du Fei; Light: Martin Walitza & Markus Pega; Sound: Michael Renner; Premiered: Traisen-Pavillion St. Pölten; Odeon Theater – Festival Wien Modern; Krakow Opera/Poland.

24

1992

'TABULA RASA' in homage to Arvo Pärt Solo Dance/Real-Time-Composition: Sebastian Prantl with the Estonian Chamber Orchestra Installation: Antonio Calderara, Edwin Neyer, Karl Prantl; Opel Construction Hall, Karlsruhe/Germany.

23

1992

,CAGE for the birds' in homage to John Cage I, II, III Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Music Concept/Piano Solo: Cecilia Li Video/Film Concept: Michael Pilz; Costumes/Objects: Eva Riedl; Dancing Protagonists: Cosima Borrer, Alexandra Palma di Cesnola, Linda Forsman, Raphaela Giordano, Ruth Golic, Christoph Haleb, István Horváth, Ferenc Kálmán, Barbara Kryslova, Joel Luecht, Sebastian Prantl, Giorgio Rossi, Gunther Sackl, Beverly Sandwith, Sybille Starkbaum, Miklós Visontai; International Symposium at the Traisen-Pavillon St. Pölten, Lower Austria, August 1992; a 12-hour performance event at the Secession Vienna, November 1992.

22

1991

'SKINSHOW' a special multi-media production for the Vienna Festival'91' Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Direction: Eva Brenner.

21

1991

'SIGNUM 91' in homage to Wolfgang Amadeus Mozart Concept/Choreography: Sebastian Prantl to the composition of the 'Jupiter Symphony'; Dancing Protagonists: Christa Coogan, Jenny Coogan, Ruth Golic, István Horváth, Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl, Miklós Visonati; *Light*: Martin Walitza; Premiered under the St. Michael's Dome of the Vienna Hofburg, further staged at the Ludwig Maximilian University Munich.

20

1991

'24 PRELUDES' in homage to Frédéric Chopin Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Piano Solo: Cecilia Li; Dancing Protagonists: István Horváth, Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl, Miklos Visontai; Light: Reto Schubinger; TAW.

19

1990- 91

'BOOGIE WOOGIE' in homage to Piet Mondrian Choreography: Sebastian Prantl; Musical Concept/Solo Piano: Cecilia Li (Austrian première of 'Ttai', piano Suite No. 9 by Giacinto Scelsi); Dancing protagonists: István Horváth, Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl, Miklos Visontai Light: Martin Walitza; Premiered: TAW (special performance for Philip Thiery, founding director of IETM; India tour, on occasion of the 1st International Dance Festival of India: Mumbai, New Delhi, Calcutta.

18

1990

'KLANGRÄUME I, II, III' in cooperation with Klangforum Wien; Composition: Beat Furrer, Luigi Nono, Mauricio Sotelo; Choreography: Sebastian Prantl; Performing Protagonists: Silvia Both, Margit Fuchs, István Horváth, Dorothea Hübner, Ferenc Kálmán, Sebastian Prantl, Aurelia Staub, Kurt Studer, Miklos Visontai; Costumes: Eva Riedl; Light: Martin Walitza; Museum of Modern Art Palais Liechtenstein; Academy of visual arts - Schillerplatz; Secession, Vienna.

17

1989

'LETTER TO OPHELIA' Choreographic Concept: Sebastian Prantl in cooperation with Kristin Lovejoy and Penelope Wehrly; Protagonists: Corinne Eckenstein, Elio Gervasi, Dorothea Hübner, Aurelia Staub, Kurt Studer, Sebastian Prantl; Spatial Installation (Video/Film): Penelope Wehrly; Light: Martin Walitza; TAW.

16

1989

'LINDWURM' Solo Dance (Real-Time-Composition) by Sebastian Prantl in occasion of 1000 year anniversary of Saint Hemma of Carinthia; Outdoor Installation by the architect Felix Orsini-Rosenberg for the 'Neuer Platz' Klagenfurt, Carinthia.

15

1989

'MOUVEMENTS' Concept & Choreography: Sebastian Prantl; Compositions: Friedrich Cerha and Wolfgang Amadeus Mozart; *Dancing Protagonists*: Silvia Both, Sabine Bründl, Willi Dorner, Elio Gervasi, Dorothea Hübner, Peter Kern, Iris Koppelent, Silvia Scheidel, Isolde Schober, Sybille Starkbaum, Aurelia Staub, Sebastian Prantl; Light: Martin Walitza; Hofburg Plaza - under the Michaela Dome, Vienna.

14

1988

'MOUVEMENT & FASCE' Choreography by Sebastian Prantl to compositions by Friedrich Cerha; *Dancing Protagonists*: Silvia Both, Willi Dorner, Elio Gervasi, Dorothea Hübner, Sybille Starkbaum, Aurelia Staub, Sebastian Prantl; Light: Martin Walitza; Secession Vienna - installation by So LeWitt.

13

1988- 1991

'LU' in homage to Erik Satie - SOLO/DUO Cecilia Li: Piano Solo, Solo Real-Time-Composition: Sebastian Prantl; TAW, Jeunesse Austria in Zell am See/Salzburg, Germany, Luxemburg, Sweden, Taipei National Theatre/Taiwan; st. International Dance Festival India: Mumbai, New Delhi, Calcutta.

