

TAORMINA
ARTE

C I N E M A
T E A T R O
M U S I C A

TAORMINA
PALAZZO
DEI CONGRESSI
6/9 MAGGIO
1999



**PREMIO EUROPA
PER IL TEATRO**

**Prix Europe pour le Théâtre
Europe Theatre Prize
Europa-Preis für das Theater**

VII Premio Europa per il Teatro a
Pina Bausch

V Premio Europa Nuove Realtà Teatrali al
Royal Court Theatre

Ritomi **Christoph Marthaler**

TAORMINA
ARTE

C I N E M A
T E A T R O
M U S I C A



PREMIO **EUROPA**
PER IL **TEATRO**

Prix Europe pour le Théâtre
Europe Theatre Prize
Europa-Preis für das Theater

Settima Edizione

6/9 Maggio 1999

Patrocinio e contributo
Unione Europea

Organismi associati e sostenitori
Union des théâtres de l'Europe
Convention Théâtrale Européenne

Organismi associati
Association Internationale des
Critiques de Théâtre
Festival d'Avignon
Instituto Internacional del Teatro
del Mediterraneo

Presidenza

Mario Bolognari
Giuseppe Buzzanca
Salvatore Leonardi

Segreteria generale

Antonino Panzera

Sovrintendente

Andrea Lo Castro

Collegio dei sindaci

Agostino Porretto
Francesco Buzzone
Francesco Caminiti

Ufficio amministrativo

Rosanna Calò

Ufficio ospitalità

Elisabetta Gulotta

Ufficio finanziario

Domenico Scattareggia

Direzione tecnica

Domenico Maggiotti

Ufficio stampa

Fabio Tracuzzi
Giuseppe Monaco
Sebastiano Timpanaro
Milena Privitera
Josette Clemenza

Ufficio viaggi

Pinella Aliberti

**Assistente
segreteria generale**

Emilia Mammoliti

Attività promozionale

Daniela Di Leo

Cerimoniale

Giovanni Lo Giudice
Anna Lo Turco

Collaboratori

Giulia La Pica
Maurizio Micali

Servizi Video

Thauma

**PREMIO EUROPA
PER IL TEATRO****Presidenza**

Comitato Taormina Arte

Consiglio direttivo

Georges Banu

*Presidente Association
Internationale des*

Critiques de Théâtre

Daniel Benoin

Presidente Convention

Théâtrale Européenne

Bernard Faivre d'Arcier

Direttore Festival d'Avignon

Jack Lang

Presidente Giuria

Eli Malka

Direttore Union des Théâtres

de l'Europe

Josè Monleon

Direttore Instituto Internacional

del Teatro del Mediterraneo

Franco Quadri

Curatore volumi atti

Renzo Tian

Segretario Permanente Giuria

Gabor Zsámbéki

Presidente Union des Théâtres

de l'Europe

Alessandro Martinez

Segretario Generale

Premio Europa

**Ideazione e
coordinamento generale**

Alessandro Martinez

**Assistente Segretario
Generale Premio Europa,
Responsabile stampa estera**

Marianna Strazzuso

Assistente stampa estera

Tina Balla

Responsabile stampa italiana

Margherita Fusi

**Segreteria del Premio
e incontri**

Giovanni Di Maria

Michela Giovannelli

Claudia Palazzolo

Emanuela Pistone

INCONTRI

Sulle tracce di Pina

Introduzione

Franco Quadri

Moderatori

Leonetta Bentivoglio

Norbert Servos

Di scena il Royal Court

A cura di

Michael Billington

Scrivere/rappresentare

Esempi di nuova drammaturgia europea
proposti dalla Giuria del Premio Europa

L'Arte dell'Attore

Dibattito organizzato dall'Union
des Théâtres de l'Europe

Moderatore

Michael Billington

**Catalogo e
documentazione**

Maria Aruzza

Traduzioni

Scriptum, Roma

Progetto grafico

Studio Sapuppo, Catania

Si ringrazia

Commissione Europea

Rappresentanza in Italia

Gerardo Mombelli

Per i materiali sul Royal Court

Anna Parnanzini

Nathalie Bintener

Barbara Nativi

Parte delle schede sul Royal Court

sono estratte dai cataloghi di

Intercity Festival

Fiorella Ceccarelli

Ufficio Contratti

Alberta Fracassi

Servizio Audiovideoteche

RAI Radio Televisione Italiana

Marina Baldeschi

Giacomo Albano

Ezio Donato

Cristina Franco

Giovedì 6

Sala B

- ore 16.30 Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo: **Le Sacre du printemps**, di Peter Wekyrich, 1978, 37'40"
- ore 18.00 Apertura lavori: *Mario Bolognari, Georges Banu, José Monleon*
Scrivere/representare
Esempi di nuova drammaturgia europea proposti dalla Giuria del Premio Europa
 Albania *Diana Çuli*, Bosnia-Erzegovina *Dzevad Karahasan, Turtko Kulenovic*, Croazia *LadaKastelan, Asilija Srnc-Todorovic*, Francia *Micheline e Lucien Attoun, Georges Banu, Robert Cantarella, Noëlle Renaude*, Germania *Manfred Beilharz, Jens Hillje, Thomas Ostermeier*, Italia *Ruggero Cappuccio, Franco Quadri, Spiro Scimone*, Jugoslavia *Radoslav Pavlovic*, Russia *Nikolai Kolyuda*, Tatiana Proskournikova, Spagna *José Monleon, Borja Ortiz de Gandra*

- ore 21.30 **Fiction d'Hiver** di Noëlle Renaude regia di Robert Cantarella mise en espace realizzata da Théâtre Ouvert con il sostegno de l'AFAA (Association française d'action artistique) Ministère des affaires étrangères
- ore 23.00 Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo: **Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg"** di Pina Bausch, 1984, 107'40"

Venerdì 7

Sala B

- ore 9.30 **Scrivere/representare** (II parte)
- ore 11.30 **Di scena il Royal Court** incontro con il Royal Court Theatre a cura di Michael Billington
partecipano: Susanna Clapp, Stephen Daldry, Elyse Dodgson, Jens Hillje, Jeremy Kingston, James Macdonald, Barbara Nativi, Thomas Ostermeier, Rebecca Prichard, Ian Rickson, Max Stafford-Clark, Paul Taylor, Graham Whybrow
- ore 14.30 Proiezione
Arena Theatre/Royal Court, 1976, 33'
Omnibus/Royal Court Diaries, 1996, 56'
- ore 16.30 **Di scena il Royal Court** (II parte) scene da **Shopping and Fucking** di Mark Ravenhill, regia di Max Stafford-Clark e **Mojo** di Jez Butterworth, regia di Ian Rickson con Kate Ashfield, Pearce Quigley, Nicolas Tennant lettura in italiano di brani da **Attempts on her Life** di Martin Crimp con Silvia Guidi, Fabio Mascagni, Barbara Nativi

Sala A

- ore 21.00 **The Weir** di Conor McPherson regia di Ian Rickson
una produzione del Royal Court Theatre in esclusiva per l'Italia

Sala B

- ore 23.00 Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo: **Café Müller** di Pina Bausch, 1985, 48'33"
From Lisbon com saudades di Fernando Lopes, 1997, 40'

Sabato 8

Sala B

- ore 9.30 **L'Arte dell'Attore** dibattito organizzato dall'Union des Théâtres de l'Europe modera *Michael Billington*, partecipano: *Erland Josephson, Luca Ronconi, Lev Dodin, Georges Lavaudant, Thomas Ostermeier, Gábor Zsombéki*
- ore 12.30 Presentazione dei volumi: **Heiner Müller, riscrivere il teatro; Robert Wilson, il teatro del tempo; Luca Ronconi, la ricerca di un metodo** a cura di Franco Quadri, editi da Ubulibri

Cinema **Olimpia** Taormina

- ore 14.00 Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo: **Die Klage der Kaiserin** di Pina Bausch, 1989, 103'
 Sala B
- ore 16.00 **Sulle tracce di Pina** Incontro Internazionale su Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal introduzione di *Franco Quadri*, modera *Leonetta Bentivoglio* partecipano: *Bob Wilson, Leoluca Orlando, Norbert Servos, Bartabas, Akira Asada, Francesco Giambone, Ronald Kay, Marinella Guatterini, Elisa Vaccarino, Michel Bataillon, Gianfranco Capitta, Mark Jonkers, Savitry Nair, Sergio Trombetta, Christopher Bowen, Franco Bolletta, Renate Klette*
- teatro **Vittorio Emanuele** Messina
- ore 21.30 Ritorni **Die Spezialisten un tè danzante per la sopravvivenza** di Christoph Marthaler
Una produzione Deutsches Schauspielhaus di Amburgo Ultima creazione di Christoph Marthaler in esclusiva per l'Italia. Presentata in collaborazione con l'Ente Teatro di Messina

Domenica 9

Sala B

- ore 10.00 **Sulle tracce di Pina** modera *Norbert Servos*, partecipano: *Bernard Faivre D'Arcier, Mechthild Grossmann, Ivan Nagel, Eriko Kusuta, Leonetta Bentivoglio, Maria Joao Seixas, Matthias Schmiegelt, Malou Aïraudo, Thomas Erlas, Donja Feuer, Dominique Mercy, Helena Pikon, Werner Schroeter, Matthias Burkert, Julie Shanahan*
- ore 14.15 Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo: **Répétition générale** di Werner Schroeter, 1980, 90'
- ore 16.00 **Sulle tracce di Pina**
Piera Degli Esposti, Savitry Nair, Peter Esterhaizy
- ore 17.00 **Incontro con Pina Bausch**
 Sala A
- ore 21.00 **Cerimonia di Consegna dei Premi** Neuman Productions presenta Tanztheater Wuppertal Pina Bausch **Small collection**, brani dal repertorio di Pina Bausch per il Premio Europa per il Teatro
 Sala B
- ore 22.30 Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo: **E la nave va** di Federico Fellini, 1983, 122'

giovedì 6 - domenica 9
Pina Bausch fotografata da
Maarten Vanden Abeele

Messaggio dell' Unione Europea	5
Premio Europa per il Teatro	6
Presentazione della VII edizione	8
Regolamento del Premio	11
Giuria VII Edizione	12
VII Premio Europa a Pina Bausch	13
V Premio Europa Nuove Realtà Teatrali al Royal Court Theatre	14
Pina Bausch	15
Pina Bausch note biografiche	16
Sulle tracce di Pina	18
Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo	20
Lo sguardo del fotografo Maarten Vanden Abeele	21
Small Collection Brani del repertorio di Pina Bausch	23
Royal Court Theatre	24
Il Royal Court	25
La English Stage Company del Royal Court Theatre	26
Di scena il Royal Court	28
Lo spettacolo The Weir	30
Frammenti	32
Christoph Marthaler	34
Die Spezialisten Un tè danzante per la sopravvivenza	35
Lo spazio come pensiero	36
Perché specialisti?	36
Spie	38
La conoscenza degli esperti	39
Christoph Marthaler note biografiche	40
Scrivere\ Rappresentare	42
Théâtre Ouvert	43
L'Arte dell' Attore	44
Atti e Documenti	45
Storia del Premio	46

Messaggio dell'Unione Europea

Marcellino Oreja Commissione Europea

Il Premio Europa per il Teatro è diventato il più importante riconoscimento europeo nell'ambito di quel settore artistico che rappresenta probabilmente uno dei più potenti mezzi di contatto e comunicazione tra gli esseri umani.

Taormina Arte e la Commissione Europea hanno avuto il merito di ideare questa bella iniziativa nel 1986: un'iniziativa che, anno dopo anno, ha acquistato una risonanza sempre maggiore negli ambienti del teatro europeo.

Desidero ricordare le parole che Giorgio Strehler ha pronunciato quando gli è stato consegnato il terzo Premio Europa, nel 1990: "che questa unione e questa volontà vengano sostenute anche da altre forze decise a lavorare insieme a noi. Insieme faremo sempre di più e sempre meglio per contribuire alla nascita di questa Europa dello spirito della cultura e del teatro. L'Europa è già un'identità politica e culturale e questo Premio, in un certo senso oltrepassa le persone che vengono premiate. Questo Premio aiuta la nascita di un'Europa delle cose belle, delle cose umane, delle cose che riguardano il teatro come qualsiasi altra attività dello spirito umana, qualsiasi attività creativa e poetica che oltrepassi le barriere delle singole nazioni per entrare in un giro più vasto".

Ascoltando queste parole, ho pensato che l'intera Unione Europea poteva essere orgogliosa del fatto che una tale iniziativa, così europea e anche così prestigiosa, avesse luogo in Sicilia, una terra che per molti secoli è stata crocevia di popoli, e che, in occasione del Premio, diventa luogo di incontro per tutti i più importanti organismi del teatro europeo.

Ecco, quindi, il significato di questo riconoscimento, e della partecipazione dell'Unione Europea al meraviglioso lavoro che il Premio Europa per il Teatro ha svolto nel corso degli anni.

Le Prix Europe pour le Théâtre s'impose comme la récompense européenne la plus importante dans le secteur artistique que sans doute représente un des plus puissants moyens de contact et de communication parmi les être humains.

Taormina Arte et la Commission Européenne ont eu le mérite de créer en 1986 cette belle initiative qui, année après année, a acquis un retentissement croissant dans les milieux du théâtre européen.

Il m'est aussi agréable de rappeler ce discours prononcé par Giorgio Strehler, en recevant le 3ème Prix Europe, en 1990: "que cette union et cette volonté soient soutenues également par d'autres forces décidées à travailler de concert avec nous. Ensemble, nous ferons toujours plus et toujours mieux afin de promouvoir la naissance de cette Europe de l'esprit de la culture et du théâtre. L'Europe arbore déjà une identité politique et culturelle et ce Prix, en quelque sorte, va bien au-delà de la personnalité des lauréats. Ce Prix doit favoriser la naissance d'une Europe des choses belles, des choses humaines, des choses qui se rapportent au théâtre, à toute autre activité de l'esprit humain, à toute activité créative et poétique qui franchissent les confins des nations pour pénétrer dans un ensemble aux dimensions bien plus vastes. En entendant ce discours, j'ai pensé que l'Union Européenne tout entière aurait lieu d'être fière à son tour si une initiative tellement européenne – et prestigieuse – se déroulait en Sicile, terre depuis les siècles carrefour de peuples et à l'occasion du Prix point de rencontre de tous les organismes les plus importants du théâtre européen.

Voilà le sens du prix, et de la participation de l'Union Européenne au merveilleux travail que le Prix Europe pour le Théâtre fait depuis des années.

The European Prize for Theatre has become the most important European award in an artistic sector that undoubtedly represents one of the most powerful means of contact and communication between human beings.

Taormina Arte and the European Commission deserve credit for having established this fine initiative in 1986: an initiative which, year by year, has acquired growing resonance in European theatre.

I would like to recall the words spoken by Giorgio Strehler when he received the third European Prize in 1990: "... that this union and this will are also supported by other forces determined to work together with us. Together we will do more and more to contribute to the birth of this Europe of the spirit of culture and theatre. Europe is already a political and cultural identity, and in a certain sense this Prize goes beyond the people who receive it. This Prize contributes to the birth of a Europe of fine things, of human things, of things that concern theatre like any other activity of the human spirit, any other creative and poetic activity that crosses the barriers of single nations to enter a wider sphere."

Listening to this speech, I thought that that the whole of Europe could be proud that such a European – and prestigious – initiative takes place in Sicily, a land that for centuries has been a crossroads of peoples, and that on the occasion of the Prize becomes a meeting point for all the most important bodies of European theatre.

This, then, is the significance of the prize, and of the participation of the European Union in the marvellous work that the European Prize for Theatre has been doing for years.

Als Auszeichnung hat sich der Europapreis für das Theater in einem künstlerischen Bereich durchgesetzt, der zweifelsohne eins der wichtigsten Mittel zur zwischenmenschlichen Verständigung und Kommunikation darstellt.

Taormina Arte und die Europäische Kommission hatten 1986 die verdienstvolle Aufgabe diese wunderbare Initiative zu gründen, die Jahr für Jahr in der europäischen Theaterwelt auf anwachsende Aufmerksamkeit gestoßen ist.

Hierbei möchte ich an die Rede erinnern, die Giorgio Strehler 1990 bei der Entgegennahme des Preises der III. Ausgabe gehalten hat: "Diese Vereinigung und dieser Wille mögen auch von anderer Seite, die zur Zusammenarbeit gewillt ist, Unterstützung erfahren. Mit vereinten Kräften wird unser Beitrag zur Entstehung eines Europas der Kultur und des Theaters immer größer und besser werden. Ein politisches und kulturelles Europa existiert bereits, und dieser Preis geht in gewisser Weise über die Preisträger hinaus. Dieser Preis ist ein Beitrag zur Bildung eines Europa der schönen Dinge, der Menschlichkeit und all jener Komponenten, die das Theater wie auch jede andere geistige Betätigung, jede andere kreative und poetische Betätigung betreffen, damit die Grenzen der einzelnen Nationen überschritten werden und sich der Kreis erweitert".

Als ich diese Rede gehört habe, dachte ich, daß die Europäische Union stolz darauf sein kann, daß auf Sizilien eine so europäische - und eindrucksvolle - Initiative abgehalten wird, in einem Land also, das seit Jahrhunderten Kreuzweg der Völker ist, aber auch darauf, daß diese Gelegenheit zum Treffpunkt aller wichtigen Organismen des europäischen Theaters geworden ist.

Darin liegt der Sinn des Preises und somit auch der Beteiligung der Europäischen Union an der wunderbaren Arbeit, die der Europapreis für das Theater seit Jahren leistet.

Premio Europa per il Teatro

Comitato **Taormina Arte**

In un momento nel quale gli effetti della globalizzazione e il recupero delle identità regionali, in Europa e nel mondo, aprivano prospettive prima inimmaginabili, quando già serpeggiavano inquietudini e conflitti, nel continuo smarrirsi e ritrovarsi di individui e gruppi impegnati in un confronto costante tra la "modernità", il loro passato e gli stili di vita imposti dalle culture dominanti, Taormina, la Sicilia e il teatro sembrarono, agli ideatori del Premio Europa e alla Commissione Europea, un possibile approdo dove queste tendenze planetarie avrebbero potuto svelarsi, incontrarsi, integrarsi e dar luogo, partendo dal lavoro teatrale, a una riflessione sul ruolo della cultura (e delle culture) nel processo di integrazione europea.

La Sicilia - crocevia di civiltà differenti e regione dall'identità tanto complessa quanto debole (perché costituita da molte identità) - poteva apparire improvvisamente a Bruxelles come una terra rassicurante, aperta e adeguata all'incontro con la complessità culturale del mondo contemporaneo e con le diversità di un'Europa comunque alla ricerca di un'effettiva unità politica. Il difetto "storico" della Sicilia poteva, in altre parole, rivelarsi una virtù. L'identità "debole" (l'inconscio collettivo multi-etnico dei siciliani) diventava così un valore europeo, un carattere in grado di contenere, far coesistere e sviluppare identità e differenze.

L'ambito del teatro venne scelto come canale esemplare per tentare l'evocazione di un'anima europea quasi introvabile nelle fredde politiche comunitarie di mera cooperazione economica: la scelta di Taormina come "luogo universale" per il teatro europeo, sostenuta da Ripa di Meana, allora Commissario europeo per la Cultura, sembrava, in questo senso, confermare l'intuizione di Goethe che "in Sicilia si trova la chiave di tutto".

Si può oggi affermare che il Premio Europa per il Teatro è stato un segnale chiaro partito dalla Sicilia verso la conoscenza, lo scambio, il rilancio della cultura teatrale in Europa e un reale contributo alla nascita di un'Europa dei popoli. Per averne la misura basta scorgere l'elenco degli artisti premiati nel corso di un decennio: quante "Europee" sono passate da Taormina nei giorni del Premio? Quante influenze in artisti come Ariane Mnouckine e Peter Brook possono dirsi peraltro extraeuropee? Orientali, africane, planetarie? Quanto una riflessione sull'Europa contemporanea è passata attraverso il teatro di Heiner Müller, Giorgio Strehler, Pina Bausch, Luca Ronconi, Bob Wilson? Quanto Anatolij Vassil'ev e Eimuntas Nekrosius, premiati, tra gli altri, come nuove realtà, hanno esaudito l'auspicio espresso da Ariane Mnouchkine, ricevendo il Premio Europa alla sua 1ª edizione nel 1987, di potere abbattere le barriere e condividere le esperienze artistiche dell'altra Europa?

Se il premio nacque dal tentativo di avvicinare la Sicilia all'Europa spostando il baricentro della cultura europea verso sud, si comprende anche come la mentalità che lo sorregge non poteva essere quella - prevalentemente celebrativa - comune ad altri momenti dedicati alla cultura e all'arte.

A caratterizzare il premio, insieme all'aiuto concreto al lavoro teatrale che esso offre, vi è stata una scelta rigorosa - passata, peraltro quasi subito per la rinuncia alle ribalte televisive molto di moda qualche anno fa anche tra la gente di teatro - che ha favorito l'incontro diretto, lo scambio, lo studio, l'approfondimento, l'analisi delle condizioni e delle prospettive del fare teatro, anche in un'Europa dal profilo sempre più problematico e dai confini sempre più incerti. Tutto ciò avviene a partire da un luogo che, nonostante tutto, vuole proporre una nuova (antichissima) metafora della Sicilia e dell'Europa.

A un moment où les effets de la globalisation et l'affirmation des identités régionales en Europe et dans le monde ouvraient des perspectives inimaginables auparavant, alors que déjà inquiétudes et conflits déferlaient dans un contexte de perplexité de la part d'individus et de groupes oscillant sans cesse entre "la modernité", leur passé et les styles de vie imposés par les cultures dominantes, Taormina, la Sicile et le théâtre apparurent aux créateurs du Prix Europe et à la Commission Européenne comme un lieu d'abord possible où ces tendances planétaires pourraient se dévoiler, se rencontrer, s'intégrer et donner lieu, en partant du travail théâtral, à une réflexion sur le rôle de la culture (et des cultures) dans le processus d'intégration européenne.

La Sicile, région située au croisement de différentes civilisations et dont l'identité est à la fois complexe et fragile (car en fait, constituée de nombreuses identités), pouvait brusquement apparaître comme étant une terre rassurante, ouverte et propice à une approche intéressante de la complexité culturelle du monde contemporain et de l'hétéroclisme d'une Europe néanmoins à la recherche d'une unité politique effective. En d'autres mots, le défaut "historique" de la Sicile pouvait s'avérer être une vertu. Le caractère "fragile" de son identité (l'inconscient collectif multiethnique des siciliens) devenait une valeur européenne, un caractère en mesure de contenir, de favoriser la coexistence, de développer son identité et de cultiver ses différences.

Le théâtre fut choisi comme canal exemplaire dans la tentative d'éveiller une âme européenne pratiquement introuvable au sein des froides politiques communautaires se limitant trop souvent à de simples coopérations économiques. Le choix de Taormina comme "lieu universel" pour le théâtre européen, appuyé par Ripa di Meana, alors Commissaire européen de la Culture, semblait, en ce sens, confirmer l'intuition de Goethe selon laquelle "en Sicile, on trouve la clé de tout".

Aujourd'hui, on peut affirmer que le Prix Europe pour le Théâtre représente un signal clair parti de la Sicile vers la connaissance, l'échange et la relance de la culture théâtrale en Europe ainsi qu'une réelle contribution à la naissance d'une Europe des peuples. Afin d'en mesurer l'importance, il suffit de consulter la liste des lauréats des dix dernières années: combien d'"Europe" sont passées par Taormina les jours du Prix? Combien d'influences sur des artistes comme Ariane Mnouckine et Peter Brook peuvent par ailleurs se dire extraeuropeennes? Orientales, africaines, planétaires? Où l'Europe contemporaine se reflète-t-elle avec une telle intensité que dans le théâtre de Heiner Müller, Giorgio Strehler, Pina Bausch, Luca Ronconi ou Bob Wilson? A quel point Anatolij Vassil'ev et Eimuntas Nekrosius, par ailleurs primés comme nouvelles réalités, ont-ils satisfait le désir exprimé par Ariane Mnouckine alors qu'elle recevait le Prix Europe au cours de sa 1ère édition en 1987, de pouvoir abattre les barrières et partager les expériences artistiques provenant de l'autre Europe?

Si le prix est né d'une tentative de rapprocher la Sicile de l'Europe en déplaçant le centre de la culture européenne davantage vers le sud, on comprend aisément comment la mentalité qui le cimenter ne pouvait être semblable à celle que l'on retrouve dans le cadre d'autres événements consacrés à la culture et à l'art.

La caractéristique de ce Prix, outre à l'aide concrète apportée au travail théâtral que celui-ci offre, est le choix rigoureux des oeuvres - passé, par ailleurs, presque immédiatement en raison du refus de participer très en vogue il y a quelques années, même parmi les gens du théâtre - qui a favorisé les rencontres directes, les échanges, l'étude, l'approfondissement et l'analyse des conditions et des perspectives de la manière de faire du théâtre, dans une Europe dont le profil est toujours plus problématique et ses frontières toujours plus incertaines. Le point de départ de tout ceci est un lieu qui, en dépit de tout, a la volonté de proposer une nouvelle (très antique) métaphore de la Sicile et de l'Europe.

At a time when the effects of globalisation and the recovery of regional identities in Europe and world-wide seemed to open once unimaginable horizons, with lurking uncertainties and conflicts, amongst the constant loss and rediscovery of individuals and groups locked-

into constant confrontation with "modern life", their past and lifestyles imposed by dominant cultures, Taormina, Sicily and theatre seemed to the founders of the Europe Prize and the European Commission to be an ideal starting-point for these global tendencies to come into the open, join together, mingle and stimulate some reflection about the role of culture (and cultures) in the process of European integration, using theatre as a starting-point.

Sicily is the crossroads of different civilisations, and its regional identity is as complex as it is weak (thanks to its many different identities): from Brussels, it must have immediately appeared like a reassuring land, open and equal to the confrontation with the cultural complexity of the modern world and with European diversity which was seeking genuine political unity. In other words, Sicily's "historical" defect could yet prove to be a virtue. Its "weak" identity (the multi-ethnic collective unconscious of Sicilians) could hence become a European value, a quality which could accommodate identity and diversity, promote their co-existence and develop.

The world of theatre was chosen as the ideal channel to try to conjure-up a European dimension which seemed impossible to find in the cold community policies of pure economic co-operation: in this respect, the choice of Taormina as the "universal" place for European theatre, supported by Ripa di Meana, the then European Commissioner for Culture, seemed to confirm Goethe's feeling that "in Sicily, you can find the answer to everything".

It might be claimed today that the Europe Theatre Prize was a clear signal of Sicily's gravitation towards a sense of conscience, interaction, the relaunch of theatre in Europe and a genuine contribution to the foundation of the Europe of peoples. To find out just how much, we need only look at the list of artists who have been awarded prizes over the course of a decade: how many "Europes" have passed through Taormina during the course of the Prize? But how many influences like Ariane Mnouckine and Peter Brook can claim to be from outside Europe? Oriental, African, Planetary? How much does reflection about present-day Europe have to do with the theatre of Heiner Müller, Giorgio Strehler, Pina Bausch, Luca Ronconi and Bob Wilson? How much did Anatolij Vassiliev and Eimuntas Nekrosius, (also awarded prizes for New Theatrical Realities, along with others) concur with Ariane Mnouckine, when she received the Europe Prize in its first edition in 1987, when she expressed the desire to knock down barriers and share the artistic experiences of the other Europe? Although the prize was primarily set up in an attempt to bring Sicily closer to Europe, by moving the centre of European culture southwards, it was clear that the mentality behind it could not be the same (largely celebratory) as other moments dedicated to culture and art. The prize was characterised not only by its practical assistance to theatrical work, but also by its clear choices (including rapid rejection of the television limelight which was so much in vogue a few years ago) which encouraged direct contact, exchange, study, development, the analysis of the conditions and prospects for making theatre in Europe with its increasingly complex make-up and ever more uncertain borders. This all stems from a location which in spite of everything, appears to offer new (yet very ancient) metaphors for Sicily and Europe.

Zu einer Zeit, in der die Folgen der Globalisierung und des Versuch einer Rettung regionaler Identitäten in Europa und der ganzen Welt, bisher ungeahnte Ausblicke eröffneten, Unruhe und Konflikte jedoch schon unterschwellig da waren, zu einer Zeit, in der Individuen sich im ständigen Wechselspiel verlieren

und dann wiederfinden und engagierte Gruppen sich mit der Beziehung zwischen "Modernität", ihrer eigenen Vergangenheit und den von dominierenden Kulturen aufgezwängten Lebensstilen auseinandersetzen, erschien den Organisatoren des Europapreises sowie der Europäischen Kommission Taormina, und damit Sizilien, aber auch das Theater ein geeigneter Anlaufplatz, an dem sich diese planetarischen Tendenzen enthüllen, dort zusammentreffen und gegenseitig ergänzen könnten, um von der Theaterarbeit ausgehend, einer Reflexion über die Rolle der Kultur (oder der Kulturen) im Prozeß der europäischen Einigung Anstoß zu geben.

Sizilien - Kreuzpunkt verschiedener Zivilisationen und Region von sehr komplexer und doch gleichzeitig so schwacher (gerade weil sie aus so vielen Teilen zusammengesetzt ist) Identität - flößte mit einem Mal in Brüssel Vertrauen ein, erschien als geeigneter Ort, offen für eine Begegnung, deren kulturelle Komplexität in der zeitgenössischen Welt und in den Unterschieden eines doch immerhin auf effektive politische Einigung zustrebenden Europas gegeben ist. Der "historische" Nachteil Siziliens wurde, mit anderen Worten zur Tugend. Die "schwache" Identität (das kollektive multiethnische Unterbewußtsein der Sizilianer) wurde so zum europäischen Wert, zu einem Wesenszug, wo Unterschiede und Identität aufgenommen werden, wo sie nebeneinander leben und sich weiterentwickeln können.

Das Theater wurde als exemplarischer Kanal gewählt, über den versucht werden sollte, ein europäisches Wesen heraufzubeschwören, das in der rationalen Europapolitik einer rein ökonomischen Kooperation kaum angetroffen werden kann: unter diesen Vorzeichen schien die vom damaligen europäischen Kulturbeauftragten Ripa di Meana unterstützte Wahl Taorminas als "universeller Ort" für das europäische Theater das zu bestätigen, was schon Goethe gespürt hatte, nämlich daß "man in Sizilien den Schlüssel zu allem findet".

Heute läßt sich nunmehr bestätigen, daß der Europapreis für das Theater ein klares Zeichen aus Sizilien ist, im Dienste der Kenntnis, des Austauschs, der Neugestaltung europäischer Theaterkultur, aber auch eines realen Beitrags zur Schaffung eines Europas der Völker. Um sich ein Bild davon zu machen, genügt es nur einmal die Liste der im Verlauf eines Jahrzehnts prämierten Künstler anzusehen: waren im Rahmen der Preisverleihung in Taormina nicht viele "Europas" anwesend? Kann man zudem nicht viele künstlerische Einflüsse, wie Ariane Mnouckine und Peter Brook als außereuropäisch bezeichnen? Gab es nicht orientalische, afrikanische, planetarische Komponenten? Wird im Theater von Heiner Müller, Giorgio Strehler, Pina Bausch, Luca Ronconi, Bob Wilson nicht über das Europa unserer Zeit nachgedacht? Ist mit der Prämierung, zudem als neue Theaterwirklichkeit, von Anatolij Vassiliev und Eimuntas Nekrosius nicht die Hoffnung in Erfüllung gegangen, die Ariane Mnouckine bei der Entgegennahme des Preises der ersten Ausgabe 1987 ausgedrückt hat, nämlich daß sich die Grenzen zum anderen Europa öffnen mögen und ein künstlerischer Austausch möglich gemacht würde?

Der Preis ist als Versuch entstanden, Sizilien Europa anzunähern und den Schwerpunkt der europäischen Kultur weiter nach Süden zu verlagern, und so versteht sich auch, daß die Veranstalter des Theaterpreises nicht eine vorwiegend zelebrierende Durchführung im Sinne haben konnten, was andere Kultur- und Kunstfestivals oft gemein.

Kennzeichnend für den Theaterpreis, abgesehen von der ganz konkreten Unterstützung der Theaterarbeit, war die rigorose Entscheidung für eine klare Richtung - nicht zuletzt auch der Verzicht auf Fernsehaufritte, die auch unter den Theaterleuten vor ein paar Jahren en vogue waren. Und diese Linie hat Begegnungen, Austausch, Studium, Vertiefung, die Betrachtung der Voraussetzungen und Aussichten des Theaternachens gefördert, auch in diesem immer schwieriger werdenden Europa mit immer unsichereren Grenzen. All das geht von einem Ort aus, der trotz aller Schwierigkeiten, eine neue (uralte) Metapher für Sizilien und Europa geben möchte.

Presentazione della VII edizione

Alessandro Martinez Segretario Generale Premio Europa per il Teatro

Giunto alla settima edizione il Premio Europa per il Teatro è stato assegnato quest'anno a Pina Bausch. La scelta della giuria ha voluto evidenziare l'incontro di teatro e danza in una sintesi originale, con ciò confermando l'indirizzo del Premio Europa come riconoscimento aperto a forme differenti di teatro e a componenti diverse del lavoro teatrale.

Sin dalla seconda edizione, il Premio Europa si è caratterizzato per essere un'occasione di studio e approfondimento dell'attività degli artisti premiati. Ciò rende la manifestazione taorminese un appuntamento unico nel suo genere, nel corso del quale al doveroso riconoscimento del valore e dell'importanza dei premiati - alla loro celebrazione e a un consistente contributo economico - si unisce l'incontro dell'artista con la vasta "comunità teatrale" internazionale che sostiene e segue il premio.

A Pina Bausch sarà dedicato un convegno: studiosi, critici, collaboratori e testimoni del suo lavoro andranno "sulle tracce di Pina"; Leonetta Bentivoglio completerà il profilo della premiata con un incontro-intervista; filmati, video e una mostra offriranno elementi di ulteriore riflessione e approfondimento; dopo la cerimonia di premiazione, Small Collection, spettacolo antologico, appositamente pensato da Pina Bausch, consentirà di celebrare e incontrare, nel modo più diretto e emozionante, il *tanzer teater* della grande artista tedesca.

Parallelamente all'omaggio ai più prestigiosi rappresentanti del teatro contemporaneo e all'approfondimento del loro approccio al lavoro teatrale, il Premio Europa si è dedicato, nel corso degli anni, alla ricerca e valorizzazione di nuovi orientamenti nella scena europea. È nato così il premio alle Nuove Realtà Teatrali che ha dato evidenza, durante cinque edizioni, al modo peculiare in cui si andava modulando il lavoro di artisti come Anatolij Vassil'ev, Giorgio Barberio Corsetti, Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza, Christoph Marthaler, offrendo loro spazio, attenzione, occasioni di approfondimento e possibilità di scambio.

Dopo aver vagliato diverse candidature, la Giuria ha scelto quest'anno di premiare il Royal Court di Londra per il lavoro di promozione e scoperta dei giovani autori inglesi, favorendo anche il riprodursi del fenomeno in altri paesi europei.

Il premio al Royal Court acquista un significato tanto più esemplare in quanto viene commisurato alla crisi che investe la restante drammaturgia europea. Basti pensare, per dare un'idea del confronto, che *The Weir*, lo spettacolo del giovanissimo Conor McPherson, presentato a Taormina con la regia di Jan Rickson (direttore artistico del Royal Court), sta avendo un tale successo ovunque nel mondo che (come avviene solo per certi musical particolarmente popolari) viene messo in scena contemporaneamente, in diversi paesi, da tre differenti cast di attori dello stesso teatro.

Il "caso" della nuova drammaturgia inglese verrà analizzato nel corso di un incontro sull'attività del Royal Court, organismo responsabile di tanta vivacità produttiva, capace di dar espressione a nuove generazioni d'autori e fattore importantissimo di continuità, mediazione, scambio tra società e teatro, tra politica culturale e scena.

Michael Billington illustrerà l'attività storica del Royal Court; seguiranno - rappresentati da attori di questo stesso teatro - momenti significativi di alcune opere dei giovani autori da esso sostenuti. Interverranno anche registi europei che hanno messo in scena i nuovi autori britannici.

Un veloce spaccato sulla nuova drammaturgia dell'Europa continentale verrà proposto nel corso di un incontro auspicato dalla Giuria del Premio che ha scelto di offrire uno spazio particolare al francese Théâtre Ouvert, cui spetta il merito di avere inventato la *mise en espace* dei testi come banco di prova e forma di "promozione" della scrittura teatrale, prece-

dente alla vera e propria rappresentazione.

La sezione "Ritorni", che negli anni passati ha ospitato spettacoli di Vassil'ev, Nekrosius e Wilson, è incentrata su un'opera ideata e diretta da Christoph Marthaler (premio alle Nuove Realtà Teatrali dello scorso anno) *Die Spezialisten* - un *thè* danzante per la sopravvivenza: prodotto dalla Schauspielhaus di Amburgo, è uno degli spettacoli più belli e ironici del regista svizzero considerato, in questo momento, il più interessante creatore di teatro presente nella scena europea.

Nel corso della presente edizione del Premio Europa è prevista - dopo l'uscita dei due fortunati libri dedicati a Peter Brook e Giorgio Strehler - la presentazione di tre nuovi volumi che, come i primi, sono la documentazione dei lavori svolti in occasione dell'assegnazione dei premi. I volumi sono dedicati a Heiner Müller, Robert Wilson e Luca Ronconi e sono arricchiti di materiali sugli artisti premiati come Nuove Realtà Teatrali: Giorgio Barberio Corsetti, Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza e Christoph Marthaler. Completano le tre pubblicazioni gli atti dei convegni e degli incontri collaterali al Premio Europa.

Nell'ambito delle attività dell'Union des Théâtres de l'Europe - organismo che, per volontà di Giorgio Strehler, sostiene il Premio Europa sin dalla sua III edizione - un dibattito a tema "L'arte dell'attore" illustrerà gli sviluppi e i cambiamenti di questo particolare mestiere avvenuti nell'arco degli ultimi quindici anni. Partecipa al dibattito, tra gli altri, un attore di grande esperienza: Erland Josephson del Dramaten di Stoccolma.

Le Prix Europe pour le Théâtre, qui en est à sa septième édition, a été attribué à Pina Bausch. Le jury a choisi de récompenser l'union originale du théâtre et de la danse, confirmant ainsi la volonté du Prix Europe pour le Théâtre de promouvoir ouvertement toutes formes particulières de théâtre et les composantes les plus diverses du travail théâtral.

Dès sa seconde édition, le Prix Europe s'est révélé être une occasion d'étudier et d'analyser en profondeur l'activité des artistes primés. Dès lors, ce concours s'avère être un rendez-vous unique en son genre, qui, outre à mettre en exergue la valeur et l'importance des lauréats - en récompensant leur talent et en leur allouant une contribution économique consistante - favorise la rencontre de l'artiste avec la vaste "communauté théâtrale" internationale qui soutient et prête toute son attention à ce Prix. Un séminaire sera consacré à Pina Bausch au cours duquel des spécialistes, des critiques, des collaborateurs et des témoins de son travail s'en iront "sur les traces de Pina". Leonetta Bentivoglio peaufinera le portrait de la lauréate en organisant une rencontre - entrevue. En outre, des séquences filmées, des vidéos et une exposition apporteront de nombreux ultérieurs éléments de réflexion et d'approfondissement de l'oeuvre de l'artiste. Après la cérémonie de remise des prix, un spectacle d'anthologie, Small Collection, spécialement conçu par Pina Bausch, sera présenté afin de célébrer et de pénétrer de la manière la plus directe et émouvante possible le *tanzer teater* de la grande artiste allemande.

Parallèlement à l'hommage rendu aux représentants les plus prestigieux du théâtre contemporain et à l'étude de leur approche du travail de théâtre, le Prix Europe s'est intéressé au fil des années à la recherche et à la valorisation des nouvelles orientations se développant sur la scène européenne. C'est ainsi qu'est né le Prix pour les Nouvelles Réalités Théâtrales qui a, durant cinq éditions, souligné la manière particulière avec laquelle se modulait le travail des artistes tels Anatolij Vassil'ev, Giorgio Barberio Corsetti, Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche - Compagnia della Fortezza, Christoph Marthaler, en leur offrant un espace, un public et une possibilité d'échanges et de profondes réflexions.

Après avoir examiné minutieusement différentes candidatures, le jury a choisi cette année de récompenser le Royal Court de Londres pour son travail de promotion et

de découverte de jeunes auteurs anglais, tout en favorisant le fait que ce phénomène se reproduise dans d'autres pays européens.

Le prix décerné à la Royal Court acquiert une signification d'autant plus exemplaire si on considère la crise qui affecte la dramaturgie européenne en général. En effet, il suffit de penser que *The Weir*, le spectacle du jeune Conor McPherson, présenté à Taormina avec une mise en scène de Jan Rickson (directeur artistique de la Royal Court), remporte un tel succès aux quatre coins du monde (comme cela n'advient que pour certains musical particulièrement populaires), qu'il est proposé simultanément dans plusieurs pays avec trois troupes d'acteurs provenant du même théâtre.

Le "cas" de la nouvelle dramaturgie anglaise sera analysé au cours d'une conférence sur l'activité de la Royal Court, organisme à la base d'une explosion de vivacité productive, à même de donner une expression à de nouvelles générations d'auteurs et facteur essentiel de continuité, de médiation et d'échange entre la société et le théâtre, entre la politique culturelle et la scène.

Michael Billington illustrera l'activité historique de la Royal Court. Ensuite, des extraits significatifs d'oeuvres de jeunes auteurs appuyés par la Royal Court seront représentés par des acteurs appartenant à ce même théâtre. Par ailleurs, des réalisateurs européens ayant déjà mis en scène l'oeuvre de nouveaux auteurs britanniques interviendront également.

Un rapide balayage des auteurs de la nouvelle dramaturgie en Europe continentale sera proposé au cours d'une rencontre souhaitée par les membres du Jury du Prix qui ont choisi d'offrir un espace tout particulier au français Théâtre Ouvert, qui a le mérite d'avoir inventé la mise en espace de textes comme banc d'essai et forme de "promotion" de l'écriture au théâtre, précédant la représentation comme telle.

La section "Retours", qui a au cours des années précédentes, accueilli des spectacles de Vassil'ev, Nekrosius et Wilson, gravite autour d'une oeuvre conçue et dirigée par Christoph Marthaler (prix pour les Nouvelles Réalités Théâtrales de l'année passée) *Die Spezialisten* - un thé dansant pour la survie. Cette oeuvre, produite par Schauspielhaus de Hambourg, est un des plus beaux et ironiques spectacles du metteur en scène suisse, qui est considéré sur la scène européenne comme le créateur de théâtre le plus intéressant du moment.

La présente édition du Prix Europe prévoit - après la sortie réussie de deux livres dédiés à Peter Brook et Giorgio Strehler - de présenter trois nouveaux volumes qui à l'instar des précédents rassemblent la documentation relative aux travaux de recherche qui ont été effectués à l'occasion de la remise des prix. Ces volumes sont consacrés à Heiner Müller, Robert Wilson et à Luca Ronconi et sont enrichis de documents se rapportant aux lauréats de la section Nouvelles Réalités Théâtrales: Giorgio Barberio Corsetti, Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza et Christoph Marthaler. Les actes des conférences et des débats organisés dans le cadre du Prix Europe viennent compléter ces trois publications.

Dans le cadre de l'activité de l'Union des Théâtres de l'Europe, organisme qui, grâce à la volonté de Giorgio Strehler, soutient le Prix Europe depuis sa troisième édition, un débat autour du thème "l'art de l'acteur" illustrera le développement et l'évolution de ce métier particulier au cours des quinze dernières années. Participera en autres au débat un acteur de grande expérience: Erland Josephson du Dramaten de Stockholm.

The seventh Europe Theatre Prize is awarded this year to Pina Bausch. The jury selected her because they wanted to draw attention to the way that she mixes theatre and dance into original new combinations, as well as stressing that the Europe Prize aims to acknowledge different forms of theatre and different aspects of theatrical work.

Ever since the second edition, the Europe Prize has been noted as an opportunity for the study and in-depth analysis of the prizewinning artists' activities, something which makes the Taormina occasion quite uni-

que in its genre. Not only are the values and the importance of the prize-winners rightfully acknowledged, including official recognition and a healthy financial contribution, but the artists are also offered the chance to come into contact with many different people from the international "theatre community" who support and follow the Prize.

*A conference will be dedicated to Pina Bausch: scholars, critics, assistants and those who have come into contact with her work will attempt to "retrace" Pina's footsteps; Leonetta Bentivoglio will complete the profile of the prize-winner with a meeting-interview; further food for thought and in-depth study will be provided by films, videos and an exhibition. After the prize-giving ceremony, Pina Bausch will present an anthological show entitled *Small Collection*, which she has specially produced for the occasion, which will offer the chance to celebrate and come face-to-face with the Tanztheater of the great German artist in the most direct, exciting manner.*

Along with the celebration of the most prominent people of modern theatre and the study of their approach to theatre-work, over the course of time, the Europe Prize has also been dedicated to the research and furtherance of new trends on the European scene. This led to the inception of the New Theatrical Realities Prize, which in its five editions, has drawn attention to the unusual work being produced by artists like Anatolij Vassil'ev, Giorgio Barberio Corsetti, Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza and Christoph Marthaler, offering them space, attention and opportunities for in-depth study and exchange.

After considering various candidates, this year the Jury has chosen to award the prize to the Royal Court in London, for its work in promoting and discovering young English authors and encouraging the growth of similar phenomena in other countries.

*The awarding of the prize to the Royal Court becomes all the more significant when we consider the crisis affecting the rest of European dramaturgy. To put it in perspective, it is worth noting that *The Weir*, the play by the very young Conor McPherson, presented at Taormina under the direction of Jan Rickson (the artistic director of the Royal Court), is enjoying such enormous success throughout the world (as normally only happens for certain types of popular musicals), that it is currently performing in three different countries at the same time with different casts of actors from the same theatre.*

The "case" of new English dramaturgy will be analysed during a meeting about the activities of the Royal Court, the body responsible for such lively productivity. The Royal Court has managed to give expression to new generations of actors and has become an important reference-point offering continuity, mediation and interaction between society and theatre as well as between political culture and the stage.

Michael Billington will illustrate the historical activities of the Royal Court; this will be followed by actors from the theatre itself, with various key scenes from a number of works by young authors supported by the theatre. There will also be contributions from European directors who have put on works by new British authors.

A brief glimpse at new dramaturgy on the European continent will be offered during a meeting organised by the Prize Jury, which has decided to dedicate special space to the French company Théâtre Ouvert. The company is credited with having invented the mise en espace of works to provide an opportunity to try things out and to promote theatrical writing prior to performance proper.

The section "Returns" has hosted shows in recent years by Vassil'ev, Nekrosius and Wilson; this year, the section concentrates on a work writ-

ten and directed by Christoph Marthaler (who was awarded a New Theatrical Realities prize last year) and produced by the Schauspielhaus in Hamburg: Die Spezialisten – a tea-dance for survival. It is one of the most beautiful and most ironic works by the Swiss director, who is considered to be the most interesting creator of theatre currently on the European scene.

During the course of the present edition of the Europe Prize, following the publication of the two books dedicated to Peter Brook and Giorgio Strehler, three new volumes will be presented, which like the first, document the work done out during the prize-giving process. The volumes are dedicated to Heiner Müller, Robert Wilson and Luca Ronconi and include excellent material about the artists awarded New Theatrical Realities prizes: Giorgio Barberio Corsetti, Comedians, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza and Christoph Marthaler. The three publications are completed by documents from conferences and meetings running parallel to the Europe Prize.

As part of the activities of the Union des Théâtres de l'Europe (the body which has supported the Europe Prize ever since the III edition, thanks to the commitment of Giorgio Strehler) there will be a debate about "The art of the actor", which will illustrate trends and changes in the profession over the last fifteen years. Taking part in the debate will be an actor with long experience: Erland Josephson from the Dramaten in Stockholm.

In seiner nunmehr siebten Ausgabe wurde der diesjährige Europapreis für das Theater an Pina Bausch verliehen. Damit wollte die Jury das Zusammentreffen von Theater und Tanz in einer originellen Synthese hervorheben und so gleichzeitig die Linie des Europapreises bekräftigen, der sich als Honorigung für andersartige Formen von Theater und für von der herkömmlichen Theaterarbeit abweichende Komponenten versteht.

Schon seit seiner zweiten Ausgabe zeichnet sich der Europapreis dadurch aus, daß er eine Gelegenheit zum Studium und zur Vertiefung der Arbeit der prämierten Künstler bietet. Das macht die Veranstaltung in Taormina zu einem in seiner Art einzigartigen Ereignis, bei dem nicht nur Wert und Bedeutung des Prämierten gebührende Anerkennung in einer Feier und einer beachtlichen finanziellen Unterstützung finden, sondern der Künstler auch mit dem großen Stamm der internationalen "Theatergemeinschaft" zusammentrifft, die den Preis unterstützt und alle Rahmenveranstaltungen verfolgt.

Pina Bausch zu Ehren wird eine Gesprächsrunde abgehalten: Intellektuelle, Kritiker, Mitarbeiter und Zeugen ihres Schaffensprozesses verfolgen "die Spuren von Pina Bausch". Leonetta Bentivoglio wird diesen Lebensabriß durch eine Begegnung mit Interview abrunden; ferner geben Filme, Videos und eine Ausstellung Anstoß zu weiteren Betrachtungen und Vertiefungen; nach der Prämierung wird Small Collection, ein von Pina Bausch extra zu diesem Anlaß konzipiertes anthologisches Spektakel, Gelegenheit geben, das Tanztheater der großen deutschen Künstlerin ganz direkt und spannungsreich zu erleben und zu feiern.

Parallel zur Hommage an die großen Vertreter des zeitgenössischen Theaters und der Vertiefung ihrer Weise von Theaterarbeit, hat sich der Europapreis in den letzten Jahren der Erforschung und Aufwertung neuer Richtungen auf den europäischen Bühnen gewidmet. So entstand der Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten, der in den vergangen fünf Ausgaben die besondere Arbeitsweise hervorgehoben hat, mit der Künstler wie Anatolij Vassiliev, Giorgio Barberio Corsetti, Comedians, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza und Christoph Marthaler das Theater angehen. So wird ihnen Raum und Aufmerksamkeit gegeben, aber auch Gelegenheit zur Vertiefung und zum Austausch.

Nach Erwägung verschiedener Kandidaturen hat die Jury entschieden, dieses Jahr das Londoner Royal Court zu prämiieren, für die geleistete Arbeit zur Förderung und Entdeckung junger englischer Autoren, was auch dazu geführt hat, das sich dieses Phänomen auf andere europäische Länder ausgeweitet hat.

Die Verleihung des Preises an das Royal Court ist umso bedeutender, wenn man sie im Rahmen der Krise sieht, in der das restliche Theater in Europa befangen ist. Man bedenke nur einmal, daß The Weir, ein Stück des noch ganz jungen Connor McPherson, das in Taormina in einer Regie von Jan Rickson (Künstlerischer Leiter des Royal Court) gezeigt wird, in der ganzen Welt mit so großem Erfolg läuft, daß es in einigen Ländern am selben Theater in dreifacher Besetzung gleichzeitig gezeigt wird (was sonst nur bei ganz besonders populären Musicals der Fall ist).