1988 Founding of Tanz Atelier Sebastian Prantl (TASP), 1999 Tanz Atelier Wien (TAW) TRANS ART WORKS

12

1987

'GAIA' Concept/Choreography: Sebastian Prantl; Double Solo: Sebastian Prantl, Peter Sommerfeld (rope artist); Female Dancing Choir: Leila Abdullah, Silvia Both, Susanne Fuchs, Dominique Hellinckx, Isabella Matt, Katharina Palden, Magdalena Pirker, Clarissa Praun, Beatrix Ruf, Andrea Scholz, Alexandra Sommerfeld, Hildegard Staiger, Sybille Starkbaum; Light: Motiva Studio; Premiered: WUK Vienna (Inauguration of the Great Hall at WUK).

11

1987

'FRATRES' in homage to Arvo Pärt - Solo Performance (Real-Time-Composition): Sebastian Prantl, Artistic Direction: Gidon Kremer; Installation: Akelei Sell; Premiered at the Chamber Music Festival Lockenhaus/Burgenland.

10

1987

,EARTHRISE' Choreographic Concept: Sebastian Prantl; *Dancing Protagonists*: Daniel Aschwanden, Tina Mantel, Petra de Ondarza, Sebastian Prantl, Alexandra Sommerfeld; Text: James Dickey; Music: Arvo Pärt; Light: Lukas Kaltenbäck; Coordination: Markus Kupferblum; Film Visuals: Nikolais Dobrowolskij; Künstlerhaustheater Vienna; Zurich, Paris, Antwerpen, Gent.

9

1985

'NIEMANDSLAND' Motion Picture /V Concept & Choreography: Sebastian Prantl in collaboration with the filmmaker Kristin Lovejoy
Protagonists: Leila Abdullah, Silvia Both, Johannes Breuss, Deborah Carmichael, Willi Dorner, Susanne Fuchs, Inge Kaindlstorfer, Gerhard
Naujoks, Petra de Ondarza, Sebastian Prantl, Beatrix Ruf, Alexandra Sommerfeld, Maria Wille, Sita Treytl; Objects: Kurt Seehofer; Light: Robert
Leitner; Sound: Markus Kupferblum; Stage technique: Marco Ostertag; Foto Visuals: Nikolais Dobrowolskij; MAK Museum, Vienna.

8

1984

'PIERRE RIVIERE' Motion Picture /// Concept & Choreography: Sebastian Prantl in collaboration with filmmaker Kristin Lovejoy; Protagonists: Ali
and Leila Abdullah, Bert Gstettner, Johannes Breuss, Deborah Carmichael, Petra de Ondarza, Inge Kaindlstorfer, Regina Walla, Beate Mathois, Juliusz
Bartosik, Tina Mantel; Premiered: MAK Museum Vienna.

7

1984

'FABIAN' Solo/Duo with the actress Deborah Carmichael for the 'Young Choreographers Competition' at Theater an der Wien (Christl Zimmerl,
2nd Award).

6

1984

'CONFLICT IN 8 MM' Motion Picture // for the Performance Art Festival by Grita Insam - Modern Art Gallery Vienna; Concept & Choreography:
Sebastian Prantl; Dancing Protagonists: Emma Wolf-Perez, Bert Gstettner, Deborah Carmichael, Petra von Ondarza, Sebastian Prantl;
Installation: Katharina Prantl.

5

1984

'HOMAGE A FANNY' in homage to Fanny Elssler - Solo Dance for the 'Young Choreographers Competition'; Installation: Katharina Prantl;
Theatre a. d. Wien.

4

1983

'MOTION PICTURES I' Concept & Choreography: Sebastian Prantl in collaboration with the filmmaker Kristin Lovejoy; Dancing protagonist:
Simona Bucci, Andrea Campianu, Terry Chan, Nancy Cosner, Andres San Millan, Judith Scherer, Joseph Youngblood; Sound: Philip Lee; Lighting:
Eric Thoman; Technique: Margot Schaal; Charas Teatro la Terraza, New York.

3

1983

'SCHUBERT & I' Solo Dance: Sebastian Prantl to the 'Unfinished Symphony' by Franz Schubert; Whitney Independent Study Program, New York.

2

1982

,40x18 *ZEIT-RAUM-SPIEL in WEISS*' Choreographic Concept: Sebastian Prantl; Protagonists: Deborah Carmichael, Jacky Rauch, Andrea Campianu, Christopher Batenhorst, Marco Ostertag, Tina Mantel, Markus Eiblmayr, Sebastian Prantl, Margarethe Koller, Katharina Prantl, Helli Holleis - a 12-hour happening within an outdoor environment at the Culture Center Perchtoldsdorf, Lower Austria.

1

1981

'*ACTION JOSEFSPLATZ*' an outdoor street happening with the Department of Architecture/Masterclass Gustav Peichl, University of Art 'Schillerplatz', Vienna.

0

1980

'*CHANCE SOL/*' various street performances in downtown Manhattan (East Village, Noho, Tribeca), NYC.

TRANSART
WORKS