Der "Fall" der neuen englischen Dramaturgie wird im Verlauf einer Gesprächsrunde zur Aktivität des Royal Court untersucht, denn diesem Theater ist eine so produktive Lebendigkeit zu verdanken, indem es hier gelungen ist, neuen Generationen von Autoren Gehör zu verschaffen, was einen wichtigen Beitrag zur Kontinuität, Vermittlung und Austausch zwischen Gesellschaft und Theater, zwischen Kulturpolitik und Bühne bedeutet.

Michael Billington wird das historische Wirken des Royal Court erläutern; danach werden Schauspieler eben jenes Theaters die wichtigsten Momente bei der Inszenierung einiger Werke der vom Royal Court geförderten Autoren vorstellen. Hierzu werden auch europäische Regisseure, die Stücke der jungen britischen Schriftsteller inszeniert haben, sprechen.

Ein kurzer Abriß der neuen Dramaturgie im restlichen Europa wird dann im Verlauf einer Gesprächsrunde gegeben, die von der Jury des Europapreises angestrebt wurde. Besonders eingegangen werden soll hier auf das französische Théâtre Ouvert und dessen Erfindung der mise en espace (Rauminszenierung) von Texten vor der eigentlichen Aufführung, was gleichsam als Erprobungsstelle und Art der "Beförderung" von Bühnenstücken fungiert.

Die Abteilung "ritorni" (Wiederkehr), die in den vergangenen Jahren Schauspiele von Vassiliev, Nekrosius und Wilson beherbergt hat, richtet diesmal ihr Augenmerk auf das von Christoph Marthaler (Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten des letzten Jahres) konzipierte und inszenierte Stück Die Spezialisten – ein Überlebensstee anztee fürs Überleben, eine Produktion des Schauspielhauses Hamburg. Es ist eins der schönsten und ironischsten Stücke des schweizerischen Regisseurs, der als derzeit interessantester Theatermacher in Europa gilt.

Im Verlauf der diesjährigen Ausgabe des Europapreises ist – nach dem Erscheinen zweier gut gemachter Bücher über Peter Brook und Giorgio Strehler – die Vorstellung von drei neuen Bänden vorgesehen, die, wie die oben genannten, eine Dokumentation der Theaterarbeiten im Rahmen der Preisverleihung sind. Diese Bände sind Heiner Müller, Robert Wilson und Luca Ronconi gewidmet und sind mit Materialien über die Künstler versehen, denen der Preis für neue Theaterwirklichkeiten verliehen wurde: Giorgio Barberio Corsetti, Comedians, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza und Christoph Marthaler. Die drei Veröffentlichungen werden durch Berichte von den Gesprächsrunden und den Veranstaltungen des Rahmenprogramms ergänzt.

Im Rahmen ihrer Veranstaltungen wird die Union des Théâtres de l'Europe – ein Organismus der auf Anregung von Giorgio Strehler den Europapreis seit seiner III. Ausgabe fördert – eine Debatte zum Thema "Die Kunst des Schauspielers" organisieren, wo Entwicklungen und Veränderungen der letzten fünfzehn Jahre dieses so außergewöhnlichen Berufes erörtert werden. An dieser Debatte nimmt unter anderen ein höchst erfahrener Schauspieler teil: Erland Josephson vom Dramaten in Stockholm.

Regolamento del Premio

Il Premio Europa per il Teatro, istituito (con delibera del 5.12.1986) ed organizzato dal Comitato Taormina Arte in accordo e con il patrocinio dell'Unione europea, ha lo scopo di promuovere la conoscenza e la diffusione dell'arte teatrale in Europa, contribuendo allo sviluppo dei rapporti culturali e al consolidamento della coscienza europea. Sono organismi associati e sostenitori l'Union des Théâtres de l'Europe e la Convention Théâtrale Européenne e organismi associati l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo e il Festival d'Avignon.

Viene assegnato a quella personalità o istituzione teatrale che abbia contribuito alla realizzazione di eventi culturali determinanti per la compressione e la conoscenza tra i popoli.

La Giuria è costituita da personalità della cultura e dell'arte, da critici e operatori culturali, rappresentativi del mondo teatrale dei paesi europei, garantendo, nel corso degli anni, una equilibrata presenza delle diverse aree geografiche.

Il Premio consiste in un importo di 60.000 euro.

A questo riconoscimento è affiancato il Premio Europa Nuove Realtà teatrali, ispirato alla volontà di incoraggiare tendenze ed iniziative emergenti nel teatro europeo. La Giuria, nella selezione delle candidature del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, è affiancata da una Consulta, composta dagli organi collegiali degli organismi associati, dei premiati delle passate edizioni del Premio Europa per il Teatro e da membri delle Giurie precedenti. Il Premio consiste in un importo di 20.000 euro.

Le manifestazioni di consegna dei Premi hanno luogo a Taormina.

Le Prix Europe pour le Théâtre, établi (par la délibération du 5/12/1986) et organisé par le Comité Taormina Arte grâce à l'accord et à la contribution de l'Union Européenne a pour but de promouvoir la connaissance et la diffusion de l'art dramatique

en Europe, contribuant ainsi au développement des rapports culturels et du renforcement de la conscience européenne.

L'Union des Théâtres de l'Europe et la Convention Théâtrale Européenne sont des organismes associés et membres bienfaiteurs du Prix Europe pour le Théâtre, tandis que l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo et le Festival d'Avignon sont des organismes associés.

Il est décerné aux personnalités ou institutions théâtrales qui ont contribué à la réalisation d'événements culturels déterminants pour la compréhension et la connaissance réciproque des peuples.

Le Jury est constitué de personnalités de la culture et de l'art, de critiques et d'agents culturels, représentatifs du monde du théâtre des pays européens, en garantissant, au fil des ans, une présence équilibrée des différentes zones géographiques.

Le Prix a un montant de 60 000 euros

A cette distinction s'ajoute le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales inspiré par la volonté d'encourager des tendances et des initiatives émergentes du théâtre européen.

Le Jury est assisté dans la sélection des candidatures pour le Premio Europa Nuove Realtà Teatrali par un Conseil composé de membres collégiaux des organismes associés, des vainqueurs du Prix Premio Europa per il Teatro des années précédentes et de membres des Jurys antérieurs

Le prix a un montant de 20 000 euros.

La Cérémonie de remise des prix a lieu à Taormina.

The Europe Prize for Theatre was established by resolution of the Taormina Arte Committee on 5.12.1986 and organised by the Committee with the approval and the patronage of the European Union. It is aimed at promoting the knowledge and diffusion of drama throughout Europe, advancing the development of cultural relationships and consolidating the European conscience. The Union des Théâtres de l'Europe and the Convention Théâtrale Européenne are associate and supporting bodies, while the Association Internationale des Critiques de Théâtre, the Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo and the Festival d'Avignon are associate bodies.

The Europe Prize for Theatre is awarded to individuals or drama institutions that have contributed to the realisation of cultural events which have furthered understanding and insight between peoples.

The jury is made up of representatives of the European theatre, personalities from the world of culture and art, critics and cultural operators, and over the years has guaranteed a balanced presence from the different geographical areas.

The Europe Prize for Theatre amounts to 60,000 EUROS.

The Europe Prize for New Drama Realities is awarded alongside the Europe Prize for Theatre. The Europe Prize for New Drama Realities is aimed at encouraging emerging trends and initiatives in European drama.

The Jury is assisted in its selection of the candidates for the Premio Europa New Theatrical Realities award by a Council composed of the boards of the associated organizations, of past winners of the Premio Europa per il Teatro and by former members of the Jury.

The Europe Prize for New Drama Realities amounts to 20,000 EUROS.

The prize awarding ceremony will take place at Taormina.

Der Preis Europa für das Theater, der, (mit Beschluß vom 5.12.1986) von dem Komitee Taormina Arte, unter Schirmherrschaft der Europäischen Gemeinschaft vergeben und organisiert wird, hat das Ziel, das Wissen über die Theaterkunst und ihre Verbreitung in Europa zu fördern. So trägt er zur Entwicklung der kulturellen Beziehungen und der Festigung des europäischen Bewußtseins bei. Angegliederte und fördernde Träger sind Union des Théâtres de l'Europe und Convention Théâtrale Européenne, angegliederte Träger sind: Association Internationale des Critiques de Théâtre, Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo sowie das Festival d'Avignon.

Er wird jenen Persönlichkeiten und Theaterinstitutionen verliehen, die zur Verwirklichung kultureller Ereignisse beigetragen haben, die ausschlaggebend für das Verständnis und die Kenntnis unter den Völkern sind.

Die Jury besteht aus Persönlichkeiten der Kultur und der Kunst, aus Kritikern und Personen, die mit Kultur zu tun haben, die repräsentativ für die europäische Theaterwelt dastehen und im Laufe der Jahre eine ausgeglichene Präsenz auf den verschiedenen geografischen Gebiete garantieren.

Der Preis beläuft sich auf 60.000 Euro.

Zusammen mit diesem Preis wird der Preis Europa Neue Realität des Theaters verliehen, um neue Tendenzen und vielversprechende Initiativen im europäischen Theater zu fördern.

Dieser Preis beläuft sich auf 20.000 Euro.

Bei der Auswahl der Kandidaturen für den Premio Europa Nuove Realtà Teatrali steht der Jury ein Beratungsgremium zur Seite, das aus den Kollegialorganen der jeweiligen angegliederten Organisationen, den prämierten Künstlern und Mitgliedern der Jurys vorheriger Editionen besteht. Die Veranstaltungen anlässlich der Preisverteilung finden in Taormina statt.

presidente

Jack Lang

ex ministro della cultura in Francia

presidente Commission Affaires Etrangères Assemblée Nationale

segretario permanente

Renzo Tian

commissario straordinario Ente Teatrale Italiano

docente università di Roma

Georges Banu

presidente Association Internationale des Critiques de Théâtre

docente Institut d'Etudes Théâtrales Paris

direttore artistico Académie Expérimentale des Théâtres

Bernard Faivre D'Arcier

direttore festival d'Avignon

Josè Monleon

direttore Instituto Internacional del teatro del Mediterraneo

direttore rivista Primer Acto

Michael Billington

critico The Guardian

Jovan Cirillov

direttore Bitef

Krystina Meissner

direttrice Vspolczesny Teatr

ex direttrice Stary Teatr

Ivan Nagel

docente Università di Berlino

ex direttore Festival di Salisburgo

Tatiana Proskournikova

segretaria Centro russo AICT - critica e storica del Teatro

Franco Quadri

critico La Repubblica

Raymond Weber

direttore Insegnamento, Cultura e Sport Consiglio d'Europa

VII Premio Europa a Pina Bausch

Da quando, un quarto di secolo fa, assunse la guida del Tanztheater di Wuppertal, Pina Bausch partita dal balletto classico, già da lei stessa praticato come solista, ha letteralmente inventato un genere, una combinazione di prosa, ballo, musica, arti visive, dove partitura e improvvisazione convivono, assai vicina al sogno di un teatro totale che mette a confronto le individualità di uno straordinario ensemble con un preciso concetto di spazio e di tempo. Ed ecco smontaggi di Stravinski o di Bartok, ricostruzioni di Shakespeare o Brecht, quindi spettacoli a tema – una ricorrenza, un ballo, un addio, una città – pensati come giochi infantili o di società e orchestrati come numeri di rivista per frugare nel quotidiano di questi ballerini che fingono di avere smesso di danzare, sottoposti a pubblici interrogatori mondani e lasciati al flusso delle libere associazioni, citando, citando, ma senza escludere strip tease psicanalitici.

Da grande maestra, in questi lavori collettivi la Bausch, che non dimentica d'essere stata la principessa cieca di un film visionario di Fellini, impone ai suoi attori un ruolo e un tipo di cerimoniale, dove autobiografie eterogenee per il loro cosmopolitismo si coniugano con le geometrie precise dei movimenti ritmici. Per quanto si rinnovino i motivi, tra animali e fiori, ogni show si prolunga nel successivo per divenire una parte dell'unico grande spettacolo ideale di Pina, ovvero il rito di uno spettacolo, la storia della comunità stessa che ne è interprete con la sua felicità di travestirsi e la solitudine della convivenza. Ma dietro allo splendore spesso struggente dei quadri visivi, la seduttività dell'avanzare felino e ineluttabile della troupe in fila indiana, la trama dei movimenti scanditi e sapientemente dissintoni, con questa autorappresentazione lunga quanto una vita la grande artista offre a ciascuno spettatore uno specchio ironico e disperato in cui riflettere la sua condizione esistenziale.

Depuis que, il y a un quart de siècle, elle a pris la direction du Tanztheater de Weppertal, Pina Bausch, issue du ballet classique qu'elle avait déjà pratiqué en tant que soliste, a littéralement inventé un genre: une combinaison de prose, danse, musique, art visuels, où cohabitent partition et improvisation, assez proche du rêve d'un théâtre global qui permette de confronter les individualités d'un groupe extraordinaire dans le cadre d'une conception bien précise de l'espace et du temps. Et voici donc les démontages de Stravinsky ou Bartok, les reconstructions de Shakespeare ou Brecht, et puis des spectacles thématiques – une célébration, un adieu, une ville – conçus comme des jeux enfantils ou des jeux de société et orchestrés comme autant de numéros de music-hall pour fouiller dans le quotidien de ces danseurs qui font semblant d'avoir arrêté de danser, soumis à de mondains interrogatoires publics et laissés à la merci des associations libres, citant sans cesse, sans pour autant exclure les strip tease psychanalytiques.

En grande maître qu'elle est, Pina Bausch – qui n'oublie pas qu'elle a été la princesse aveugle d'un film visionnaire de Fellini – impose à ses acteurs à travers ses travaux collectifs, un rôle et un type de cérémonial où les autobiographies au cosmopolitisme hétérogène se conjuguent avec les géométries précises des mouvements rythmiques. Bien que les motifs – parsemés d'animaux et de fleurs – se renouvellent sans cesse, chaque spectacle se prolonge dans le suivant pour devenir partie intégrante du grand spectacle idéal de Pina, à savoir le rite d'un spectacle, l'histoire de la communauté même qui l'interprète dans le bonheur du déguisement et la solitude de la cohabitation. Mais derrière la splendeur souvent déchirante des tableaux visuels, la fascination féline et ineluttable de la troupe qui s'avance en file indienne, la trame des mouvements scandés et savamment non-synchronisés, dans cette auto-représentation aussi longue qu'une vie, un miroir ironique et désespéré de sa condition existentielle.

Since she took over the direction of the Wuppertal Tanztheater 25 years ago, Pina Bausch has used her training and experience as a soloist in classical ballet to literally invent a new genre, a combination of theatre, dance, music, and visual arts in which score and improvisation come together, very close to the dream of a total theatre that juxtaposes the individual talents of an extraordinary ensemble with a precise concept of time and space. The results are deconstructions of Stravinsky or Bartok, reconstructions of Shakespeare or Brecht, or productions based on a theme - an anniversary, a dance, a farewell, a city - conceived as children's games or parlour games and orchestrated like review acts in order to rummage in the everyday life of the dancers, who pretend to have stopped dancing, subjected to public questioning and left to the flow of free associations, citing over and over but without ruling out psychoanalytical stripteases.

In these group productions, the great teacher Pina Bausch, who never forgets that she was once the blind princess in a visionary film by Fellini, forces her actors to assume a role and a type of ceremonial, where extremely varied personal experiences and backgrounds combine with the precise geometry of the rhythmic movements. Although the motifs change, from one animal or flower to another, each show extends into the next to become part of a hypothetical single continuum, in other words the rite of a show, the story of the community that performs it with the joy of disguise and the solitude of cohabitation. However, behind the often heartbreaking splendour of the visual tableaux, the seductive feline and ineluctable manner in which the troupe advances in single file, and the pattern of the movements, regular but cleverly out of tune, through this lifelong self-portrayal the great artist offers all her spectators an ironic and desperate mirror in which to reflect their existential condition.

Seit Pina Bausch vor einem Vierteljahrhundert die Leitung des Wuppertaler Tanztheaters übernahm, hat sie, die ja selbst vom Klassischen Ballett herkommt, buchstäblich ein Genre erfunden, das mit seiner Kombination aus Prosa, Tanz, Musik und Bildenden Künsten, wo Partitur und Improvisation sich ergänzen, dem Traum vom alles umfassenden Theater nahe kommt und jeder Einzelne immerhalb des außergewöhnlichen Ensembles wird einem genau umrissenen Begriff von Zeit und Raum gegenübergestellt. Dabei kommen Montageteeile von Strawinsky und Bartók heraus, Rekonstruktionen von Shakespeare oder Brecht, also Stücke zu einem Thema - eine Wiederkehr, ein Tanz, ein Abschied, eine Stadt - vorgestellt als Kinder- oder Gesellschaftsspiele und orchestriert wie Revuenummern, die im Alltagsleben dieser Tänzer herumstöbern, die ihrerseits so tun, als hätten sie aufgehört zu tanzen, sich dabei aber mondänen und öffentlichen Ermittlungen unterziehen und sich ständig zitierend dem freien Gedankenfluß hingeben, ohne dabei einen psychoanalytischen Striptease ausschließen.

Die wahrhaft große Meisterin Pina Bausch, die nicht vergißt, daß sie in einem visionären Film Fellinis eine blinde Prinzessin gespielt hat, erlegt ihren Schauspielern in diesen Gemeinschaftsarbeiten eine Rolle und ein Zeremoniell auf, in denen heterogene Autobiographien durch den ihnen eigenen Kosmopolitismus mit genau umrissenen Geometrien rhythmischer Bewegungen zusammenfließen. Auch wenn immer neue Motive auftauchen, von Tieren bis zu Pflanzen, so geht jedes Stück im darauffolgenden weiter, um Teil des einzigen großen, ideellen Schauspiels von Pina Bausch zu werden, oder anders gesagt, das Stück wird zum Ritus, und erzählt die Geschichte dieser Gruppe, die im freudigen Verkleidungsspiel und der Einsamkeit des Zusammenlebens sich selbst dargestellt. Doch hinter dem oft so qualvollen Glanz der Bilder, hinter der Verführungskraft der katzenartig und unabwendbar im Gänsemarsch voranschreitenden Truppe und hinter der Handlung in deutlich skandierten und auf äußerst kluge Weise nicht aufeinander abgestimmten Bewegungen erscheint eine Selbstdarstellung, die so lang ist, wie ein ganzes Leben, mit der die große Künstlerin jedem Zuschauer einen ironischen und zugleich verzweifelten Spiegel vorhält, in dem seine Daseinsbedingungen reflektiert werden.

V Premio Europa Nuove Realtà Teatrali al Royal Court Theatre

A cosa deve la sua reputazione il teatro britannico moderno? Ai suoi attori? Certamente. Ai suoi registi? Forse. Ma il simbolo principale della vitalità del teatro britannico sono i suoi autori, e il Royal Court Theatre, vincitore del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, ha promosso più di ogni altro la nuova scrittura. Dal 1956 ha allestito i lavori di molti fra gli autori britannici più conosciuti: Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Hare e Churchill. Tuttavia, il Premio non ricompensa il percorso storico del Royal Court Theatre, bensì la sua difesa, nel corso degli ultimi anni, di una nuova generazione di scrittori che ci intrigano e spesso ci turbano profondamente e le cui opere hanno viaggiato in tutta Europa: fra l'altro Sarah Kane (Blasted e Cleansed), Mark Ravenhill (Shopping and Fucking) e Jez Butterworth (Mojo), che esprimono visivamente il loro orrore di fronte alla vacuità morale e al materialismo grezzo del mondo che hanno ereditato. I loro testi sono carichi di immagini di violenza, ma dietro la violenza si percepisce la loro collera e la confusione all'idea di vivere in una società postmarxista, postcristiana, postutopica. Costretto per lavori di restauro a lasciare nel 1996 la sede permanente di Sloane Square a Londra, il Royal Court ha proseguito l'attività in due teatri del West End senza nulla perdere del suo gusto per il rischio e del suo dinamismo. Prima diretto da Stephen Daldry e adesso da Ian Rickson, il teatro ha messo in scena coproduzioni in collaborazione con diverse compagnie, quali Out of Joint e il Théâtre de Complicité (tra cui una meravigliosa ripresa di Le sedie di Ionesco). Ha presentato le pièce notevoli di giovani irlandesi, quali Conor McPherson e Martin McDonagh. Ha anche lanciato un programma internazionale di scambi con altri teatri in tutto il mondo. E soprattutto ha dato la parola a una nuova generazione di giovani scrittori, la cui ira moralista, la disperazione urbana e la disillusione politica hanno avuto grande eco in tutt'Europa.

A quoi le théâtre britannique moderne doit-il sa réputation? A ses acteurs? Certainement. A ses metteurs en scène? Eventuellement. Mais le symbole majeur de la vitalité du théâtre britannique, ce sont ses auteurs. Or, le Royal Court Theatre, lauréat du Prix Europe pour le Nouvelles Réalités Théâtrales, s'est fait plus que tout autre le promoteur de la nouvelle écriture. Depuis 1956, il a créé les travaux de bon nombre des auteurs britanniques les plus connus: Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Brenton, Hare et Churchill. Cependant, le Prix ne récompense pas le palmarès historique du Royal Court, mais bien sa défense, au cours des dernières années, d'une nouvelle génération d'écrivains qui nous interrogent, et souvent, nous troublent profondément, et dont les œuvres ont circulé dans toute l'Europe: entre autres Sarah Kane (Blasted et Cleansed), Mark Ravenhill (Shopping and Fucking) et Jez Butterworth (Mojo), qui expriment visuellement leur horreur face à la vacuité morale et au matérialisme brut du monde dont ils ont hérité. Leurs pièces sont chargées d'images de violence, mais derrière la violence, on perçoit leur colère et leur confusion à l'idée d'exister dans une société postmarxiste, postchrétienne, postutopique. Ayant dû quitter son siège permanent au Sloane Square de Londres en 1996 pour cause de travaux de restauration, le Royal Court a poursuivi ses activités dans deux théâtres du West End, sans rien perdre pour autant de son goût du risque et de son dynamisme. Dirigé d'abord par Stephen Daldry, puis à présent par Ian Rickson, il a mis en scène des coproductions en collaboration avec des compagnies telles que Out of Joint et le Théâtre de Complicité (dont une sensationnelle reprise des Chaises de Ionesco). Il a présenté les pièces remarquables de jeunes Irlandais comme Conor McPherson et Martin McDonagh. Il a également lancé un programme international d'échanges avec d'autres théâtres du monde entier. Et surtout, il a donné la parole à une nouvelle génération de jeunes écrivains dont la colère moraliste, le désespoir urbain et la désillusion politique se sont répercutés dans l'Europe entière.

What is modern British theatre famous for? Its actors? Certainly. Its directors? Possibly. But it is living dramatists who are the most potent symbol of the British theatre's vitality; and the Royal Court Theatre, winner of the Europe Prize New Theatrical Realities, has done more than any other institution to promote new writing. Since 1956 it has premiered the work of many of the best-known British dramatists: Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Hare and Churchill. But this Award is given not so much for the Court's distinguished history as for its championship, in recent years, of new generation of challenging, often profoundly disturbing, writers whose work has travelled widely throughout Europe: writers like Sarah Kane (Blasted and Cleansed), Mark Ravenhill (Shopping and Fucking) and Jez Butterworth (Mojo) who graphically express their horror at the moral emptiness and crude materialism of the world they have inherited. Their plays are filled with images of violence, but behind the violence lies an anger and confusion at the difficulty of existing in a post-Marxist, post-Christian, post-Utopian society. Forced to leave its permanent home in London's Sloane Square in 1996, so that the building could be restored, the Royal Court has since operated in two West End venues. But it has lost none of its danger and vitality. Under the direction first of Stephen Daldry and now of Ian Rickson, it has staged coproductions with companies such as Out of Joint and Théâtre de Complicité (including a sensational revival of Ionesco's The Chairs). It has presented outstanding plays by young Irish writers such as Conor McPherson and Martin McDonagh. It has also launched an international programme involving exchanges with other theatres throughout the world. But, above all, it has given voice to a new generation of young writers whose moral anger, urban despair and political disillusion have sent shockwaves throughout the whole of Europe.

Wem verdankt das moderne britische Theater seinen Ruf? Seinen Schauspielern? Sicher. Seinen Regisseuren? Vielleicht. Doch das Hauptmerkmal der Vitalität des britischen Theaters sind seine Autoren, und das Royal Court Theatre, Gewinner des Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, hat wie kein anderes die jüngeren Werke gefördert. Seit 1956 hat es die Arbeiten vieler der bekannteren britischen Autoren auf die Bühne gebracht: Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Hare und Churchill. Und doch wird mit dem Premio nicht der historische Werdegang des Royal Court Theatre honoriert, sondern sein Engagement in den letzten Jahren für eine neue Generation von Schriftstellern, die uns mitreißen und des öfteren auch tief erschüttern und deren Werke in ganz Europa in Umlauf sind: unter anderen Sarah Kane (Blasted und Cleansed), Mark Ravenhill (Shopping and Fucking) und Jez Butterworth (Mojo). Ganz deutlich geben sie ihrem Schauder vor der moralischen Leere und dem rohen Materialismus dieser Welt, die sie geerbt haben, Ausdruck. Ihre Texte sind voller gewalttätiger Bilder, doch spürt man hinter dieser Gewalt ihre Wut und die Verwirrung darüber, in einer postmarxistischen, postchristlichen und postutopischen Gesellschaft zu leben. Auf Grund von Restaurierungsarbeiten, mußte das Royal Court 1996 seinen ständigen Sitz am Sloane Square in London verlassen, und hat dann in zwei Theatern im West End weitergemacht, ohne dabei etwas von seiner Risikobereitschaft und seinem Dynamismus zu verlieren. Zuerst unter der Leitung von Stephen Daldry und nun von Ian Rickson inszenierte das Theater Kooperationen in Zusammenarbeit mit verschiedenen Ensembles, wie z. B. Out of Joint oder dem Théâtre de Complicité (u.a. die wunderbare Neuauflage von Ionescos Die Stühle). Es wurden auch bemerkenswerte Stücke junger Iren, wie Conor McPherson und Martin McDonagh gezeigt. Außerdem lancierte es ein internationales Austauschprogramm mit anderen Theatern in der ganzen Welt. Aber vor allem hat es einer neuen Generation junger Schriftsteller Gehör verschafft, deren moralinsaure Wut und urbane Verzweiflung zusammen mit politischer Enttäuschung in ganz Europa auf großen Widerhall gestoßen sind.



Pina **Bausch**



Pina Bausch **note biografiche**

Pina Bausch nasce a Solingen nel 1940 e inizia lo studio della danza alla Folkwangschule di Essen diretta da Kurt Jooss, dove si diploma nel '58. Tra il '59 e il '62 è *special student* alla Juilliard School of Music di New York e diventa membro della compagnia di Paul Sanasardo e Donya Feuer. In seguito viene scritturata dal New American Ballet e dalla Metropolitan Opera di New York e collabora con Paul Taylor. Tornata in Germania, danza come ballerina solista nel Folkwang Ballett di Kurt Jooss, esibendosi in numerose tournée in Europa e in America. Nello stesso periodo collabora intensamente col danzatore e coreografo Jean Cébrou. Risalgono al '68 le sue prime creazioni coreografiche (per il Folkwang Ballett): *Fragmente* e *Im Wind der Zeit* (con quest'ultimo titolo vince il primo premio al Concorso Coreografico di Colonia). Nel '69 firma la coreografia dell'opera di Purcell *Fairy Queen*, assume la direzione dei Folkwang-Tanz-Studios di Essen insieme con Hans Züllig e diventa docente alla Folkwang-Hochschule. Altre creazioni: *Nachnull* ('70), *Aktionen für Tänzer* ('71), la coreografia del Bacchanale del *Tannhauser* (per la Wuppertaler Bühnen, '72), *Wiegenlied* ('72), *Philips 836885 D.S.Y.* ('72).

Dal '73 Pina Bausch prende la direzione del Tanztheater Wuppertal, con cui costruisce, lungo un quarto di secolo di lavoro continuativo e imponente, un corpus impressionante di spettacoli. Nell'ottobre del '98 Wuppertal ha festeggiato il 25. anniversario della compagnia con un grande festival internazionale, guidato dalla stessa Bausch in veste di direttrice artistica.

Queste le sue creazioni per il Tanztheater Wuppertal: *Fritz* (1974), *Iphigenie auf Tauris* (1974), la coreografia per il musical di George Kaiser *Zwei Krawatten* (1974), *Ich bring dich um die Ecke... e Adagio - Fünf Lieder von Gustav Mahler* (1974), *Orpheus und Eurydike* (1975), *Frühlingsopfer* (serata divisa in tre titoli: *Wind von West*, *Der zweite Frühling* e *Le sacre du printemps*, 1975), *Die sieben Todsünden* (1976), *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartok Herzog Blaubarts Burg* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie and der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978), *Kontakthof* (1978), *Arien* (1979), *Keuschheitslegende* (1979), *1980 Ein Stück von Pina Bausch* (1980), *Bandoneon* (1980), *Walzer* (1982), *Nelken* (1983), *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), *Two cigarettes in the dark* (1984), *Viktor* (1986), *Ahnen* (1987), *Palermo Palermo* (1991), *Tanzabend II* (1991), *Das Stück mit dem Schiff* (1993), *Ein Trauerspiel* (1994), *Danzon* (1995), *Nur Du* (1996), *Der Feensterputzer* (1997), *Masurca Fogo* (1998).

Nel 1982 Pina Bausch ha interpretato il ruolo della principessa cieca nel film di Federico Fellini *E la nave va*. Tra il 1987 e il 1989 ha girato come regista il film *Die Klage der Kaiserin*. Nel '97 ha rimontato la sua versione coreografica del *Sacre du printemps* per il Ballet de l'Opéra de Paris. Nella stagione 98-99 il Teatro di Roma ha commissionato a Pina Bausch e al Tanztheater Wuppertal uno spettacolo in occasione del Giubileo del 2000. Nel '99 Pina Bausch riceve a Taormina il Premio Europa per il Teatro e nello stesso anno (ottobre) l'università di Bologna, Dipartimento Arti, Musica e Spettacolo (Dams), le conferirà la laurea *Honoris Causa*.

Pina Bausch est née à Solingen en 1940. Elle commence à étudier la danse à la Folkwangschule d'Essen dirigée par Kurt Jooss, où elle se diplôme en 1958. Entre 1959 et 1962, elle devient *special student* à la Juilliard School of Music de New York et entre dans la compagnie de Paul Sanasardo et Donya Feuer. Elle est ensuite engagée au New American Ballet et au Metropolitan Opera de New York et elle collabore avec Paul Taylor. Après être revenue en Allemagne, elle danse comme soliste dans le Folkwang Ballett de Kurt Jooss, faisant de nombreuses tournées en Europe et en Amérique. Durant cette même période, elle collabore intensément avec le danseur et chorégraphe Jean Cébrou. Ses premières créations chorégraphiques remontent à 1968 (pour le compte du Folkwang Ballett) : *Fragmente* et *Im Wind der Zeit* (avec ce dernier titre elle gagne le premier prix du Concours Chorégraphique de Cologne). En 1969, elle signe la chorégraphie de l'opéra de Purcell *Fairy Queen*, et est chargée de la direction des Folkwang Tanz Studios d'Essen avec Hans Züllig. Cette même année, elle devient professeur de la Folkwang-Hochschule. Suivent d'autres créations, *Nachnull* (1970), *Aktionen für Tänzer* (1971), la chorégraphie de la bacchanale de *Tannhauser* (pour le Wuppertaler Bühnen, en 1972), *Wiegenlied* (1972), *Philips 836885 D.S.Y.* (1972).

Depuis 1973, Pina Bausch dirige le Tanztheater Wuppertal, avec lequel elle bâtit, le long de vingt-cinq années de travail incessant, un corpus impressionnant de spectacles. En octobre 1998, le Wuppertal fête le vingt-cinquième anniversaire de sa compagnie avec un grand festival international dont la direction artistique est confiée à Pina Bausch elle-même.

Voici quelles sont ses créations pour le Tanztheater Wuppertal: *Fritz* (1974), *Iphigenie auf Tauris* (1974), la chorégraphie pour la comédie musicale de George Kaiser *Zwei Krawatten* (1974), *Ich bring dich um die Ecke... e Adagio - Fünf Lieder von Gustav Mahler* (1974), *Orpheus und Eurydike* (1975), *Frühlingsopfer* (soirée divisée en trois titres: *Wind von West*, *Der zweite Frühling* et *Le sacre du printemps*, 1975), *Die sieben Todsünden* (1976), *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartok Herzog Blaubarts Burg* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie and der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978), *Kontakthof* (1978), *Arien* (1979), *Keuschheitslegende* (1979), *1980 Ein Stück von Pina Bausch* (1980), *Bandoneon* (1980), *Walzer* (1982), *Nelken* (1983), *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), *Two cigarettes in the dark* (1984), *Viktor* (1986), *Ahnen* (1987), *Palermo Palermo* (1991), *Tanzabend II* (1991), *Das Stück mit dem Schiff* (1993), *Ein Trauerspiel* (1994), *Danzon* (1995), *Nur Du* (1996), *Der Feensterputzer* (1997), *Masurca Fogo* (1998).

En 1982, Pina Bausch interprète le rôle de la princesse aveugle dans le film de Federico Fellini *Et vogues le navire*. Entre 1987 et 1989, elle réalise le film *Die Klage der Kaiserin*. En 1997, elle monte à nouveau sa version chorégraphique du *Sacre du printemps* pour le Ballet de l'Opéra de Paris. Durant la saison 98-99, le Teatro di Roma, a commandé à Pina Bausch et au Tanztheater Wuppertal un spectacle à l'occasion du Jubilé de l'an 2000. En 1999, Pina Bausch reçoit à Taormina le Prix Europe pour le Théâtre tandis qu'en octobre de cette même année, le Département Arts, Musique et Spectacle de l'Université de Bologne lui décerne le titre de docteur *Honoris Causa*.

Pina Bausch was born in Solingen in 1940 and began studying dance at the Folkwangschule in Essen directed by Kurt Jooss, graduating in 1958. Between 1959 in 1962 she was a special student at the Juillard School of Music in New York and joined the company of Paul Sanasardo and Donya Feuer. Following this, she was taken on by the New American Ballet and the Metropolitan Opera of New York and worked with Paul Taylor. When she returned to Germany, she danced lead solo ballerina in the Folkwang Ballett of Kurt Jooss, taking part in numerous to workers in Europe and in America. At the same time she worked intensively with the dancer and choreographer Jean C bron. Her first personal choreographic creations were produced in 1968 (for the Folkwang Ballett): *Fragmente* and *Im Wind der Zeit* (with which she won the first prize at the Choreography Competition in Cologne). In 1969, she produced choreography for Purcell's opera *The Fairy Queen*, took on the direction of assume the Folkwang-Tanz-Studios in Essen together with Hans Züllig and joined the teaching staff at the Folkwang-Hochschule. She also produced: *Nachnull* ('70), *Aktionen f r Tänzer* ('71), the choreography for *Baccanale* by Tannhauser (for Wuppertaler Bühnen, '72), *Wiegenlied* ('72), *Philips 836885 D.S.Y.* ('72).

Since 1973, Pina Bausch has directed the Tanztheater Wuppertal, with whom she has produced an enormous number of shows in 25 years of continual hard work. In October 1998, Wuppertal celebrated the 25th anniversary of the company with a great international festival, co-ordinated by Bausch herself as artistic director.

These are her creations for the Tanztheater Wuppertal: *Fritz* (1974), *Iphigenie auf Tauris* (1974), the choreography for musical by George Kaiser *Zwei Krawatten* (1974), *Ich bring dich um die Ecke...* and *Adagio – Five Songs* by Gustav Mahler (1974), *Orpheus und Eurydike* (1975), *Frühlingsopfer* (with three separate pieces: *Wind von West*, *Der zweite Frühling* and *Le sacre du printemps*, 1975), *Die sieben Todsünden* (1976), *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme* von Béla Bartok *Herzog Blaubarts Burg* (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978), *Kontaktthof* (1978), *Arien* (1979), *Keuschheitslegende* (1979), 1980 *Ein Stück* von Pina Bausch (1980), *Bandoneon* (1980), *Walzer* (1982) *Nelken* (1983), *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), *Two cigarettes in the dark* (1984), *Viktor* (1986), *Ahnen* (1987), *Palermo Palermo* (1991), *Tanzabend II* (1991), *Das Stück mit dem Schiff* (1993), *Ein Trauerspiel* (1994), *Danzon* (1995), *Nur Du* (1996), *Der Fensterputzer* (1997), *Masurca Fogo* (1998).

In 1982, Pina Bausch played the role of the blind princess in Federico Fellini's film *E la nave va*. Between 1987 and 1989, she directed the film *Die Klage der Kaiserin*. In 1997, she again produced her choreographic version of *Sacre du printemps* for the Ballet de l'Opéra de Paris. In the season 1998 to 1999, the Teatro di Roma commissioned Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal to produce a show for the Jubilee in the year 2000. In 1999, Pina Bausch receives the Europe Prize New Theatrical Realities in Taormina and in the same year (October), she will be awarded an honorary degree Honoris Causa by the Faculty of Arts, Music and Theatre (Dams) at the University of Bologna.

Pina Bausch wurde 1940 in Solingen geboren und begann das Tanzstudium an der Folkwangschule in Essen unter der Leitung von Kurt Jooss. Dort machte sie 1958 Examen. Von 1959 bis 1962 war sie special student an der Juillard School of Music in New York und wurde Mitglied der Gruppe von Paul Sanasardo und Donya Feuer. Später wurde sie am New American Ballet und an der Metropolitan Opera in New York engagiert und arbeitete mit Paul Taylor zusammen. Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland war sie Solot nzerin des Folkwang-Balletts von Kurt Jooss, mit dem sie auf zahlreiche Tourneen durch Europa und Amerika ging. Im gleichen Zeitraum entwickelte sich eine intensive Zusammenarbeit mit dem Tänzer und Choreographen Jean C bron. Ihre ersten Choreographien (für das Folkwang-Ballet) gehen auf das Jahr 1968 zurück: *Fragmente* und *Im Wind der Zeit* (mit letzterem gewann sie den ersten Preis der Kölner Ausschreibung für Choreographen). 1969 erarbeitete sie die Choreographie zu Purcells Werk *Fairy Queen*, übernahm zusammen mit Hans Züllig die Leitung der Folkwang-Tanz-Studios in Essen und wurde Dozentin an der Folkwang-Hochschule. Weitere Werke: *Nachnull* (1970), *Aktionen für Tänzer* (1971), die Choreographie des *Baccanale* im Tannhäuser (für die Wuppertaler Bühnen, 1972), *Wiegenlied* (1972), *Philips 836885 D.S.Y.* (1972). 1973 übernahm Pina Bausch die Leitung des Tanztheater Wuppertal, wo sie in einem Vierteljahrhundert kontinuierlicher und grofsartiger Arbeit eine beeindruckende Anzahl an Aufführungen erstellte. Im Oktober 1998 wurde in Wuppertal das 25j hrige Bestehen der Compagnie gefeiert. Das grofse internationale Festival wurde von Pina Bausch selbst als Künstlerischer Leiterin veranstaltet. Dies sind ihre Schöpfungen für das Tanztheater Wuppertal: *Fritz* (1974), *Iphigenie auf Tauris* (1974), die Choreographie zum Musical von George Kaiser *Zwei Krawatten* (1974), *Ich bring' dich um die Ecke* und *Adagio – Fünf Lieder* von Gustav Mahler (1974), *Orpheus und Eurydike* (1975), *Frühlingsopfer* (dreiteiliges Abendprogramm: *Wind von West*, *Der zweite Frühling* und *Le sacre du printemps*, 1975), *Die sieben Todsünden* (1976), *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme* von Béla Bart ks Oper 'Herzog Blaubarts Burg' (1977), *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schlofs, die anderen folgen* (1978), *Café Müller* (1978), *Kontaktthof* (1978), *Arien* (1979), *Keuschheitslegende* (1979), 1980 - *Ein Stück* von Pina Bausch (1980), *Bandoneon* (1980), *Walzer* (1982) *Nelken* (1983), *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), *Two cigarettes in the dark* (1984), *Viktor* (1986), *Ahnen* (1987), *Palermo Palermo* (1991), *Tanzabend II* (1991), *Das Stück mit dem Schiff* (1993), *Ein Trauerspiel* (1994), *Danzon* (1995), *Nur Du* (1996), *Der Fensterputzer* (1997), *Masurca Fogo* (1998).

1982 spielte Pina Bausch die Rolle der blinden Prinzessin in Federico Fellinis Film *E la nave va*. Von 1987 bis 1989 hat sie den Film *Die Klage der Kaiserin* gedreht. 1997 hat sie ihre choreographische Version des *Sacre du printemps* für das Ballet de l'Opéra de Paris überarbeitet. In der Spielzeit 98-99 hat das Teatro di Roma Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal ein Stück anlässlich des heiligen Jahres 2000 in Auftrag gegeben. 1999 erhält Pina Bausch in Taormina den Europapreis und im selben Jahr (Oktober) wird ihr die Universit t Bologna, Abteilung für Kunst, Musik und Schauspiel (Dams) den Ehrendokortitel verleihen.

Sulle tracce di Pina

Incontro Internazionale su Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal

Pina Bausch non è solo la massima coreografa del nostro tempo. Se la danza è il suo punto di partenza, il primo motore del suo viaggio alla conquista di un teatro "totale", il suo raggio d'azione, espressiva e comunicativa, va molto al di là dello specifico linguistico della danza. Inventrice di un genere, il teatrodanza, che ha rivoluzionato alle radici il suo linguaggio d'origine, Pina Bausch è *autore*, nel senso più forte e completo del termine. Artefice di un mondo di assoluta originalità figurativa, drammaturgica, registica, coreografica e musicale. Una dimensione al cui interno la danza acquisisce una tale singolarità di connotazione da non essere riferibile ad altro che a se stessa, oltre i riferimenti a scuole, discipline o tecniche.

Disinteressata a un' "oggettiva" bellezza della forma e agli estetiismi tipici dei paradisi ballettistici, Pina Bausch ha edificato, nel tramite degli straordinari danzatori del suo Tanztheater Wuppertal, il senso di un teatro capace di parlare *davvero* di noi. Di sentimenti, rabbie, giochi di potere. Dei luoghi dei sogni e dei misteri dell'infanzia. Di ossessioni in cui tutti possiamo rifletterci. Della difficoltà di amarsi e capirsi, della paura della solitudine, dell'orrore della violenza e della sopraffazione. Con l'esito di un gigantesco repertorio di spettacoli – generosi affreschi poetici, mondi sempre inaspettati, che pure sanno raccontarci il nostro tempo e il nucleo di autenticità delle esperienze – costruito in 25 anni di lavoro.

E' una prospettiva che ha impresso profondamente i suoi segni nel panorama della scena occidentale, sconvolgendo sia i territori del teatro che quelli della danza dei nostri anni. E che proprio per la sua densità, inimitabilità, molteplicità di livelli espressivi, indefinibilità di metodi di montaggio, si presenta arduo da incasellare, sfuggente. D'altra parte è qui che si nasconde il prezzo della sua potenza. La vitalità dell'oggetto si ribella agli schemi concettuali.

Per questo inseguire Pina – il suo mondo d'autore – non può che voler dire inseguirne le tracce, senza l'ambizione di un ritratto definitivo o esaustivo. Significa raccogliere amici ed estimatori, collaboratori antichi e recenti, colleghi a vario titolo (registi, coreografi e danzatori), organizzatori e produttori, compagni d'avventura in diverse occasioni, e ancora gli scrittori, gli studiosi e i critici che più fedelmente ne hanno seguito il percorso, per sollecitare testimonianze sulle sue giornate di prove, registrare resoconti sui periodi della sua vita d'autrice, ospitare i tentativi più sinceri e documentati di esplorazione analitica dei suoi spettacoli. Per provocare ancora la lunga serie di interrogativi che all'infinito possono essere posti all'impressionante corpus di un'opera contemporanea e "classica", capace di sfidare il tempo, le mode, la prevedibilità delle convenzioni.

Pina Bausch n'est pas seulement la plus grande chorégraphe de notre époque. Si la danse est son point de départ, le premier moteur de son voyage à la conquête d'un théâtre "total", son rayon d'action, expressif et communicatif, va bien au-delà du langage propre à la danse. Inventeur d'un genre, le théâtre-danse, qui a complètement révolutionné son langage d'origine, Pina Bausch est un auteur au sens le plus fort et le plus complet du terme. Elle a créé un monde d'une originalité (figurative, dramaturgique, de mise en scène, chorégraphique et musicale) absolue. Une dimension au sein de laquelle la danse acquiert une connotation tellement singulière qu'elle ne peut pas être rattachée à autre chose qu'elle-même, au-delà de toute référence aux écoles, aux

disciplines ou aux techniques.

Pina Bausch, qui n'est pas intéressée par une beauté "objective" de la forme et par les esthétismes typiques du ballet, a bâti à travers les extraordinaires danseurs du Tanztheater Wuppertal, le sens d'un théâtre véritablement en mesure de nous parler. De nous parler d'obsessions, de colères, de jeux de pouvoir. Des lieux du rêve et des mystères de l'enfance. Des obsessions dans lesquelles chacun peut se retrouver. De la difficulté à s'aimer et se comprendre, de la peur de la solitude, de l'horreur de la violence et de la vexation. Et tout cela a débouché sur un gigantesque répertoire de spectacles – généreuses fresques poétiques, mondes toujours inattendus, qui parviennent toutefois à nous raconter notre époque et le fond de vérité des expériences – bâti en vingt-cinq années de travail.

C'est une perspective qui a profondément marqué le panorama de la scène occidentale, en bouleversant tant le terrain du théâtre que celui de la danse de notre époque. Et qui précisément en raison de sa densité, de son unicité, de la multiplicité de ses niveaux expressifs, de ses méthodes de montage indéfinissables, se présente comme quelque chose de difficile à étiqueter, quelque chose d'insaisissable. D'un autre côté, c'est bien ici que se cache le prix de sa puissance. La vitalité de l'objet se révolte contre les schémas conceptuels.

C'est pour cela que suivre Pina – son monde d'auteur – c'est uniquement suivre ses traces, sans l'ambition d'obtenir un portrait définitif ou exhaustif. C'est rassembler ses amis et ses admirateurs, ses collaborateurs d'antan et actuels,



ses collègues (metteurs en scène, chorégraphes et danseurs), les organisateurs et les producteurs, ceux qui l'ont accompagnée dans plus d'une aventure et aussi les écrivains, les experts et les critiques qui ont le plus fidèlement suivi son parcours, pour solliciter leur témoignage sur les répétitions, enregistrer des compte-rendus sur des périodes de sa vie d'auteur, accueillir les tentatives les plus sincères et documentées d'une exploration analytique de ses spectacles. Pour provoquer encore la longue série d'interrogations qui peuvent être posées à l'infini face au corpus impressionnant d'une œuvre à la fois contemporaine et "classique", capable de défier le temps, les modes et les conventions.

Pina Bausch is not merely the greatest choreographer of our times. Although dance is her point of departure, the first step on her journey towards the achievement of "total" theatre, her radius of expressive and communicative action, she goes well beyond the specific language of dance. She has invented a new genre known as dance-theatre, whose original roots she has completely revolutionised. Pina Bausch is an author in the strongest and broadest meaning of the term. She is the creator of a world of total originality, in terms of figurative expression, dramaturgy, directing, choreography and music. In this dimension, dance takes on such an unusual meaning that it can have no reference but to itself, beyond references to schools, disciplines and techniques.

Disdaining "objective" beauty of form and typical aesthetic aspects of ballet paradises, by means of the excellent dancers from her Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch has constructed a sense of theatre which genuinely talks about us. It makes references to our sentiments, anger and power-games, the world of dreams and the mysteries of childhood, as well as the obsessions which may apply to all of us. She involves us in the difficulty of loving and understanding each other, the fear of solitude, the horror of violence and domination. She has thus accumulated a huge repertoire of shows in the course of 25 years of work - generous poetic frescoes, constantly surprising worlds, which nevertheless refer to our time and the genuine nucleus of experience.

This perspective has made its mark on the western scene, pushing back the barriers of contemporary theatre and dance. The very density, uniqueness and multiplicity of her levels of expression, the difficulty of defining of her method of construction means that it is very hard to pigeon-hole her work, which remains elusive. Yet it is this that hides the price of its power. The vitality of the object defies traditional conceptual schemes.

Hence, following Pina - and her work as author - necessarily means following her tracks without aiming to produce a definitive or complete profile of her. It means sounding-out friends and admirers, collaborators old and new, different kinds of colleagues (directors, choreographers and dancers), organisers and producers, fellow adventurers from different periods and of course, the writers, scholars and critics who have most closely followed her career. We elicit their comments about the rehearsal process, for statements about periods in her career as author and invite sincere, documented attempts to analyse her shows. This will once again lead to the endless series of questions which can be asked about the incredible body of her contemporary and "classic" work, which manages to defy time, fashion and the predictability of conventions.



Pina Bausch ist nicht nur die größte Choreographin unserer Zeit. Der Tanz ist zwar Ausgangspunkt und Antriebsmotor auf ihrem Eroberungszug eines "allumfassenden" Theaters, doch ihr expressives und kommunikatives Betätigungsfeld geht über die Grenzen der Sprache des Tanzes hinaus. Als Erfinderin eines Genres, dem Tanztheater, das die Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes von Grund auf revolutioniert hat, ist Pina Bausch im wahren Sinne des Wortes auch Autorin und Schöpferin einer Welt, deren Ursprünglichkeit in Vorstellungskraft, Dramaturgie, Regie, Choreographie und Musik absolut ist. In dieser Dimension erhält der Tanz eine so einzigartige Konnotation, daß er auf nichts anderes, als auf sich selbst bezogen werden kann, sich also auch nicht in Schulen, Disziplinen oder Techniken einordnen läßt.

Pina Bausch ist nicht an einer "objektiven" Schönheit der Form interessiert, noch an ästhetisierenden Spielereien, die für die Ballettparadise so typisch sind, sondern hat mit den außergewöhnlichen Tänzern ihres 'Tanztheater Wuppertal' ein Theater geschaffen, das seinen Sinn darin findet, wirklich von uns zu sprechen. Von Gefühlen, Wut und Machtspielen. Von Träumen und Geheimnissen der Kindheit. Von Zwangsvorstellungen, in denen wir uns alle wiedererkennen können. Von der Schwierigkeit sich zu Lieben und sich zu verstehen, von der Angst vorm Alleinsein, vom Schrecken der Gewalt und der Angst überwältigt zu werden. Das Ergebnis ist ein immenses Repertoire an Stücken - großzügige, poetische Freskomalereien, ganz unerwartete Welten, die es doch schaffen, unsere Zeit zu erzählen, und damit auch den authentischen Kern all der Erfahrungen, die in 25 Arbeitsjahren gesammelt wurden. Man könnte es als Ausblick bezeichnen, der im Panorama der Bühnen in der westlichen Welt tiefe Spuren hinterlassen hat und dabei sowohl das moderne Theater als auch den Tanz dieser Jahre aufgerüttelt hat. Und gerade wegen seiner Dichte, seiner Unnachahmlichkeit, wegen der vielfältigen Ausdrucksebenen und der nicht definierbaren Montagemethoden entschließt das Tanztheater jedem Versuch einer Einordnung. Genau darin liegt seine Stärke. In seiner Lebendigkeit lehnt es sich gegen jedes Begriffsschema auf.

Das kann aber nur bedeuten, daß man, wenn man Pina Bausch und damit ihre Welt als Autorin verstehen möchte, ihren Spuren folgen muß, ohne den Anspruch zu erheben, ein definitives oder umfassendes Bild zu gewinnen. Das zieht auch die Beschäftigung mit ihren Freunden und Verehrern mit sich, mit Mitarbeitern jüngerer und älteren Datums, mit Kollegen verschiedenster Art (Regisseuren, Choreographen und Tänzern), mit Organisatoren, Produzenten und Weggenossen verschiedener Lebensabschnitte, ferner mit den Schriftstellern, Intellektuellen und Kritikern, die Pina Bauschs Weg genau verfolgt haben. Nur so erhält man Zeugnisse über ihre Probenstage oder kann einen Bericht über ihr Leben als Autorin aufzeichnen und die ehrlichsten und dokumentierten Versuche einer analytischen Durchforschung ihrer Stücke erfassen, was dann wiederum eine ganze Reihe von Fragen bis ins Unendliche auslöst, zum eindrucksvollen Korpus eines zeitgenössischen und zugleich "klassischen" Lebenswerks, das der Zeit, den Moden und der Vorausschbarkeit von Konventionen standhält.

Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal sullo schermo

La selezione di documenti filmati su Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal si apre con le registrazioni di "Le Sacre du printemps", "Blaubart" e "Café Müller", ma prevede anche i documentari d'autore firmati dal cineasta tedesco Werner Schroeter e dal regista portoghese Fernando Lopes che filmano Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal fuori scena e durante il lavoro di preparazione dello spettacolo. Infine sono in programma due film, "Die Klage der Kaiserin", unico lungometraggio girato da Pina Bausch, e il celebrato film che segna l'incontro tra Federico Fellini e la grande coreografa. Pina Bausch vi compare come attrice, offrendo un'interpretazione memorabile, nel ruolo della principessa cieca Lherimia.

Le choix des séquences filmées se rapportant à Pina Bausch et au Tanztheater Wuppertal débute avec les enregistrements du "Sacre du Printemps", "Blaubart" et "Café Müller". Seront également présentés les courts-métrages du cinéaste allemand Werner Schroeter et du metteur en scène portugais Fernando Lopes qui ont filmé Pina Bausch et le Tanztheater Wuppertal hors scène et durant le travail de préparation du spectacle. Enfin, deux films sont programmés: "Die Klage der Kaiserin", unique long métrage tourné par Pina Bausch et le célèbre film qui marqua la rencontre entre Federico Fellini et la grande chorégraphe. Pina Bausch y apparaît en tant qu'actrice en nous offrant une merveilleuse interprétation dans le rôle de la princesse aveugle Lherimia.

The selection of filmed documents of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal opens with Le sacre du printemps, Blaubart, and Café Müller, and also includes the documentaries by the German director Werner Schroeter and the Portuguese director Fernando Lopes, who film Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal off stage and during rehearsals for their shows. The programme ends with two films: Die Klage der Kaiserin, the only full-length film made by Pina Bausch, and the celebrated film that marked the encounter between Federico Fellini and the great choreographer. Pina Bausch appears in it as an actress, giving a memorable performance in the role of the blind princess Lherimia.

Die Auswahl des Filmmaterials über Pina Bausch und das Wuppertaler Tanztheater beginnt mit den Aufnahmen von "Le sacre du printemps", "Blaubart" und "Café Müller", doch sind auch Dokumentarfilme von Filmemachern vorgesehen, wie z.B. von dem deutschen Regisseur Werner Schroeter und dem Portugiesen Fernando Lopes, die Pina Bausch und das Wuppertaler Tanztheater hinter den Kulissen und bei den Proben gefilmt haben. Ferner sind zwei Filme im Programm: "Die Klage der Kaiserin", der einzige Langfilm von Pina Bausch, und der berühmte Film, in dem die große Choreographin mit Federico Fellini zusammen gearbeitet hat. Pina Bausch bietet uns hier als Schauspielerin in der Rolle der blinden Prinzessin Lherimia eine bemerkenswerte Darstellung.



Le Sacre du printemps

1978, 37'40" - di Peter Wekyrich. Coreografia: Pina Bausch, 1975. Musica: Igor Stravinskij. Produzione: Zdf

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartòks Oper "Herzog Blaubarts Burg"

1984, 107'30" - di Pina Bausch. Coreografia: Pina Bausch, 1977. Musica: Béla Bartòk. Produzione: Suhrkamp Verlag, L'Arche Editeur

Café Müller

1985, 48'33" - di Pina Bausch. Coreografia: Pina Bausch, 1978. Musica: Henry Purcell. Produzione: Suhrkamp Verlag, L'Arche Editeur

From Lisbon com saudades

1997, 40' - di Fernando Lopes. Produzione: Expo '98, Lisboa

Die Klage der Kaiserin

1989, 103' - di Pina Bausch. Produzione: L'Arche Editeur

Répétition générale

1980, 90' - di Werner Schroeter. Produzione: Laura Film Thomas Schüli, Zdf

E la nave va

1983, 122' - di Federico Fellini. Produzione: Rai-Vides, Gaumont

Dal tempo dei sogni, di qui e di oggi

Lo sguardo del fotografo

Maarten Vanden Abeele

Norbert Servos *Drammaturgo e saggista*

A volte solo gambe, piedi, volti - dettagli. E, all'opposto: lo spazio intero, spesso visto dall'alto, enorme, con le persone che quasi vi scompaiono. Forti contrasti prospettici. Eppure, l'occhio fotografico di Maarten Vanden Abeele è sempre vicino, anche là dove squarciando lo spazio guarda da lontano: vicino alle persone, all'incostanza dei loro stati d'animo, ai loro equilibri instabili. La macchina fotografica partecipa a ciò che vede, condivide sconfitte e gioie. Non vi sono distanze. La capacità di abbandonarsi è la chiave della felicità. Non importa dove si arriverà: al dolore, alla tristezza, alla solitudine o al breve istante della felicità. Non c'è niente da giudicare. Solo muoversi insieme. La capacità di abbandonarsi è la migliore virtù del fotografo. Essa lo trasforma nel mezzo stesso, vigile, con tutti i sensi. Con quanta facilità, altrimenti, egli cede alla tentazione di realizzare soltanto belle immagini. Stilizzazioni raggelate. Le immagini di Maarten Vanden Abeele catturano le emozioni, ma non sono sensibili. Nulla lascia interdito l'osservatore. Tutto è aperto, accessibile - come le pièces di Pina Bausch. Tutto è guardato senza pregiudizio, e tutto può essere importante: l'espressione di una mano, la bellezza di un piede in una scarpa col tacco alto, l'intimità di un momento a due non diversamente dall'impeto del gruppo.

La vicinanza o la lontananza vengono scelte di volta in volta, questo sì. Ma solo come riferimento personale, non come intervento, appropriazione. Le persone - e le cose che con esse interagiscono - rimangono se stesse. L'occhio del fotografo non esercita violenza su nulla. Così, nulla va perduto nell'integrarsi di un mezzo nell'altro. Al contrario: le immagini stesse creano un movimento, non solo un documento. Nella loro grana ruvida, danno vita a tessiture che altrimenti appaiono esclusivamente come accessori: la materia dei vestiti, delle pietre, della terra, della nebbia o delle foglie. Le cose conducono una vita che è alla pari con quella umana - le loro passioni, le loro ossessioni. Tenera e ruvida nello stesso tempo. Così è il movimento che domina sempre, anche nei momenti di apparente staticità. Nulla è bandito o tagliato fuori. Piuttosto, l'occhio fotografico vaga e riprende. A volte la velocità di un movimento si manifesta con strisce sulla pellicola. A volte la grana ruvida dà maggiore risalto ai sottofondi e agli sfondi e unisce la persona al mondo materiale. I limiti dell'immagine debordano, senza confini. Questo accoglie in sé l'osservatore, ma lo lascia anche libero. Egli può andare o venire, esattamente come vuole, però deve decidere. Si crea un gioco raffinato tra l'avvicinarsi e l'allontanarsi. Lo sguar-

do tremola e aggiusta. Le sfocature non soltanto rendono credibile la verità drammatica di una scena, ma creano una coreografia per l'occhio. Imparare a vedere come si guardava da bambini. Stupirsi - e non sapere. Questa è la prima chiave della conoscenza. Queste immagini appaiono come emerse dal tempo dei sogni - nel linguaggio della poesia: di qui e di ora.

Parfois il n'y a que des jambes, des pieds, des visages - des détails. Et, à l'opposé: l'espace entier, l'épaisseur vue de haut, énorme, avec des personnages qui disparaissent presque. Des contrastes de perspectives très forts. Et cependant, l'œil photographique de Maarten Vanden Abeele est toujours proche, même là où écartelant l'espace, il regarde de loin; proche des personnes, de l'inconstance de leurs états d'âme et de leurs équilibres instables. L'appareil photographique participe à ce qu'il voit, il partage les défaites et les joies. Il n'y a pas de distance. Le fait de pouvoir s'abandonner est la clé du bonheur. Peu importe où l'on arrive; à la douleur, à la tristesse, à la solitude ou à un bref instant d'extase. Il n'y a rien que l'on puisse juger. Seulement bouger ensemble. La faculté de pouvoir s'abandonner est la plus grande vertu du photographe. Celle-ci le transforme dans le milieu même où il se trouve avec tous ses sens. Autrement, avec quelle facilité il céderait à la tentation de ne réaliser que de belles images. Froides stylisations. Les images de Maarten Vanden Abeele capturent les émotions mais ne sont pas sensibles. Rien ne laisse interdit l'observateur. Tout est ouvert, accessible - comme les pièces de Pina Bausch. Tout est observé sans aucun préjugé, et tout élément particulier peut s'avérer important: l'expression d'une main, la beauté d'un pied dans un escarpin à hauts talons, l'intimité d'un moment à deux tout comme la réaction du groupe.

Certes, le choix du proche ou du lointain se fait au coup par coup. Mais seulement comme référence personnelle, non comme intervention, appropriation. Les personnes - et les choses qui interagissent avec elles - restent elles-mêmes. L'œil du photographe n'exerce aucune violence sur rien. Ainsi, rien n'est perdu. Au contraire, les images elles-mêmes créent un mouvement, et non seulement un document. Leur grain brut donne vie à des textures qui autrement apparaissent exclusivement comme accessoires: la matière des vêtements, des pierres, de la terre, du brouillard ou des feuilles. Les choses ont une vie dont la valeur est égale à celle des humains - à leurs passions et à leurs obsessions. A la fois tendre et brut. Ainsi est le mouvement qui est toujours dominant, même dans les moments d'apparent immobilisme. Rien n'est exclus ou coupé. Au contraire, l'œil photo-



graphique erre et filme. Parfois, la vitesse d'un mouvement se manifeste sur la pellicule par des lignes. Parfois le grain brut met davantage en exergue les différents fonds et unit la personne au monde matériel. Les contours de la photo disparaissent, sans plus aucune limite. L'observateur est invité à y entrer mais il reste néanmoins libre. Il peut aller ou partir, exactement comme il veut, mais il doit se décider. Un jeu raffiné se crée entre l'envie de se rapprocher ou de s'éloigner. Le regard tremble et s'ajuste. Le flou permet non seulement de rendre crédible la vérité dramatique d'une scène mais il crée également une chorégraphie pour les yeux. Apprendre à voir avec le regard d'un enfant. S'étonner - et ne pas savoir. C'est la première clé qui ouvre les portes de la connaissance. Ces photos semblent appartenir au monde des rêves, au langage de la poésie: d'ici et de maintenant.

Sometimes there are just legs, feet, faces - details. And sometimes the opposite: the whole space, often seen from above, the people hardly visible. Great contrasts in perspective. And yet the photographic eye of Maarten Vanden Abeele is always close, even when he looks from afar, breaking through space: close to people, to their changing moods, to their unstable balance. The camera takes part in what it sees, shares defeat and joy. There is no distance. The ability to abandon oneself is the key to happiness. It doesn't matter where it takes you: to pain, sadness, loneliness, or the fleeting moment of happiness. There is nothing to judge. It is necessary only to move together. The ability to abandon oneself is the greatest virtue of the photographer. It transforms him into the instrument itself, watchful, with all his senses. Otherwise, he would easily yield to the temptation to produce fine images and nothing more. Cold stylisation. The images of Maarten Vanden Abeele capture emotions, but they are not sensitive. Nothing leaves the observer dumbfounded. Everything is open, accessible - like the shows of Pina Bausch. Everything is observed without prejudice, and anything can be important: the expression of a hand, the beauty of a foot in a high-heeled shoe, the intimacy of a couple or the impetus of a group. Closeness or distance are chosen according to the occasion, true. But only as a personal reference, not as intervention or appropriation. People - and the things that interact with them - remain the same. The eye of the photographer does not apply violence. So nothing is lost in the integration of two means. On the contrary: the images themselves create a movement, not only a document. In their rough grain, they create wefts that otherwise appear only as accessories: the materials of the costumes, of the stones, the earth, the mist or the leaves. Things lead a life that is equal to human life - their passions, their obsessions. Both tender and rough at the same time. Thus it is movement that always dominates, even at times of apparent stasis. Nothing is banished or cut out. The photographic eye roams and shoots. At times the speed of a movement emerges through stripes on the film. At times the rough grain highlights the backgrounds and unites the person with the material world. The edges of the image spill over, without confines. This draws in the observer, but also leaves him free. He can come and go, exactly as he wishes, but he must

make up his mind. This gives rise to a refined play between approaching and moving away. The gaze trembles and adjusts. The blurring not only makes the dramatic truth of a scene more credible, but also creates a choreography for the eye. Learning to look as we did as children. To be astonished, and not to know. This is the first key to knowledge. These images appear to have emerged from the time of dreams - in the language of poetry: of here and of now.

Manchmal nur Beine, Füße, Gesichter - Ausschnitte. Dagegen gesetzt: der ganze Raum, häufig von oben gesehen, riesenhaft, die Menschen darin fast verschwindend. Scharfe Kontraste der Perspektiven. Doch immer ist Maarten Vanden Abeeles Kameraauge nah, auch da, wo es den Raum aufreißt, von weit her schaut; nah an den Menschen, ihren schwankenden Stimmungen, heiklen Balancen. Was die Kamera sieht, fühlt mit, teilt die Niederlagen und die Aufschwünge. Keine Distanzen. Die Fähigkeit sich hinzugeben, ist der Schlüssel zum Glück. Egal, wo man auskommt: beim Schmerz, bei Trauer, Einsamkeit oder beim kurz aufleuchtenden Augenblick des Glücks. Es gibt nichts zu bewerten. Nur mitzubewegen. Die Fähigkeit sich hinzugeben, ist die beste Tugend des Fotografen. Sie macht ihn zum Medium, wach, mit allen Sinnen. Wie leicht sonst erliegt er der Versuchung, nur schöne Bilder zu machen. Erfrorene Stilisierungen. Maarten Vanden Abeeles Bilder fangen die Emotionalität ein, aber sie sind nicht gefühlig. Nichts, das den Betrachter entmündigt. Alles ist offen, zugänglich - wie die Stücke der Pina Bausch. Alles wird angesehen, ohne Vorurteil, und alles kann wichtig sein: der Ausdruck einer Hand, die Schönheit eines Fußes im Stöckelschuh, die Intimität eines Augenblicks zwischen zweien ebenso wie der Furor der Gruppe. Die Nähe, die Ferne, jeweils, ist gewählt, das schon. Aber nur als persönliche Referenz, nicht als Zugriff, aneignend. Die Menschen - und die Dinge, die mitspielen - bleiben sie selbst. Der fotografische Blick vergewaltigt nichts. So geht nichts verloren bei der Aufnahme von einem Medium in das andere. Im Gegenteil: die Bilder selbst schaffen eine Bewegung, nicht nur ein Dokument. In der groben Körnung erwachen Texturen zum Leben, die sonst nur wie ein Beiwerk erscheinen; die Stoffe der Kleider, Steine, Erde, Nebel oder Laub. Die Dinge führen ein Leben, das den Menschen ebenbürtig ist - ihren Passionen, ihren Obsessionen. Zärtlich und auch roh. So herrscht immer Bewegung, selbst in scheinbar statischen Momenten. Nichts ist gebannt oder heraus-getrennt. Eher schon flaniert der fotografische Blick und nimmt auf. Manchmal wischt die Geschwindigkeit einer Bewegung Schlieren auf den Film. Manchmal hebt das grobe Korn die Unter- und Hintergründe vor das Auge und verschmelzt die Person mit der stofflichen Welt. Die Bildränder ufern aus - unbegrenzt. Das nimmt den Betrachter hinein und läßt ihn doch auch frei. Er darf kommen oder gehen, ganz wie er will, aber er muß sich entscheiden. Ein raffiniertes Spiel entwickelt sich zwischen Nähern und Entfernen. Der Blick flimmert und justiert. Unschärfen beglaubigen nicht nur den dramatischen Ernst einer Szene, sondern erzeugen eine Choreographie für das Auge. Sehen lernen, so wie man als Kind geschaut hat. Staunen - und nicht wissen. Das ist der erste Schlüssel des Erkennens. Wie aus der Traumzeit erscheinen diese Bilder - in der Sprache der Poesie: von hier und von heute.

**Neumann Productions presenta
Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**

Small Collection

Brani dal repertorio di Pina Bausch

Regia e coreografia Pina Bausch

Scene Peter Pabst

Costumi Marion Cito

Collaborazione per le musiche Matthias Burkert

Con Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrei Berezine, Lutz Forster,
Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Helena Pikon,
Julie Shanahan, Fernando Suels, Aida Vanieri

Musiche George Gershwin, Romica Puceanu & Orchestra Florea Cloaca, Harry Connick jr.,
Rita Lee, Roberto Cavallo, Gu Jlaguang, Henrique Régo, Alfredo Duarte

Direzione tecnica Johan Delaere, Manfred Marczewsky

Design luce Johan Delaere

Datore luci Jo Veriel, Carsten Görts

Direzione di scena Manfred Marczewski

Tecnici di scena Peter Ernestus, Volker Lünenschloß

Attrezzzeria Jan Szito

Suono Andreas Eisenschneider

Direttore di palcoscenico Peter Lütke

Sartoria Rosemarie Hess, Andreas Maier

Direttore del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Direttore amministrativo Matthias Schmiegelt

Maestri di ballo Anne Marie Benati, Alfredo Corvino, Ed Kortlandt

Collaborazione per le prove e organizzazione

Matthias Burkert, Marion Cito, Claudia Irman, Urs Kaufman, Ed Kortlandt,
Dominique Mercy, Jan Minarik

Assistente alla scenografia Eulalia Sanchez

Pianista Matthias Burkert

Archivi video Grigori Chakhov



Royal **Court**
Theatre



Il Royal Court

Michael Billington Critico The Guardian

L'8 maggio 1956 il Royal Court Theatre di Londra presentò una nuova pièce di uno scrittore ventiseienne allora sconosciuto: si trattava di *Ricorda con rabbia* di John Osborne. La pièce, che ruotava intorno ai sentimenti di rabbia e frustrazione della gioventù moderna, diventò un punto di riferimento per il teatro britannico del dopoguerra. Nei successivi quarantatré anni, cioè fino ai giorni nostri, la English Stage Company del Royal Court ha prodotto centinaia di nuove opere teatrali diventando, inoltre, in tutto il mondo il simbolo di un teatro in cui la recitazione, la regia e le scenografie sono al servizio dell'autore. Il Royal Court è stato spesso imitato. Raramente è stato superato.

Nella storia del Royal Court si annoverano molti punti nodali: la battaglia con la censura in favore di *Saved* di Edward Bond nel 1965; l'apertura di un secondo spazio, il Theatre Upstairs, nel 1969; l'apparizione di grandi attori quali Olivier, Gielgud e Richardson in nuovi lavori. Il Royal Court ha consapevolmente promosso lo sviluppo di opere scritte da donne e da autori appartenenti a minoranze etniche. Dal 1994 ha, inoltre, scoperto una nuova e vibrante generazione di drammaturghi i cui lavori hanno suscitato notevoli ripercussioni in tutto il mondo: fra loro si ricordano la scomparsa Sarah Kane, Mark Ravenhill, Conor McPherson, Martin McDonagh, Jez Butterworth e Rebecca Prichard. Nel corso degli ultimi due anni il Royal Court ha lavorato in sedi temporanee del West End londinese. Nell'autunno 1999 farà ritorno alla sua sede storica: il teatro di Sloane Square, completamente ristrutturato. La sua politica è rimasta sempre invariata da quando George Devine fondò la English Stage Company nel 1956: porre l'autore al centro dell'esperienza teatrale.

Le 8 mai 1956, le Royal Court Theatre de Londres présenta une nouvelle pièce écrite par un inconnu de 26 ans: *La paix du dimanche* de John Osborne. Cette pièce, qui parlait de la colère et de la frustration de la jeunesse moderne, devint le point de repère de la dramaturgie britannique d'après-guerre. Dans les 43 années suivantes de son activité, la English Stage Company du Royal Court a produit des centaines de créations, devenant également le symbole, dans le monde entier, d'un théâtre mettant le jeu, la mise en scène et les décors au service de l'auteur. Le Royal Court a été souvent imité, mais rarement égalé. L'histoire du Royal Court est jalonnée de grands événements: des combats contre la censure de *Sauvés*, d'Edward Bond en 1965; à l'ouverture de la deuxième salle, le théâtre Upstairs, en 1969; en passant par l'apparition de grands acteurs tels que Laurence Olivier, John Gielgud et Ralph Richardson. Le Royal Court a sciemment favorisé le développement du travail des femmes écrivains et des minorités ethniques. Depuis 1994, il a également découvert une nouvelle génération d'auteurs qui ont provoqué de véritables ondes de choc en Europe et dans le monde: parmi lesquels Sarah Kane (décédée depuis), Mark Ravenhill, Conor McPherson, Martin McDonagh, Jez Butterworth et Rebecca Prichard. Durant ces deux dernières années, le Royal Court a été temporairement accueilli dans des salles du West End de Londres. À l'automne 1999, il retrouvera les salles rénovées de son siège historique de Sloane Square. Mais sa politique demeure exactement la même que celle du temps où George Devine créa l'English Stage Company en 1956: placer l'auteur au cœur de l'expérience théâtrale.

On May 8, 1956 the Royal Court Theatre in London presented a new play by an unknown 26-year-old writer: Look Back in Anger by John Osborne. That play, dealing with the anger and frustration of modern youth, became a landmark in post-war British drama. In the intervening 43 years – to the exact day – the English Stage Company at the Royal Court has produced, literally, hundreds of new plays. It has also become a symbol, throughout the world, of a theatre in which acting, direction and design exist to serve the writer. The Royal Court has been often imitated. It has rarely been surpassed.

*There are many landmarks in the Royal Court's history: battles with the theatrical censor over Edward Bond's *Saved* in 1965; the opening of a second space, the Theatre Upstairs, in 1969; the appearance of great actors such as Olivier, Gielgud and Richardson in new work. The Royal Court has consciously fostered the development of work by women writers and ethnic minorities. Since 1994 it has also discovered a vibrant new generation of dramatist whose work has caused shock-waves throughout Europe and the world: among them the late Sarah Kane, Mark Ravenhill, Conor McPherson, Martin McDonagh, Jez Butterworth and Rebecca Prichard. For the past two years the Royal Court has been working in temporary homes in London's West End. In the autumn of 1999 it moves back into its refurbished, historic theatre in Sloane Square. But its policy remains exactly the same as when George Devine first created the English Stage Company in 1956: to place the writer at the centre of the theatrical experience.*

Am 8. Mai 1956 führte das Royal Court Theatre in London ein neues Stück eines sechszwanzigjährigen, unbekanntem Schriftstellers auf: Look back in Anger von John Osborne. Dieses Stück, das vom Ärger und der Frustration der modernen Jugend handelt, wurde zum Markstein des Britischen Dramas der Nachkriegszeit. In den 43 Jahren, die bis zum heutigen Tage vergangen sind, hat die English Stage Company im Royal Court Theatre buchstäblich Hunderte von neuen Stücken inszeniert. So ist es in der ganzen Welt zum Wahrzeichen für ein Theater geworden, in dem Schauspielerei, Regie und Bühnenbild im Dienste des Schriftstellers arbeiten. Des öfteren wurde das Royal Court nachgeahmt, es wurde aber nur selten übertroffen.

*In der Geschichte des Royal Court gibt es viele Marksteine: Auseinandersetzungen mit der Theaterzensur zu Edward Bonds *Saved* im Jahre 1965; die Eröffnung eines zweiten Spielortes, das Theatre Upstairs im Jahre 1969; Auftritte berühmter Schauspieler, wie Olivier, Gielgud und Richardson in neuen Stücken. Das Royal Court hat die Arbeiten von Schriftstellerinnen und ethnischen Minderheiten ganz bewußt vorangetrieben. Seit 1994 hat es dann auch eine neue und spannende Generation von Dramatikern entdeckt, deren Arbeiten in Europa und der ganzen Welt wahre Schockwellen ausgelöst haben: hier meinen wir u.a. die späten Werke von Sarah Kane, Mark Ravenhill, Conor Mc Pherson, Martin McDonagh, Jez Butterworth und Rebecca Prichard. In den letzten beiden Jahren hat das Royal Court vorübergehend in Räumlichkeiten des Londoner West End gearbeitet. Im Herbst 1999 wird es in das restaurierte historische Theater am Sloane Square zurückkehren, doch seine Arbeitspolitik ist nach wie vor dieselbe, wie zu der Zeit, als George Devone 1956 die English Stage Company gegründet hat: den Schriftsteller als Mittelpunkt der Theaterarbeit zu sehen.*

La English Stage Company del Royal Court Theatre

La English Stage Company è stata fondata allo scopo di portare nuovamente sulle scene opere impegnate. Il primo direttore artistico della compagnia, George Devine, voleva creare un teatro che fosse al tempo stesso vitale e popolare. Ha incoraggiato la produzione di nuovi lavori teatrali che esplorassero soggetti tratti dalla vita contemporanea e, al tempo stesso, ha promosso opere europee e classici dimenticati. Quando, nel 1956, *Ricorda con rabbia* di John Osborne è stato messo in scena per la prima volta, il teatro britannico è stato costretto a fare il suo ingresso nell'era moderna. Oltre ai testi degli "angry young men" il repertorio internazionale comprendeva Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Frank Wedekind e Samuel Beckett.

L'ambizione della English Stage Company era quella di scoprire nuove opere che fossero difficili, innovative e di altissima qualità e che si sviluppavano su una presentazione in stile contemporaneo. Fra i primi autori del Royal Court si annoverano Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, N. F. Simpson, Edward Bond e David Storey. Seguiti da: David Hare, Howard Brenton, Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker, Robert Holman e Jim Cartwright. Buona parte delle loro opere sono oggi considerate dei classici.

Numerosi autori affermati hanno avuto le loro prime opere allestite al Teatro Upstairs, tra gli altri: Anne Devlin, Andrea Dunbar, Sarah Daniels, Jim Cartwright, Clare McIntyre, Winsome Pinnock, Martin Crimp e Phyllis Nagy. Dal 1994 al Royal Court si sono susseguite le produzioni di opere di autori nuovi, molte delle quali erano opere prime, realizzate in collaborazione con il Royal National Theatre Studio e sponsorizzate dalla Fondazione Jerwood. Fra gli autori si ricordano: Joe Penhall, Nick Grosso, Judy Upton, Sarah Kane, Michael Wynne, Judith Johnson, James Stock, Simon Block e Mark Ravenhill. Dal 1996 la Jerwood New Playwrights Series ha finanziato le nuove commedie di Jez Butterworth, Martin McDonagh e Ayub Khan-Din (al Theatre Downstairs) e di Mark Ravenhill, Tamartha Hammerschlag, Jess Walters, Conor McPherson, Meredith Oakes e Rebecca Prichard (al Theatre Upstairs).

Le produzioni del Theatre Upstairs si trasferiscono regolarmente al Theatre Downstairs, come è successo a *La morte e la fanciulla* di Ariel Dorfman, *The Stewart of Christendom* di Sebastian Barry (una co-produzione realizzata con la Out-of-Joint), *The Beauty Queen of Leenane* (in co-produzione con la Druid Theatre Company), *East is East* di Ayub Khan-Din (in co-produzione con la Tamasha Theatre Company). Alcune delle produzioni del Theatre Upstairs sono state trasferite al West End; fra queste si ricordano: *My Night With Reg* di Kevin Elyot, *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill (in co-produzione con la Out-of-Joint) e *The Weir* di Conor McPherson.

Nel periodo 1992-1998 sono stati registrati record di incassi e tutto esaurito con *La morte e la fanciulla*, *Sei gradi di separazione*, *Oleana*, *Hysteria*, *The Cavalcadors*, *The Kitchen*, *The Queen & I*, *The Libertine*, *Simpatico*, *Mojo*, *The Stewart of Christendom*, *The Beauty Queen of Leenane*, *East is East*, *The Chairs*, e *The Weir*.

Attualmente in sedi temporanee, quelle del Duke of York e dell'Ambassador Theatre, a causa della ristrutturazione del teatro di Sloane Square, il Royal Court continua a presentare i migliori fra i nuovi lavori teatrali. A distanza di alcuni decenni i principi che regolano la compagnia rimangono coerenti con quelli stabiliti da George Devine. Il Royal Court è tuttora uno dei maggiori centri del paese per la produzione di nuove opere teatrali. Alcuni dei lavori rappresentati per la prima volta al Royal Court fanno oggi parte del repertorio teatrale internazionale.

La English Stage Company est née pour permettre le retour sur scène de textes de qualité. George Devine, le premier directeur artistique, voulait créer un théâtre populaire et vital. Il encouragea donc une écriture qui explorait des sujets tirés de la vie contemporaine tout en poursuivant une recherche de textes européens et de classiques tombés dans l'oubli. La première de *La paix du dimanche* de John Osborne en 1956, marqua l'entrée du théâtre anglais dans l'ère moderne. Parallèlement aux pièces de ce «jeune homme en colère», le répertoire international comprenait des œuvres de Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Frank Wedekind et Samuel Beckett.

L'ambition était de découvrir de nouvelles œuvres présentant des défis et des innovations de qualité et de les soutenir à travers une présentation contemporaine. Parmi les premiers auteurs du Court, citons Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, N. F. Simpson, Edward Bond et David Storey. Ils furent suivis de David Hare, Howard Brenton, Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker, Robert Holman et Jim Cartwright. Bon nombre de leurs pièces sont considérées aujourd'hui comme des classiques.

Les premières œuvres de nombreux auteurs affirmés furent mises en scène au théâtre Upstairs, citons entre autres: Anne Devlin, Andrea Dunbar, Sarah Daniels, Jim Cartwright, Clare McIntyre, Winsome Pinnock, Martin Crimp et Phyllis Nagy. Depuis 1994, de nombreuses pièces écrites par de nouveaux auteurs se sont succédées sur les planches du Royal Court. Bon nombre de ces textes étaient des premières œuvres, produites en association avec le Royal National Theatre Studio sous le patronnage de la Jerwood Foundation. Parmi ces écrivains, citons Joe Penhall, Nick Grosso, Judy Upton, Sarah Kane, Michael Wynne, Judith Johnson, James Stock, Simon Block et Mark Ravenhill. Depuis 1996, la Jerwood New Playwrights Series a accordé son patronnage à des nouveaux textes écrits par Jez Butterworth, Martin McDonagh et Ayub Khan-Din (au théâtre Downstairs), et par Mark Ravenhill, Tamartha Hammerschlag, Jess Walters, Conor McPherson, Meredith Oakes et Rebecca Prichard (au théâtre Upstairs).

Les productions du théâtre Upstairs passent régulièrement au théâtre Downstairs, comme ce fut par exemple le cas pour *Death of a Maiden* de Ariel Dorfman, *The Stewart of Christendom* de Sebastian Barry (coproduit par Out-of-Joint), *The Beauty of Queen of Leenane* de Martin McDonagh (coproduit par la Druid Theatre Company), *East is East* de Ayub Khan-Din (coproduit par la Tamasha Theatre Company). Quelques productions du théâtre Upstairs ont été jouées successivement au West End, comme par exemple *My Night with Reg* de Kevin Elyot, *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill (coproduit par Out-of-Joint) et *The Weir* de Conor McPherson.

1992-1998 ont été des années record en termes de recettes, certains spectacles ayant joué à guichets fermés: *Death and Maiden*, *Six Degrees of Separation*, *Oleana*, *Hysteria*, *The Cavalcadors*, *The Kitchen*, *The Queen & I*, *The Libertine*, *Simpatico*, *Mojo*, *The Stewart of Christendom*, *The Beauty Queen of Leenane*, *East is East*, *The Chairs* et *The Weir*.

Accueilli temporairement par les théâtres Duke of York et Ambassador, durant les travaux de réfection du Sloane Square Theatre, le Royal Court continue de présenter les meilleurs travaux de la nouvelle dramaturgie. Après plusieurs décennies, les objectifs de la compagnie demeurent cohérents avec ceux que s'était donnés George Devine. Le Royal Court est encore aujourd'hui un point de repère essentiel dans notre pays pour la production de nouvelles œuvres. Des dizaines de pièces présentées pour la première fois par le Royal Court font aujourd'hui partie du répertoire dramaturgique national et international.

The English Stage Company was formed to bring serious writing back to the stage. The first Artistic Director, George Devine, wanted to create a vital and popular theatre. He encouraged new writing that explored subjects drawn from contemporary life as well as pursuing European plays and forgotten classics. When John Osborne's *Look Back in Anger* was first produced in 1956, it forced British theatre into the modern age. In addition to plays by "angry young man", the international repertoire included Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Frank Wedekind and Samuel Beckett.

The ambition was to discover new work which was challenging, innovative and of the highest quality, underpinned by a contemporary style of presentation. Early Court writers included Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, N.F.Simpson, Edward Bond and David Storey. They were followed by David Hare, Howard Brenton, Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker, Robert Holman and Jim Cartwright. Many of their plays are now modern classics.

Many established playwrights had their early plays produced in the Theatre Upstairs including Anne Devlin, Andrea Dunbar, Sarah Daniels, Jim Cartwright, Clare McIntyre, Winsome Pinnock, Martin Crimp and Phyllis Nagy. Since 1994 there has been a succession of plays by writers new to the Royal Court, many of them first plays, produced in association with the Royal National Theatre Studio with sponsorship from the Jerwood Foundation. The writers include Joe Penhall, Nick Grosso, Judy Upton, Sarah Kane, Michael Wynne, Judith Johnson, James Stock, Simon Block and Mark Ravenhill. Since 1996 the Jerwood New Playwrights Series has supported new plays by Jez Butterworth, Martin McDonagh and Ayub Khan-Din (in the Theatre Downstairs), and by Mark Ravenhill, Tamantha Hammerschlag, Jess Walters, Conor McPherson, Meredith Oakes and Rebecca Prichard (in the Theatre Upstairs).

Theatre Upstairs productions regularly transfer to the Theatre Downstairs, as with Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*, Sebastian Barry's *The Stewart of Christendom* (a coproduction with *Out-of-Joint*), Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* (a coproduction with *Druid Theatre Company*), Ayub Khan-Din's *East is East* (a coproduction with *Tamasha Theatre Company*). Some Theatre Upstairs productions transfer to the West End, such as Kevin Elyot's *My Night With Reg*, Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* (a coproduction with *Out-of-Joint*) and Conor McPherson's *The Weir*.

1992-1998 have been record-breaking years at the box-office with capacity houses for *Death and Maiden*, *Six Degrees of Separation*, *Oleanna*, *Hysteria*, *The Cavalcadors*, *The Kitchen*, *The Queen & I*, *The Libertine*, *Simpatico*, *Mojo*, *The Steward of Christendom*, *The Beauty Queen of Leenane*, *East is East*, *The Chairs* and *The Weir*.

Now in its temporary homes, the *Duke of York's* and *Ambassadors Theatre*, during the refurbishment of its Sloane Square theatre, the Royal Court continues to present the best in new work. After decades the company's aims remain consistent with those established by George Devine. The Royal Court is still a major focus in the country for the production of new work. Scores of plays first seen at the Royal Court are now part of the national and international dramatic repertoire.

Die English Stage Company wurde gegründet, um ernsthafte Stücke zurück auf die Bühne zu bringen. Der erste Künstlerische Leiter, George Devine, wollte vitales und zugleich volksnahes Theater schaffen. Er regie zu jüngerer Schriftproduktion an, die dann auf Themen aus dem Alltagsleben zurückgriff, aber auch Stücke aus ganz Europa oder vergessene Klassiker aufnahm. Als John Osbornes *Look back in Anger* 1956 zum ersten Mal auf die Bühne kam, katapultierte es das Britische Theater in die Moderne Zeit. Außer den Stücken "ärgerlicher junger Männer" kamen Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Frank Wedekind und Samuel Beckett im Repertoire hinzu.

Dabei war es ein Anliegen neue Arbeiten zu entdecken, die gleichermaßen herausfordernd, innovativ und qualitativ höchst wertvoll waren, untermauert von einem zeitgenössischen Stil der Aufführung. Zu den ersten Schriftstellern des Royal Court Theatre gehörten Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, N.F.Simpson, Edward Bond und David Storey. Ihnen folgten David Hare, Howard Brenton, Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker, Robert Holman und Jim Cartwright. Viele ihrer Stücke zählen mittlerweile zu den modernen Klassikern.

Viele der Erstlingswerke nunmehr arrivierter Schriftsteller wurden im im Theatre Upstairs uraufgeführt, zu ihnen gehören Anne Devlin, Andrea Dunbar, Sarah Daniels, Jim Cartwright, Clare McIntyre, Winsome Pinnock, Martin Crimp und Phyllis Nagy. Seit 1994 gesellen sich immer neue Stücke ins Repertoire, deren Autoren dem Royal Theatre bis dahin unbekannt waren. Bei vielen dieser Werke handelt es sich um Uraufführungen, die zusammen mit dem Royal National Theatre Studio und dank der Unterstützung der Jerwood Foundation produziert wurden. Zu diesen Schriftstellern gehören Joe Penhall, Nick Grosso, Judy Upton, Sarah Kane, Michael Wynne, Judith Johnson, James Stock, Simon Block und Mark Ravenhill. Seit 1996 hat die Jerwood New Playwrights Series neue Stücke folgender Autoren unterstützt: Jez Butterworth, Martin McDonagh und Ayub Khan-Din (im Theatre Downstairs), und von Mark Ravenhill, Tamantha Hammerschlag, Jess Walters, Conor McPherson, Meredith Oakes und Rebecca Prichard (im Theatre Upstairs).

Die Produktionen des Theatre Upstairs gehen normalerweise ins Theatre Downstairs, wie im Fall von Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*, Sebastian Barry's *The Stewart of Christendom* (eine Koproduktion mit *Out-of-Joint*), Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* (eine Koproduktion mit der *Druid Theatre Company*), Ayub Khan-Din's *East is East* (eine Koproduktion mit der *Tamasha Theatre Company*). Einige Produktionen des Theatre Upstairs gehen ins West End, wie z. B. Kevin Elyot's *My Night With Reg*, Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* (eine Koproduktion mit *Out-of-Joint*) und Conor McPherson's *The Weir*.

In den Jahren 1992-1998 gab es Rekordergebnisse und das Theater war bei folgenden Stücken ausverkauft: *Death and Maiden*, *Six Degrees of Separation*, *Oleanna*, *Hysteria*, *The Cavalcadors*, *The Kitchen*, *The Queen & I*, *The Libertine*, *Simpatico*, *Mojo*, *The Steward of Christendom*, *The Beauty Queen of Leenane*, *East is East*, *The Chairs* und *The Weir*.

Während der ständige Sitz im Sloane Square Theatre aufgemöbelt wird, geht es in der zeitweiligen Unterkunft im *Duke of York's* und *Ambassadors Theatre* weiter, wo das Royal Court das Beste was an neuen Arbeiten herauskommt, inszeniert. In all diesen Jahrzehnten ist die Compagnie den von George Devine gesteckten Zielen treu geblieben. Das Royal Court Theatre gehört also immer noch zu den wichtigsten Bezugspunkten Großbritanniens, was die Inszenierung neuer Stücke angeht und die in diesem Theater uraufgeführten Stücke sind mittlerweile Bestandteil des nationalen und internationalen dramatischen Repertoires.

Di scena il **Royal Court**

Stephen Daldry.

Direttore/Directeur/Director/Direktor

Daldry è il direttore del RCT nonché responsabile del progetto per la ristrutturazione del Royal Court Theatre finanziato con un contributo della lotteria nazionale di 25 milioni di sterline. Fra le produzioni da lui realizzate per il RC si annoverano: *This Chair is a Chair*, *Body Talk*, *The Kitchen*, *The Editing Process*, *Search and Destroy* e *Rat in the Skull*. Le sue produzioni per il Royal National Theatre di *An Inspector Calls* (1992) e di *Machinal* (1994) hanno ottenuto numerosi riconoscimenti fra i quali l'Evening Standard Award e l'Olivier Award.

Stephen Daldry est le directeur du RCT et responsable du fonds de 25 millions de livres de la Loterie Nationale destiné au projet de rénovation du théâtre. Pour le RC, il a notamment monté: *This is a Chair*, *Body Talk*, *The Kitchen*, *The Editing process*, *Search and Destroy*, *Rat in the Skull*. Ses spectacles avec le Royal National Theater *An Inspector Calls* (1992) et *Machinal* (1994) ont reçu de nombreux prix, y compris le Evening Standard Award et le Olivier Award.

Director of the RCT and responsible for the Theatre's twenty-five million pound Lottery funded redevelopment project. His productions for the RC include This is a Chair, Body Talk, The Kitchen, The Editing process, Search and Destroy, Rat in the Skull. His Royal National Theatre productions, An Inspector Calls (1992) and Machinal (1994), received numerous awards, including Evening Standard Award and Olivier Awards.

Direktor des RCT und Verantwortlicher für die Fünfundzwanzig-Millionen-Pfund-Lotterie des Theaters als Fonds zur Neuentwicklung von Projekten. Zu seinen Produktionen für das RC gehören This is a Chair, Body Talk, The Kitchen, The Editing process, Search and Destroy, Rat in the Skull. Seine Produktionen für das Royal National Theatre sind An Inspector Calls (1992) und Machinal (1994), er wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, einschließlich des Evening Standard Award und des Olivier Award.

Elyse Dodgson.

*Direttore associato, Direttore del Dipartimento Internazionale
Directrice Associée, Responsable du Département International
Associate Director, Head of International Department
Assozierte Direktorin, Leiterin der Internationalen Abteilung*

Elyse Dodgson fa parte del team artistico del Royal Court Theatre dal 1985. Dal 1985 al 1991 ha diretto il RC Young People's Theatre. Nel 1989 ha fondato la RC International Summer School e, dal 1992, è regista associata del teatro. Nel 1996 è stata nominata direttrice del Dipartimento Internazionale del RC.

Elyse Dodgson fait partie de l'équipe artistique du Royal Court Theatre depuis 1985. Elle a dirigé le RC Young People's Theatre de 1985 à 1991 et a fondé le RC International Summer School en 1989. Elle est directrice associée du théâtre depuis 1992 et responsable, depuis 1996, du département international du RC.

Elyse Dodgson has been on the artistic team of the Royal Court Theatre since 1985. She was the director of the RC Young People's Theatre from 1985-1991. She founded the RC International Summer School in 1989 and has been Associate Director of the theatre since 1992. In 1996 she became the Head of the RC International Department.

Elyse Dodgson gehört seit 1985 zum Künstlerischen Team des Royal Court Theatre. Von 1985-1991 war sie Leiterin des RC Young People's Theatre. 1989

gründete sie die RC International Summer School und wurde 1992 Assoziierte Direktorin des Theaters. 1996 wurde sie mit der Leitung der Internationalen Abteilung betraut.

James Macdonald.

Direttore associato/Directeur associé/Associate Director/Assozierter Direktor

È direttore associato del RC dal 1992. Per il RC ha diretto: *Bailegangarie*, *The Changing Room*, *Simpatico*, *Blasted*, *Peaches*, *Thyestes*, *The Terrible Voice of Satan*, *Hammett's Apprentice*, *Cleansed* e *Real Classy Affair*. Ha inoltre curato la regia di Roberto Zucco per la RSC.

Il est directeur associé du RC depuis 1992. Pour le compte du RC, James MacDonald a monté: *Bailegangarie*, *The Changing Room*, *Simpatico*, *Blasted*, *Peaches*, *Thyestes*, *The Terrible Voice of Satan*, *Hammett's Apprentice*, *Cleansed* et *Real Classy Affair*. Pour la Royal Shakespeare Company, il a également mis en scène Roberto Zucco.

He has been associated director of the RC since 1992. He has directed for the RC: Bailegangarie, The Changing Room, Simpatico, Blasted, Peaches, Thyestes, The Terrible Voice of Satan, Hammett's Apprentice, Cleansed and Real Classy Affair. He also directed Roberto Zucco for RSC.

Er ist seit 1992 assoziierter Direktor des RCEr inszenierte für das RC: Bailegangarie, The Changing Room, Simpatico, Blasted, Peaches, Thyestes, The Terrible Voice of Satan, Hammett's Apprentice, Cleansed und Real Classy Affair. Außerdem Roberto Zucco für das RSC.

Rebecca Prichard.

Drammaturga, autrice stabile/Dramaturge, Auteur à demeure/Playwright, Resident Dramatist/Bühnenautorin, Festangestellte Dramatikerin

Rebecca Prichard è nata nel 1971 e ha studiato drammaturgia alla Exeter University, laureandosi nel 1993. La sua prima opera, *Essex Girls*, è stata rappresentata nel 1994 in occasione del Festival dei Nuovi Autori del RC (RC Young Writer's Festival). Ha fatto seguito l'opera teatrale *Fair Game*, ispirata a *Games in the Backyard* della scrittrice israeliana Edna Mazya. *Yard Gal*, commissionata dalla Clean Break Theatre Company in associazione con il RC, nella stagione teatrale del 1998 è stata in tournée ed è stato rappresentato anche in alcuni penitenziari. Nel 1998 ha ricevuto il Critics Circle Award per *Yard Gal*.

Rebecca Prichard, née en 1971, a étudié l'art dramatique à l'Université d'Exeter où elle s'est diplômée en 1993. Sa première pièce, *Essex Girls*, a été montée en 1994 dans le cadre du Royal Court Young Writer's Festival. Elle a ensuite écrit *Fair Game*, une pièce tirée de *Games in the Backyard* de l'écrivain israélien Edna Mazya. *Yard Gal*, commandée par la Clean Break Theatre Company en collaboration avec le RC, a fait l'objet d'une tournée durant la saison 1998 et a été représentée dans plusieurs prisons. Elle a reçu le Critics Circle Award en 1998 pour *Yard Gal*.

Rebecca Prichard was born in 1971, studied drama at Exeter University and graduated in 1993. Her first play, Essex Girls, was produced in the 1994 RC Young Writers' Festival. Fair Game was a new play inspired by Games in the Backyard by the Israeli writer Edna Mazya. Yard Gal, commissioned by Clean Break Theatre

Company in association with the RC, toured in the 1998 season, including performances in prisons. She was awarded the Critics Circle Award in 1998 for Yard Gal.

Rebecca Prichard ist 1971 geboren, studierte Drama an der Exeter University und machte 1993 Examen. Ihr erstes Stück Essex Girls, wurde 1994 beim RC Young Writers' Festival uraufgeführt. Fair Game war ein neues Stück, das von Games in the Backyard des israelischen Schriftstellers Edna Mazya inspiriert war. Yard Gal, ein Auftrag der Clean Break Theatre Company in Zusammenarbeit mit dem RC, ging in der Sommerspielzeit 1998 auf Tournee, wobei auch Aufführungen in verschiedenen Gefängnissen stattfanden. Rebecca wurde 1998 mit dem Critics Circle Award für ihr Stück Yard Gal ausgezeichnet.

Ian Rickson.

Direttore artistico/Directeur artistique/Artistic Director/Künstlerischer Leiter

Ian Rickson è il direttore artistico del RCT dall'aprile 1998 e, precedentemente, ne è stato uno dei registi associati. Sempre al Royal Court ha curato le regie delle prime mondiali di The Weir di Conor McPherson, Mojo di Jez Butterworth, Some Voices e Pale Horse di Joe Penhall e di Ashes and Sand di Judy Upton.

Après avoir été directeur associé du Royal Court Theatre, Ian Rickson en est devenu le directeur artistique en avril 1998. Il a monté les créations mondiales de The Weir de Conor McPherson, Mojo de Jez Butterworth, Some Voices et Pale Horse de Joe Penhall et Ashes and Sand de Judy Upton.

Ian Rickson has been Artistic Director of the RCT since April 1998, where he was previously an associate director. At the RC he directed the world premieres of Conor McPherson The Weir, Jez Butterworth Mojo, Joe Penhall Some Voices and Pale Horse, and Judy Upton Ashes and Sand.

Ian Rickson ist seit April 1998 Künstlerischer Leiter des RCT, zuvor war er Assoziierter Regisseur. Am RC inszenierte er die Weltpremieren von Conor McPhersons The Weir, Jez Butterworths Mojo, Joe Penhalls Some Voices und Pale Horse, sowie Judy Uptons Ashes and Sand.

Max Stafford-Clark.

Direttore associato/Directeur associé/Associate Director/Assozierter Direktor

È stato il direttore artistico del RC dal 1979 al 1993. Nel 1993 ha fondato con Sonia Friedman la compagnia itinerante Out-of-Joint. Ha commissionato e diretto alcune prime produzioni per la Out-of-Joint (Shopping and Fucking di Mark Ravenhill, Blue Heart di Caryl Churchill, ecc.), per il Royal Court, la Royal Shakespeare Company, l'Abbey Theatre di Dublino e per il Public Theatre di Joseph Papp di New York.

De 1979 à 1993, il a été le directeur artistique du RCT. En 1993, il a fondé avec Sonia Friedman, la compagnie itinérante Out-of-Joint dont il a commandé et monté les premières productions (Shopping and Fucking, de M. Ravenhill, Blue Heart, de Caryl Churchill...). Max Stafford-Clark a monté également plusieurs spectacles pour le Royal Court, la Royal Shakespeare Company, le Abbey Theatre de Dublin et le Joseph Papp's Public Theatre de New York.

From 1979 to 1993 he was artistic director of the RCT. In 1993 he founded the touring company, Out-of-Joint, with Sonia Friedman. He has commissioned and directed first productions for Out-of-

Joint (Shopping and Fucking by M. Ravenhill, Blue Heart by Caryl Churchill...) and for the Royal Court, the Royal Shakespeare Company, the Abbey Theatre in Dublin, the Joseph Papp's Public Theatre in New York.

Von 1979 bis 1993 war er Künstlerischer Leiter des RCT. 1993 gründete er mit Sonia Friedman die Tourgruppe Out-of-Joint. Unter seiner Leitung und Regie entstanden die ersten Produktionen von Out-of-Joint (Shopping and Fucking von M. Ravenhill, Blue Heart von Caryl Churchill...), weiterhin Inszenierungen für das Royal Court, die Royal Shakespeare Company, das Abbey Theatre in Dublin und das Joseph Papp's Public Theatre in New York.

Graham Whybrow.

*Direttore letterario/Directeur littéraire
Literary Manager*

Graham Whybrow è il direttore letterario del RCT dal 1994. Grazie al suo impegno il teatro ha messo in scena ogni anno 19 nuove opere e ha organizzato, ogni due anni, un Festival dei nuovi autori (Young Writers' Festival) e un Festival Internazionale (International Festival).

Graham Whybrow est le directeur littéraire du RCT depuis 1994. Le théâtre monte 19 nouvelles pièces par an tandis qu'il organise tous les deux ans un Festival des Jeunes auteurs et un Festival International.

Graham Whybrow has been Literary Manager of the RCT since 1994. The Theatre produces 19 new plays each year, and every two years a Young Writer's Festival and an International Festival.

Graham Whybrow ist seit 1994 der Verantwortliche des RCT in Sachen Literatur. Das Theater produziert jedes Jahr 19 neue Stücke und alle zwei Jahre ein Festival für junge Schriftsteller, sowie ein internationales Festival.



Lo spettacolo The Weir

In un remoto pub irlandese, Valerie si trova a trascorrere la serata in compagnia degli scapoli del luogo e ad ascoltare i loro racconti spaventosi e ossessionanti su fantasmi che non trovano pace e su varie superstizioni. Ma mentre cercano disperatamente di conquistarla, i suoi compagni di serata si rendono conto che anche Valerie ha una storia da raccontare... una storia così spaventosa e bella che cambierà le loro esistenze per sempre.

Evento teatrale di questa stagione londinese, che ha registrato il tutto esaurito, *The Weir* è un raggelante tour de force scritto dalla nuova promessa della drammaturgia irlandese e premiato con il Laurence Olivier Award per la migliore nuova commedia. La produzione londinese si è da poco trasferita a Broadway, mentre al Royal Court Theatre si è formato un nuovo cast; infine un terzo cast ha già iniziato la tournée in Inghilterra.

Dans un pub irlandais isolé, Valérie se voit contrainte de passer une soirée en compagnie des célibataires du coin à écouter leur récits effrayants à propos de fantômes agités et de superstitions. Mais tandis qu'ils cherchent désespérément à gagner son affection, les clients du pub apprennent que Valérie aussi a une histoire à raconter... une histoire tellement effrayante et belle à la fois qu'elle changera leur existence pour toujours.

Événement théâtral à Londres de cette saison (toutes les représentations sont données à guichet fermé), *The Weir* est un véritable tour de force écrit par le plus prometteur dramaturge irlandais du moment, lauréat, par ailleurs, du Prix Laurence Olivier pour la Meilleure Nouvelle Pièce. La production londonienne s'est transférée depuis peu à Broadway, tandis qu'une nouvelle troupe d'acteurs s'est formée au Royal Court Theatre (Londres). Enfin, une troisième compagnie a déjà entamé sa tournée en Angleterre.

In a remote Irish bar, Valerie finds herself spending an evening with the local bachelors, listening to spooky, haunting yarns about restless ghosts and superstitions. But as they desperately try to win her affections, the men discover that Valerie has her own tale to tell... a tale so haunting and beautiful that it is destined to change their lives for ever more.

London's sell out theatrical event of 1999 is a spine-chilling, atmospheric tour de force from Ireland's most promising new playwright and winner of the Laurence Olivier Award for Best New Play. The London production has just moved to Broadway, while a new cast has formed at the Royal Court Theatre. Finally, a third cast has begun to tour England.

In einer abgelegenen irischen Kneipe verbringt Valerie einen Abend mit den einheimischen jungen Männern und hört ihren Erzählungen von Spukgeschichten und Aberglauben zu. Aber als die Junggesellen verzweifelt versuchen ihre Gefühle zu erobern, entdecken sie, daß Valerie eine eigene Geschichte zu erzählen hat... Eine so schöne und geheimnisvolle Geschichte, die das Leben der Männer von Grund auf ändern soll.

Das Londoner Theaterereignis, ein Kassenschlager im Jahr 1999, ist eine atmosphärische Tour de Force, die zugleich ein bißchen spinnig ist und uns doch erstarren läßt. Sie stammt von Irlands vielversprechendsten jungen Bühnenautor und Gewinner des Laurence Olivier Preises für das beste neue Theaterstück. Die Londoner Produktion ist seit kurzem am Broadway angelaufen, während das Stück am Royal Court in neuer Besetzung gespielt wird. Eine dritte Besetzung ist auf England-Tournee.

The Weir

di Conor McPherson

Con, in ordine di apparizione

Jack Tom Hickey

Brendan David Herlihy

Jom Gary Lilburn

Finbar Sean Scanlan

Valerie Orla Charlton

Regia Ian Rickson

Scene Rae Smith

Luci Paule Constable

Assistente alla regia Annabelle Comyn

Cast Carrie Hilton

Direttore di produzione Ed Wilson

Direttore della tournée Chantal Hauser

Direttore palcoscenico Rowan Walker-Brown

Assistente direttore palcoscenico Nasarene Asghar

Supervisione costumi Iona Kenrick

Consulenza linguistica Joan Washington

Capo macchinista Ivan Smith

Capo elettricista Tony Simpson

Realizzazione scene Andrew Beauchamp

Decorazioni Paddy Hamilton

Fotografie Manuel Harlan

Il Royal Court Theatre ringrazia:

Guinness G.B., Soozie Copley, Guildhall School of Musica and Drama, United Distillers & Vinters U.K., Almeida Theatre, Campbell Distillers, Katherine Dunn

The Weir è una *pièce d'ensemble* in cui gli attori parlano realmente tra loro. Il testo trabocca di storie di fantasmi. Ad ispirarmi sono state probabilmente le visite a mio nonno a Leitrim. Viveva da solo in una piccola casa di campagna vicino al fiume Shannon. Ricordo che una volta mi ha detto che per lui era molto importante tenere la radio accesa perché gli dava la sensazione di essere in compagnia. Bevevamo qualcosa insieme e ci mettevamo a sedere di fronte al camino. E lui mi raccontava molte storie.

Poi a letto, immerso nel buio silenzioso della campagna irlandese la fantasia si metteva a correre a briglia sciolta. Mi sono sempre sentito diverso in quel luogo. Riesco ancora a vedere mio nonno in piedi sul marciapiede della stazione. Mi salutava con la mano sempre troppo a lungo. Molto più a lungo di quanto non faccia una persona contenta di riavere finalmente la sua privacy.

Conor McPherson

Nato a Dublino nel 1971, ha frequentato la University College di Dublino dove ha mosso i primi passi nella carriera di autore e regista. Ha contribuito a fondare la *Fly by Night Theatre Company*, che ha messo in scena nuove commedie nei circuiti off di Dublino.

Fra le sue opere teatrali si ricordano *Rum and Vodka* (1992), *The Good Thief* (1994), premiata con lo Stewart Parker Award e *This Lime Tree Bower* (1995), che ha ricevuto un Thames TV Award e un Guinness/National Theatre Ingenuity Award. Tutte e tre le commedie sono state rappresentate a Dublino dalla *Fly by Night* e pubblicate nella raccolta *This Lime Tree Bower – Three Plays*.

Nel 1996 McPherson è diventato resident writer del Bush Theatre di Londra, presso il quale, nello stesso anno, è andata in scena la prima inglese di *This Lime Tree Bower* e dove, nel 1997, è stata presentata la prima mondiale di *St. Nicholas* commissionato dal Bush Theatre.

Fra le altre opere teatrali: *This Lime Tree Bower*, *St. Nicholas*, *The Good Thief*, *Rum and Vodka*.

The Weir est une pièce pleine d'histoires de fantômes dans laquelle les acteurs parlent vraiment les uns avec les autres. Elle s'inspire probablement des visites chez mon grand-père à Leitrim. Il vivait tout seul près de Shannon dans une maisonnette située sur une route de campagne. Je me souviens qu'une fois il m'avait raconté qu'il était très important pour lui d'avoir la radio allumée parce que ça lui donnait l'impression d'être en compagnie. On buvait, on s'essayait près du feu, et il me racontait des histoires.

Et lorsqu'on se couchait après dans le silence nocturne de la campagne irlandaise, l'imagination ne pouvait que s'emballer. Je me sentais toujours différent là-bas. Je le revois encore, debout sur le quai de la gare. Il agitait toujours son bras trop longtemps. Bien plus longtemps qu'une personne heureuse de retrouver son intimité.

Conor McPherson

Est né à Dublin en 1971. Il étudia au University College de Dublin où il commença à écrire et diriger des œuvres théâtrales. Il est le co-fondateur de la troupe *Fly by Night Theatre Company* qui monta des créations dans les théâtres "off" de Dublin.

Parmi ses pièces, citons *Rum and Vodka* (1992), *The Good Thief* (1994), qui ont remporté le prix Stewart Parker et *This Lime Tree Bower* (1995) qui remporta le prix Thames TV Award et le Guinness/National Theatre Ingenuity Award. Ces trois pièces furent jouées à Dublin par la troupe *Fly by Night* et publiées ensemble sous le titre *This Lime Tree Bower – Three Plays*.

En 1996, McPherson devint auteur à demeure du Bush Theatre de Londres, où la même année *This Lime Tree Bower* fut joué pour la première fois en Grande-Bretagne et où l'on présenta la création de *Saint Nicholas*, œuvre commandée par le théâtre The Bush.

Son œuvre théâtrale comprend: *This Lime, Tree Bower, St. Nicholas, The Good Thief, Rum and Vodka*.

The Weir is an ensemble piece where the actors do talk to each other. It's full of ghost stories. This play was probably inspired by my visits to Leitrim to see my grandad. He lived on his own down a country road in a small house beside the Shannon. I remember him telling me once that it was very important to have the radio on because it gave him the illusion of company. We'd have a drink and sit at the fire. And he'd tell me stories.

And then when you're lying in bed in the pitch black silence of the Irish countryside it's easy for the imagination to run riot. I always felt different there. I can still see him standing on the platform at the station. He always waved for much too long. Much longer than a person who was glad to have their privacy back.

Conor McPherson

Born in Dublin in 1971, Conor McPherson attended University College Dublin, where he began to write and direct. He co-founded the Fly by Night Theatre Company, which performed new plays in Dublin's fringe venues.

His plays include *Rum and Vodka* (1992), *The Good Thief* (1994), which won a Stewart Parker Award and *This Lime Tree Bower* (1995), which won a Thames TV Award and a Guinness/National Theatre Ingenuity Award. All three were staged in Dublin by Fly by Night and published together as *This Lime Tree Bower – Three Plays*.

In 1996 McPherson became resident writer at the Bush Theatre, London, where *This Lime Tree Bower* was first seen in Britain that same year and where *St. Nicholas*, commissioned by The Bush, was given its world premiere in 1997.

Theatre includes: *This Lime Tree Bower*, *St. Nicholas*, *The Good Thief*, *Rum and Vodka*.

The Weir ist ein Ensemble-Stück, in dem die Schauspieler zueinander sprechen. Es ist voller Spukgeschichten. Wahrscheinlich haben mich die Besuche bei meinem Großvater in Leitrim dazu inspiriert. Er lebte allein in einem kleinen Haus an der Landstraße längs des Shannon und ich erinnere mich daran, daß er mir einmal erzählte, wie wichtig es sei, daß das Radio an ist, weil ihm das die Illusion verschaffe, in Gesellschaft zu sein. Wir tranken etwas und saßen beim Feuer, und er erzählte mir Geschichten.

Und wenn man dann im Bett liegt, in dieser pechschwarzen Stille des irischen Landlebens, kann es vorkommen, daß die Vorstellungskraft mit einem durchgeht. Ich habe mich dort immer ganz anders gefühlt. Ich sehe ihn immer noch auf dem Bahnsteig stehen. Er winkte immer viel zu lang. Viel länger, als jemand das getan hätte, der glücklich gewesen wäre, seine Privatsphäre wieder zu haben.

Conor McPherson

Geboren 1971 in Dublin, besuchte Conor Mc Pherson das University College Dublin, wo er als Schriftsteller und Regisseur begann. Er war Mitbegründer der Fly by Night Theatre Company, die neue Stücke in Dublins Freien Theatern aufführte.

Zu einer Auswahl seiner Stücke gehören *Rum and Vodka* (1992), *The Good Thief* (1994), mit dem er den Stewart-Parker-Preis gewann, und *This Lime Tree Bower* (1995), wofür er den Thames TV-Preis und den Guinness/National Theatre Ingenuity Preis erhielt. Alle drei Stücke wurden im Band *This Lime Tree Bower - Three Plays* veröffentlicht. 1996 wurde McPherson als Schriftsteller am Bush Theatre in London eingestellt, wo *This Lime Tree Bower* im selben Jahr zum ersten Mal in Großbritannien zu sehen war und wo 1997 *St. Nicholas*, eine Auftragsarbeit des Bush Theatre, Weltpremiere hatte.

Von ihm stammen: *This Lime Tree Bower*, *St. Nicholas*, *The Good Thief*, *Rum and Vodka*.

Frammenti

Scene da: Shopping and Fucking di Mark Ravenhill, regia di Max Stafford-Clark

prima rappresentazione: 26.09.1996, Royal Court Theatre Upstairs

una coproduzione Royal Court/Out-of-Joint

con Kate Ashfield, Pearce Quigley, Nicolas Tennant

Quando Mark entra in un centro di disintossicazione per liberarsi dalla dipendenza dall'eroina, i suoi compagni di casa, Lulu e Robbie, devono trovare il modo per racimolare un po' di denaro.

Lulu tenta di farsi assumere da una rete televisiva che si occupa di televendite, ma si ritrova a dover smerciare trecento pasticche di ecstasy. Nel frattempo Mark viene espulso dal centro per aver instaurato una "relazione personale" e conosce Gary, un giovane ragazzo squillo. Le cose si mettono male per l'attività di spacciatori intrapresa da Lulu e Robbie: indebitati con Brian, un barone della droga, cercano di guadagnare qualcosa con il telefono erotico.

Quando Mark porta Gary a casa, il giovane si offre di pagare i loro debiti a patto che loro si prestino alle sue fantasie masochiste. Lulu e Robbie si rendono conto troppo tardi di quanto siano violente le fantasie del giovane, e sarà lo stesso Mark a porre fine alla vita di Gary.

Lorsque Mark décide d'aller dans un centre de désintoxication pour se libérer de sa dépendance de l'héroïne, Lulu et Robbie, qui partagent l'appartement avec lui, doivent trouver des moyens de gagner de l'argent. Après une entrevue avec une chaîne de télévente, Lulu est chargée d'écouler trois cent comprimés d'ecstasy. Pendant ce temps, Mark est renvoyé du centre de désin-

Mark Ravenhill,

Ha debuttato nel 1995 con *Fist*, monologo scritto per una rappresentazione di beneficenza a favore della ricerca contro l'AIDS. Il suo primo lavoro teatrale vero e proprio, *Shopping and Fucking*, è stato messo in scena dalla Out of Joint e dal Royal Court Theatre. La sua seconda opera, *Faust*, è stata messa in scena dalla Actors Touring Company nel 1997, mentre nel 1998 la Paines Plough ha rappresentato *Sleeping Around*.

Il a débuté en 1995 avec *Fist*, un monologue écrit pour une représentation en faveur de la recherche contre le SIDA.

La pièce *Shopping and Fucking* a été montée par l'Actors Touring Company en 1997, tandis qu'en 1998 la Paines Plough a monté *Sleeping Around*.

His first work, Fist (1995), is a monologue written for a charity performance for the AIDS research.

His first full-length play, Shopping and Fucking, was produced by Out of Joint and the Royal Court Theatre. His second play, Faust, was produced by Actors Touring Company in 1997 and in 1998 Paines Plough produced Sleeping Around.

1995 debütierte er mit Fist, einem Monolog, geschrieben für eine Wohltätigkeitsaufführung zugunsten der AIDS-Forschung.

Sein erstes Stück in voller Länge, Shopping and Fucking, wurde gemeinsam von Out of Joint und dem Royal Court Theatre produziert. Sein zweites Stück, Faust, wurde 1997 von der Actors Touring Company auf die Bühne gebracht und 1998 produzierte Paines Plough sein Stück Sleeping Around.

toxication parce qu'il a entretenu une "relation personnelle" avec l'un de ses membres. C'est alors qu'il rencontre Gary, un mineur qui se prostitue. Le commerce de drogue de Robbie et Lulu se passe on ne peut plus mal : parce qu'ils doivent beaucoup d'argent à Brian, un important dealer, ils essayent d'éponger leurs dettes en travaillant pour des téléphones érotiques. Lorsque Mark ramène Gary chez lui, celui-ci propose de payer leurs dettes à condition qu'ils mettent en scène ses phantasmes sexuels. Lulu et Robbie se rendent compte trop tard de la violence de ces phantasmes et pour finir, ce sera Mark qui mettra un terme à la vie de Gary.



When Mark sets off for a drug rehabilitation centre to get help for his heroin habit, his flatmates, Lulu and Robbie, have to look for a way to earn money.

An interview for a shopping channel leads to Lulu being given three hundred ecstasy tablets to sell. Meanwhile Mark is thrown out of the centre for taking up a "personal relationship" and meets up with an underage rent-boy, Gary. Things go badly with Robbie and Lulu's drug-dealing: in debt to Brian, a drugs baron, they try to make the money back through telephone sex.

When Mark brings Gary home, he offers to pay off their debts if they will play out his masochistic fantasies. Lulu and Robbie realise too late how violent Gary's fantasies are and, ultimately, it is Mark who brings Gary's life to an end.

Als Mark wegen seiner Heroinsucht in ein Zentrum für Suchtkranke zieht, müssen sich seine Mitbewohner Lulu und Robbie überlegen, wie sie Geld verdienen können. Durch ein Interview für einen Fernsehverkaufssender kommt Lulu in den Besitz von dreihundert Ecstasytablets, die sie verkaufen soll. Mittlerweile ist Mark wieder aus dem Zentrum herausgeworfen worden, weil er eine "persönliche Beziehung" angefangen hatte und trifft sich mit dem minderjährigen Strichjungen Gary. Auch Robbies und Lulus Drogendeal läuft schlecht: weil sie Schulden beim Drogenbaron Brian haben, versuchen sie nun das Geld durch Telephonsex wieder hereinzubekommen.

Als Mark Gary mit nach Hause bringt, bietet der den beiden an, ihre Schulden zu bezahlen, unter der Bedingung, daß sie ihm seine masochistischen Phantasien nehmen. Zu spät verstehen Lulu und Robbie, wie gewaltvoll Garys Phantasien wirklich sind und schließlich bringt Mark Gary um.

Scene da:

Mojo di Jez Butterworth, regia di Ian Rickson

con Kate Ashfield, Pearce Quigley, Nicolas Tennant

Mojo è ambientato in un club di Soho nel 1958. Ezra, il proprietario, tenta inutilmente di proteggere se stesso (finirà a pezzi nel frigorifero) e il suo pupillo Silver Johnny, di cui vuol fare una rockstar, da una banda di piccoli gangster e da suo figlio psicotico, Baby. Lo slang è quello del periodo, ma i rapporti fra i personaggi appartengono agli anni Novanta, mischiando humour nero e esilaranti scambi di battute. John Peter su The Sunday Times ne ha parlato come "di una possibile collaborazione tra Tarantino e il giovane Pinter per scrivere una commedia-thriller".

L'action de Mojo se passe dans un club de Soho en 1958. Ezra, le propriétaire, menacé par un clan de petits gangsters et par Baby, son fils psychotique, tente inutilement de sauver sa peau (il finira coupé en morceaux dans le réfrigérateur) et celle de son pupille Silver Johnny, dont il voudrait faire une rockstar. Le langage est caractéristique de cette période, mais les rapports entre les personnages sont ceux des années 1990, mêlant humour noir et répliques hilarantes. Selon John Peter du Sunday Times, le résultat évoquerait une "collaboration entre Tarantino et le jeune Pinter écrivant ensemble une comédie-thriller".

Mojo is set in a club in Soho in 1958. Ezra, the owner, tries unsuccessfully to protect himself (in the end, he is chopped up and put in a fridge) and his protégé Silver Johnny, whom he wants to turn into a rock star, from a gang of small-time crooks and his psychotic son, Baby. The slang may be from the period, but the personal relationships belong more to the 1990s, with a mixture of black humour and exciting, witty exchanges. In The Sunday Times, John Peter described it as "almost as if Tarantino and young Pinter had got together to write a comedy-thriller."

Mojo spielt im Jahre 1958 in einem Club von Soho. Ezra, der Besitzer, versucht vergeblich sich selbst (er endet stückweise in einem Kühlschranks) und seinen Schützling Silver, aus dem er einen Rockstar machen will, vor einer Bande kleinerer Gangster und seinem psychotischen Sohn Baby zu schützen. Der Slang ist jener der Zeit, aber die Beziehungen zwischen den Hauptfiguren sind typisch für die neunziger Jahre, wobei sich Schwarzer Humor und witzige Einfälle abwechseln. In The Sunday Times definierte John Peter das Stück als "ideelle Zusammenarbeit zwischen Tarantino und dem jungen Pinter bei der Erarbeitung einer Thriller-Komödie".

Lettura in italiano di brani da:

Attempts on her Life di Martin Crimp, regia di Tim Albery

con Silvia Guidi, Fabio Mascagni, Barbara Nativi

Un personaggio-simbolo, Anna, drammatica e persuasiva variante di Zelig, assume molteplici identità divenendo di volta in volta una pornostar, la ragazza della porta accanto, una terrorista... Tutto questo senza che la protagonista compaia in scena mentre tutti i personaggi (o piuttosto le voci cui il regista deve attribuire battute e identità) continuano ossessivamente a parlare di lei. Tematica ricorrente di Crimp è la presenza minacciosa della comunicazione mediatica: segreterie telefoniche, televisori, telecamere sono costantemente in agguato. I personaggi si ostinano a parlare di ciò che non conoscono perché tutti se ne sono costruita un'immagine personale.

Anna – personnage symbole évoquant une variante dramatique et convaincante de Zelig – revêt plusieurs identités, devenant tour à tour une star du porno, une madame-tout-le-monde, une terroriste... Tout cela sans que la protagoniste n'apparaisse en scène, tandis que tous les personnages (ou plutôt les voix auxquelles le metteur en scène doit attribuer les répliques et les identités) continuent de manière obsessionnelle à parler d'elle. La présence menaçante de la communication médiatique est une constante des pièces de Crimp: répondeurs, télévisions, caméras sont constamment à l'affût. Les personnages s'obstinent à parler de ce qu'ils ne connaissent pas parce qu'ils s'en sont tous fait une image personnelle.

A symbolic character, Anna, a dramatic and convincing variation of Zelig, takes on multiple identities, sometimes turning into a porno star, the girl from next door, a terrorist... This all happens without her ever appearing on stage, whilst all the other characters (or rather, the voices to whom the director gives voice and identity) continue to talk about her obsessively. A recurrent theme of Crimp's work is the threatening presence of modern communications: answering machines, televisions and cameras constantly waiting to pounce. The characters continue to talk about things they know nothing about because they have all constructed their own personal images.

Eine Symbolfigur, Anna, die dramatische und überzeugende Variante des Zelig, nimmt die verschiedensten Identitäten an und schlüpft mal in die Rolle des Pornostar, mal des einfachen Mädchens von nebenan und ist dann wieder Terroristin... Und das alles, ohne daß die Hauptdarstellerin auf der Bühne erscheint, während alle anderen Figuren (oder besser gesagt die Stimmen, denen der Regisseur Repliken und Identität zuordnen muß) sprechen in einem fort von ihr. Ein bei Crimp immer wieder auftauchendes Thema ist das Vorherrschen der Medienkommunikation, telefonische Anrufbeantworter, Fernseher und Videokameras stehen immer im Hinterhalt. Und die Figuren beharren darauf von etwas zu sprechen, das sie nicht kennen, denn ein jeder hat sich ein ganz persönliches Bild gemacht.

Jez Butterworth

Dramaturgo/Playwright/Auteur dramatique/Bühnenautor

Mojo è la prima opera teatrale di Butterworth, per la quale nel 1995 ha ricevuto il George Devine Award for Promising Playwright, lo Evening Standard Award for Most Promising Newcomer e l'Olivier Award per la migliore commedia. Mojo ha debuttato con la regia di Ian Rickson al RCT nel 1995. Il film tratto da Mojo è stato presentato al Festival del Cinema di Venezia.

Mojo est la première pièce écrite par Jez Butterworth qui lui valut, en 1995, le prix George Devine pour la meilleure promesse théâtrale, le prix Evening Standard pour la meilleure découverte et le prix Olivier pour la meilleure comédie. Mojo a été créé par Ian Rickson au RCT en 1995. Le film tiré de cette pièce a été présenté à la Mostra de Venise.

Mojo is Jez Butterworth's first play, for which he received the 1995 George Devine Award for Promising Playwright, the 1995 Evening Standard Award for Most Promising Newcomer and the 1995 Oliver Award for Best Comedy. Mojo ha debuttato per la regia di Ian Rickson al RCT nel 1995. Il film tratto da Mojo è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia.

Mojo ist Jez Butterworths erstes Stück und damit erhielt er 1995 den George Devine Award für vielversprechende Bühnenautoren, ebenfalls 1995 den Evening Standard Award als vielversprechender Newcomer und noch einmal 1995 den Olivier Award für die beste Komödie. Mojo wurde 1995 unter der Regie von Ian Rickson im RCT uraufgeführt. Die Verfilmung von Mojo lief bei den Filmfestspielen in Venedig.

Martin Crimp

Ha debuttato come drammaturgo nel 1982 con Living Remains. Tra i lavori di maggior successo: Definitely the Bahamas, 1987; Dealing with Clair, 1988 (protagonista Tom Courtenay); Play with Repeats, 1989; No one sees the video, 1990; Getting attention, 1991; The Treatment, 1993; Attempts on her life, 1997. Nel 1996 ha realizzato per lo Young Vic una riscrittura de Il Misanthropo di Molière.

Il a commencé à écrire en 1982 pour les Living Remains. Parmi ses œuvres les plus célèbres, citons: Definitely the Bahamas, 1987; Dealing with Clair, 1988 (interprété par Tom Courtenay); Play with repeats, 1989; No one sees the video, 1990; Getting attention, 1991; The Treatment, 1993; Attempts on her life, 1997. mis en scène par Tim Albery. En 1996, il a réalisé pour le Young Vic une réécriture du Misanthrope de Molière.

1982 debütierte er als Dramaturg mit Living Remains. Zu seinen erfolgreichsten Arbeiten gehören: Definitely the Bahamas, 1987; Dealing with Clair, 1988 (Hauptdarsteller Tom Courtenay); Play with Repeats, 1989; No one sees the video, 1990; Getting attention, 1991; The Treatment, 1993; Attempts on her life, 1997 unter der Regie von Tim Albery. 1996 überarbeitete er für Young Vic Molières Le Misanthrope.

He began as a playwright in 1982 with Living Remains. His most successful works include: Definitely the Bahamas, 1987; Dealing with Clair, 1988 (starring Tom Courtenay); Play with Repeats, 1989; No One Sees The Video, 1990; Getting Attention, 1991; The Treatment, 1993; Attempts To Her Life, 1997 directed by Tim Albery. In 1996 he wrote an adaptation of Le Misanthrope by Molière, for the Young Vic.

Christoph **Marthaler**



Die Spezialisten

Un tè danzante per la sopravvivenza

di **Christoph Marthaler**

Con Stephan Bissmeier, Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Judith Engel, Altea Garrido, Ueli Jäggi, André Jung, Barbara Nüsse, Josef Ostendorf, Karin Pfammatter, Clemens Sienknecht, Thomas Stache

Regia Christoph Marthaler

Scene e costumi Anna Viebrock

Coreografie Thomas Stache

Drammaturgia Stefanie Carp

Musiche Clemens Sienknecht e Christoph Marthaler

Suono Alexander Grasseck e Peter Stein

Luci Dierk Breimeier

Assistente alla regia Till Fiegenbaum

Assistenti scenografi Dorothee Curio e Peter Lehmann

Assistente costumista Evangeline van Niekerk

Direttore di scena Felicitas Melzer

Suggeritrice Astrid Willnow-Herrmann

Prima rappresentazione: 16 febbraio 1999

Deutsches Schauspielhaus di Amburgo

Una produzione Deutsches Schauspielhaus di Amburgo

Ultima creazione di Christoph Marthaler in esclusiva per l'Italia

Presentata in collaborazione con l'Ente Teatro di Messina

Lo spazio come pensiero

Dietro è una stanza, davanti il movimento. Dietro è bello, perché è molto familiare. Davanti è una presenza che non si distingue ancora: attività senza movimento, stasi e velocità in pari misura.

Esiste ancora il dialogo riparato? Ogni frase fa riferimento a una frase precedente, sicché il procedere del colloquio pare inevitabile e ogni dialogo provoca un altro dialogo. Queste erano pièces teatrali. Per questo c'erano stanze con quattro mura (aperte davanti), in cui un gruppo in conflitto si si alienava nel colloquio. Le nostre esperienze presenti e future non si lasciano più rinchiudere in queste stanze.

Paul Virilio la chiama "stasi a velocità vertiginosa": la condizione di vita in cui, con i nuovi mezzi di trasporto e di comunicazione virtuali, tutti possono trovarsi ovunque nello stesso tempo senza muoversi fisicamente da dove si trovano. Saranno frammenti e collage, linguaggi privi di riferimenti reciproci, autismo attivista, non un conflitto totale, in cui tutti sono coinvolti personalmente, ma molti scontri, incidenti, che non si lasciano risolvere in privato.

Dietro è una stanza. Davanti, un grande mezzo di trasporto. Non si sa dove va. Non si sa nemmeno se va veramente o se sembra soltanto. Grazie a Dio ci sono molte maniglie, in modo che di tanto in tanto si possa manifestare una vera immagine di sé. Anche in caso di frenate d'emergenza, alla fine ci si deve pur aggrappare a qualcosa.

Dietro è Poco Fa e davanti è Dopodomani. E' un errore che soltanto dietro si acquattano i sentimenti, tranne forse la verbosa esagerazione che si confonde con la passione. Non è facile mantenere l'equilibrio.

L'amière est une pièce, le devant un mouvement. L'amière est beau, car très familier. Le devant est une présence, encore floue : activité sans mouvement, pause et vitesse à mesure égale.

Le dialogue restauré existe-t-il encore ? Chaque phrase fait référence à une phrase précédente, faisant, dès lors, apparaître la suite de la conversation comme inévitable, chaque dialogue entraînant un autre dialogue. On les appelait des pièces de théâtre. C'est la raison pour laquelle il y avait une pièce entourée de quatre murs (ouverte devant) au sein de laquelle un groupe en conflit s'aliénait au cours de la conversation. Nos expériences présentes et futures ne se laisseront plus jamais renfermer entre ces murs. Paul Virilio l'appelle "une pause à vitesse vertigineuse" : la condition de vie qui permet à tous, au travers des nouveaux moyens de transport et de communication virtuels, de se trouver à quelque endroit que ce soit en même temps sans bouger physiquement de l'endroit où l'on se trouve. Il s'agit peut-être de fragments et de collages, de langages sans aucune référence réciproque, d'autisme activiste, non d'un conflit total, au sein duquel nous sommes tous impliqués personnellement mais de nombreux heurts et incidents que l'on ne parvient pas à résoudre en privé.

L'amière est une pièce. Le devant, un grand moyen de transport. On ne sait où il va. On ne sait même pas s'il va vraiment ou s'il en a seulement l'apparence. Heureusement il y a de nombreuses poignées, de sorte que, de temps en temps, une image vraie de soi puisse se refléter. En cas de freinage brusque, il faut également pouvoir s'agripper à quelque chose.

L'amière est il y a Peu et devant c'est Après-demain. C'est une erreur de penser que les sentiments se cachent seulement derrière, sauf peut-être l'exagération verbeuse qui se confond avec la passion. Il n'est pas facile de maintenir l'équilibre.

Behind is a room, in front is movement. Behind it is beautiful, because it is very familiar. In front is a presence still impossible to make out: activity without movement, stasis and speed in equal amounts.

Does sheltered dialogue still exist? Each phrase refers to a previous phrase, because the progress of the conversation appears to be inevitable and every dialogue leads to another dialogue. These were theatre pieces. This is why there were rooms with four walls (open to the front), in which a group in conflict alienated itself in dialogue.

Our present and future experiences no longer allow themselves to be enclosed in these rooms.

Paul Virilio calls it "stasis at dizzying speed": the condition of life in which everyone, with the new virtual means of transport and communication, can be everywhere at one time without moving physically from where they are. They will be fragments and collages, languages devoid of reciprocal references, activist autism, not a total conflict in which everyone is involved personally, but many clashes and incidents that cannot be resolved in private.

Behind is a room. In front a large vehicle. We don't know where it's going. We don't even know if it is actually going or if it just seems to be going. Fortunately there are lots of handles, so that now and then a real image of the self can emerge. Even when there are emergency stops, ultimately we need something to hang on to.

Behind is Not Long Ago and in front is the Day After Tomorrow. It's a mistake to think that feelings hide only behind, except perhaps the sort of wordy exaggeration we mistake for passion. It is not easy to keep balance.

Hinten ist ein Zimmer, vorne die Bewegung. Hinten ist es schön, weil man sich auskennt. Vorne ist ein Dasein, das man noch nicht durchschaut. Aktivität ohne Bewegung, Stillstand und Geschwindigkeit gleichermaßen.

Gibt es noch den geschützten Dialog? Jeder Satz bezieht sich auf einen vorigen, so daß ein Fortschreiten des Gespräches unausweichlich scheint, und jeder Dialog einen weiteren Dialog provoziert. Das waren Theaterstücke. Dafür gab es Zimmer mit vier Wänden (vorne offen), in denen sich eine Konfliktgruppe im Gespräch entäußerte.

Unsere gegenwärtigen und zukünftigen Erfahrungen lassen sich in solche Zimmer nicht mehr einsperren.

Paul Virilio nennt ihn "Rasender Stillstand": den Lebensumstand, in dem mit den neuen virtuellen Transport- und Kommunikationsmitteln jeder gleichzeitig überall sein kann, ohne sich physisch von der Stelle zu bewegen. Das werden Fragmente und Collagen sein, nicht aufeinander bezogenes Sprechen, aktivistischer Autismus, kein Gesamtkonflikt, in dem alle Menschen persönlich beteiligt sind, aber viele Zusammenstöße, Unfälle, die sich nicht privat auflösen lassen.

Hinten ist ein Zimmer. Vorne ein großes Transportmittel. Wohin es fährt, weiß man nicht. Ob es wirklich fährt oder Fahren empfinden wird, weiß man auch nicht. Gott sei Dank gibt es viele Haltegriffe, damit jeder von Zeit zu Zeit ein aufrechtes Selbstbild abgeben kann. Auch bei Notbremsungen muß man sich schließlich an etwas festhalten.

Hinten ist Vor Kurzem und vorne ist Übermorgen. Es ist ein Irrtum, daß nur hinten die Gefühle hocken, außer vielleicht die wortreiche Übertreibung, die mit Leidenschaft verwechselt wird. Es ist nicht leicht im Gleichgewicht zu bleiben.

Perché specialisti?

Tutti sanno tutto e nessuno capisce nessuno. Tutti sono specialisti, perché tutti hanno qualche competenza speciale. Questo, però, non basta per rimanere in compagnia. Ognuno ha sviluppato la sua particolarità con incontentibile nostalgia e vuole servirsene. Adesso succede una cosa strana: tutti sono totalmente informati. Dunque, tutti conoscono ogni particolare. Tutto è trasparente. Eppure sono pochi quelli che si capiscono, e solo ricorrendo a determinati rituali, a linguaggi che chiamano codici. La specializzazione riguarda così l'apprendimento dei linguaggi che servono per comunicare quanto ciascuno sa di speciale. Sembra bastare che questa particolare capacità venga accolta nella comunicazione totale. Allora non è più necessario esercitarla.

E', questa, una condizione di felicità? E' un desiderio accarezzato dagli specialisti che si realizza? "Per una volta vorrei essere il contrario, il Tutto"?

Molti specialisti hanno paura: perché le vecchie attività speciali vengono abolite e si usano nuove attività speciali, o comunicazioni speciali. Queste nuove comunicazioni speciali hanno però lo scopo di abolire la specializzazione.

Tanto sono nervosi gli specialisti e svolgono un'intensa attività nell'in-

ventare specialità sempre nuove e, in più, creano il bisogno di orientare l'attenzione sulla loro importanza. Molti di loro non capiscono che non devono affatto inventare qualcosa di nuovo, ma conoscere le regole necessarie a combinare tutto quello che è stato inventato.

Le speciali competenze sono parti di persone o intere biografie? Si possono abolire le biografie?

Specialista è una bella parola. Fa pensare al bricolage, e anche all'anarchia. Quando le persone consegnano le proprie competenze a macchine per la comunicazione, rimane pur sempre un resto o altro: la differenza tra virtuale e materiale. La profonda convinzione dello specialista di sapere meglio di tutti suonare uno strumento o elaborare un perfetto orario ferroviario tra due città, per fare qualche esempio, l'insistere proprio su questo Più e Altro nei confronti della macchina o del computer, scatena sentimenti anarchici.

Nel corso della loro storia, gli uomini hanno fatto sparire le proprie competenze in apparecchi, macchine, computer. Questo presenta vantaggi e svantaggi. Si sono di colpo perdute qualità che oggi si ritrovano in una macchina. La macchina ci sta di fronte come forma di potere. Esperienza, ricordi, conoscenza sono registrati in un surrogato meccani-

co del cervello. Si deve imparare a interrogare questo cervello totale per riaverne indietro una parte, ammesso che non si facciano errori di codificazione. A un certo momento gli uomini sono regrediti spiritualmente, emotivamente, forse persino fisicamente, allo stadio del lombico, con l'unica capacità di interrogare il potenziale registrato nelle macchine e che una volta apparteneva a loro. Forse sviluppano anche altre qualità, totalmente nuove, che vanno al di là della loro cultura così come è durata fino a ora. In ogni caso, gli specialisti si preoccupano per ogni singolo processo impenetrabile. Si sentono dipendenti, e non sanno da cosa e da chi.

Quanto più le esperienze sono dissociate, quanto più gli uomini si sentono dipendenti, tanto più hanno l'abitudine di dire "io". Tutti lo fanno, come se fossero costantemente responsabili di tutto. Tutti si credono il capo. Tutti sono sempre di buon umore e soddisfattissimi di tutto, come leggiamo in ogni manuale per avere successo, che si deve essere sempre "positivi". E così gli specialisti navigano "positivamente" da qualche parte, a volte anche facendo gesti di vittoria. Hanno la spiacevole sensazione di navigare, forse, in una zona vietata, dalla quale non faranno mai ritorno.

Tout le monde sait tout et personne ne comprend personne. Tout le monde a une spécialité car tout le monde a une propre compétence particulière. Cependant, cela ne suffit pas pour rester en compagnie. Chaque individu a développé sa particularité dans un bain de nostalgie incontentable et veut s'en servir. Arrivé à ce point, se passe une chose étrange: tout le monde est informé à propos de tout. Donc, tout le monde connaît chaque particularité. Tout est transparent. Et cependant, ceux qui se comprennent sont peu et doivent, par ailleurs, recourir à des rituels bien déterminés, à des langages qu'ils appellent codes. Dès lors, la spécialisation se rapporte à l'apprentissage des langages qui servent pour communiquer ce que chaque individu connaît de spécial. Il semble que le fait que cette capacité particulière soit intégrée dans la communication globale suffise. Mais alors, il n'est plus nécessaire de l'exercer.

Et cela serait une condition au bonheur? Ce serait la réalisation d'un désir caressé par les spécialistes? "Pour une fois, je souhaiterais être le contraire, le Tout"?

La plupart des spécialistes ont peur. En effet, les activités spéciales sont abolies et de nouvelles activités spéciales ou communications spéciales prennent leur place. Cependant, ces nouvelles communications spéciales ont comme dessein l'abolition de la spécialisation. Les spécialistes déploient une intense activité fébrile afin d'inventer chaque jour de nouvelles spécialités. En outre, ils créent le besoin d'attirer l'attention sur l'importance de celles-ci. Nombre d'entre eux ne comprennent pas qu'ils ne doivent pas inventer quelque chose de nouveau mais au contraire s'évertuent à comprendre les règles nécessaires afin d'associer au mieux tout ce qui a déjà été inventé.

Les compétences spéciales sont-elles des éléments d'une personne ou bien des biographies entières? Peut-on abolir les biographies?

Spécialiste est un mot qui sonne bien. Cela fait penser au bricolage, à l'anarchie aussi. Lorsque les individus confient leurs propres compétences à des moyens de communication, il doit néanmoins subsister un reste ou quelque chose: la différence entre le virtuel et le matériel. La profonde conviction du spécialiste de savoir mieux que quiconque jouer d'un instrument ou élaborer un parfait horaire ferroviaire entre deux villes, par exemple, le fait d'insister justement sur ce plus et sur cet autre à l'égard de la machine ou de l'ordinateur, déchaîne les sentiments anarchiques.

Au cours du temps, l'homme a abandonné certaines de ses propres compétences au profit des appareils, des machines et des ordinateurs. Cela présente des avantages et des inconvénients. Du coup, l'homme a perdu certaines qualités qui se retrouvent aujourd'hui dans une machine. La machine s'impose devant nous comme forme de pouvoir. L'expérience, les souvenirs et les connaissances sont enregistrés dans une boîte mécanique faisant office de cerveau. Il faut apprendre à interroger ce cerveau afin de pouvoir récupérer une partie de ses richesses, en admettant qu'aucune erreur de codification ne se vérifie. A un certain moment, l'homme a fait machine arrière aux niveaux spirituel, émotif et même physique en se réduisant à l'état d'un ver avec comme unique capacité celle d'interroger le potentiel enregistré dans les machines qui autrefois lui appartenait. Peut-être développe-t-il aussi d'autres qualités, complètement nouvelles, qui vont au-delà de leur culture, comme cela a été le cas jusqu'à présent. Ce qui est certain c'est que les spécialistes se préoccupent pour quelque processus singulier et impénétrable que ce soit. Ils ont la sensation d'être dépendants mais ils ne savent pas de quoi ni de qui. Au plus les expériences sont dissociées, au plus les hommes se sentent dépendants et au plus ils ont l'habitude de dire "je". Ils le font tous, comme s'ils étaient constamment responsables de tout. Tout le monde pense être le chef. Tout le monde est toujours de bonne humeur et très satisfait à propos de tout, et comme on peut le lire dans tous les manuels, pour avoir du succès, il faut toujours être "positif". Ainsi, les spécialistes naviguent "positivement" quelque part, parfois en faisant même des gestes de victoire. Ils ont la sensation désagréable de naviguer, peut-être, dans une zone interdite, d'où ils ne reviendront jamais.

Everyone knows everything, and no-one understands anything. Everyone is a specialist, because everyone has a special field. This, howe-

ver, is not enough to be in company. Everyone has developed his particular field with irrepressible nostalgia, and wants to make use of it. And a strange thing is now happening. Everyone knows about everything. Everyone knows all the details. Everything is transparent. And yet very few understand, and only then by resorting to established rituals, to languages that we call codes. Specialisation thus involves learning languages that serve to convey the special thing that each person knows. It seems enough that this special capacity is received in total communication. So it is no longer necessary to use it.

Is this a condition of happiness? Is it the fulfilment of a desire felt by specialists? "Would I like for once to be the opposite, Everything?"

Many specialists are afraid: because the old special activities are abolished and new special activities, or special communications, are used. The purpose of these new special communications is, however, to abolish specialisation.

The specialists are so nervous that they devote themselves to inventing ever-new specialties, and also create the need to direct attention to their importance. Many of them do not understand that they do not have to invent anything new, but to know the rules for combining everything that has been invented.

Are specialties parts of people or whole biographies? Can biographies be abolished?

Specialist is a fine word. It reminds us of bricolage, and also of anarchy. When people deliver their own specialties to machines for communication, something or other still remains: the difference between virtual and material. The profound conviction of the specialist that he knows better than anyone else how to play an instrument or how to draw up a perfect railway timetable between two towns, for example, the insistence on this More or Other with respect to the machine or the computer, unleashes anarchic feelings.

During the course of history, men have lost their specialties in instruments, machines, computers. There are advantages and disadvantages in this. We have suddenly lost qualities that are now found in a machine. The machine faces us like a form of power. Experience, memories, and knowledge are recorded in a mechanical surrogate for the brain. We have to learn to question this total brain in order to get part of it back, provided we do not make mistakes of codification. Men have regressed spiritually, emotionally, perhaps even physically, able only to question the potential which is recorded in machines and which once belonged to them. Perhaps they are developing other qualities, totally new, which go beyond their culture as it has lasted until now. In any case, specialists worry over every single impenetrable process. They feel dependent, and they do not know on what and on whom.

The more experiences are dissociated and the more men feel dependent, the more they have the habit of saying "I". Everyone does it, as if constantly responsible for everything. Everyone thinks he is the boss. Everyone is always in a good mood and very satisfied with everything: as we read in all "how to achieve success" manuals, we must always be "positive". And thus specialists navigate "positively" somewhere, at times even making signs of victory. Perhaps they have the disagreeable feeling that they are navigating in a forbidden area, from which they will never return.

Alle wissen alles, und keiner versteht keinen. Jeder ist ein Spezialist. Denn jeder hat irgendeine besondere Fähigkeit. Das reicht aber nicht aus, um in Gesellschaft zu bleiben. Jeder hat sein Besonderes mit unbezwinglicher Sehnsucht ausgebildet und möchte es anwenden. Jetzt geht etwas Eigentümliches vor: Alle sind total informiert. Jeder kennt also jede Besonderheit. Alles ist transparent. Trotzdem verstehen einander nur wenige und nur unter Anwendung bestimmter Rituale, bestimmter Sprachen, die man Codes nennt. Das Spezialistentum richtet sich somit auf die Erlernung der Sprachen, mit denen man darüber kommuniziert, was jeder einzelne Spezielles kann. Es scheint zu genügen, daß dieses besondere Können in die Gesamtinformation aufgenommen wird. Dann muß es gar nicht mehr ausgeübt werden.

Ist das ein Glückszustand? Geht ein Spezialistenuwunschtum in Erfüllung? "Ich möchte einmal das Gegenteil sein, das Alles"?

Viele Spezialisten haben Angst. Denn alte Spezialtätigkeiten werden abgeschafft und neue Spezialtätigkeiten bzw. Spezialkommunikationen werden gebraucht. Diese neuen Spezialkommunikationen haben aber das Ziel, das Spezialistentum abzuschaffen.

Insofern sind die Spezialisten nervös und entfalten starke Aktivitäten im Erfinden immer neuer Spezialitäten und das Bedürfnis dazu, um auf ihre Wichtigkeit aufmerksam zu machen. Viele von ihnen begreifen nicht, daß sie gar keine neuen Erfindungen machen müßten, sondern die Regeln kennen, in denen sie alles Erfundene kombinieren.

Sind die abgeschafften Spezialfähigkeiten Teile von Menschen oder ganze Biographien? Kann man Biographien abschaffen?

Spezialist ist ein schönes Wort. Man denkt an Basteln. Man hört auch Anarchist. Wenn die Menschen ihre Fähigkeiten an Kommunikationsapparate abgeben, dann

bleibt doch immer noch ein Rest oder Anderes. Der Unterschied eben zwischen Virtuellem und Materiellem. Daß der Spezialist fest daran glaubt, nur er könne so gut wie kein anderer, beispielsweise ein Musikinstrument spielen oder einen perfekten Zugfahrplan zwischen zwei Städten ausarbeiten, daß er auf diesem Mehr und Anders gegenüber der Maschine oder dem Computer beharrt, setzt anarchische Gefühle frei.

Im Laufe ihrer Geschichte haben die Menschen ihre Fähigkeiten in Apparaten, Maschinen, Computern verschwinden lassen. Das hat Vor- und Nachteile. Plötzlich hat man Qualitäten verloren, die jetzt in einer Maschine stecken. Sie steht einem als Macht gegenüber. Erfahrung, Erinnerung, Wissen sind in einem maschinellen Ersatzhirn gespeichert. Man muß lernen dieses Gesamthirn zu befragen, um einen kleinen Teil

davon wieder herauszubekommen, wenn man keinen Fehler bei der Codierung macht. Irgendwann sind dann die Menschen geistig, emotional, vielleicht sogar phy-

sisch auf die Gattungsstufe der Regenwürmer herabgesunken mit der einen Fähigkeit, das in Apparaten gespeicherte Potential, das sie einmal besaßen, abzufragen. Vielleicht entwickeln sie auch ganz neue und andere Qualitäten, jenseits ihrer bisherigen Kultur. Die Spezialisten jedenfalls machen sich Sorgen in diesem für jeden einzelnen undurchschaubaren Prozeß. Sie fühlen sich abhängig und wissen nicht, von was und von wem.

Je dissoziierter die Erfahrungen, je abhängiger die Menschen sich fühlen, desto mehr machen sie sich zur Gewohnheit, "ich" zu sagen. Jeder tut so, als sei er ständig für alles verantwortlich. Jeder spricht sich als Chef. Jeder ist stets gut gelaunt und mit allem höchst zufrieden. Das steht ja nun in jedem Lehrbuch für Erfolg, daß man stets "gut drauf" zu sein hat. Die Spezialisten fahren also "gut drauf" und manchmal auch mit den ausholenden Sieggesten irgendwohin. Sie haben das ungute Gefühl, daß sie vielleicht in eine Sperrzone fahren, aus der sie nie wieder zurückkommen werden.

Spie

Le spie devono essere specializzate in molti campi. Devono riuscire a scoprire qualcosa che qualcun altro forse sa. Questo qualcun altro è il nemico. L'età eroica delle spie è stata la guerra fredda. Oggi la loro attività è retrocessa allo spionaggio industriale, e la loro legittimazione è quasi insostenibile: "Abbiamo bisogno di un servizio segreto anche se siamo circondati soltanto da amici." Come se non sapessero tutti che in questo mondo non c'è più nulla di segreto. Come se non sapessero tutti che soffriamo di iperinformazione e trasparenza - almeno quando dominiamo le macchine per la comunicazione.

L'immaginazione ammanta di romanticismo la figura della spia. E' che implicano qualcosa di segreto: conducono una doppia vita, la loro biografia è segreta, quello che dovrebbero riuscire a scoprire è segreto. La stessa legittimazione della loro esistenza è dunque legata a un contesto che ormai è garantito, non esiste più. Si elimineranno da sé; oppure reinventeranno il segreto. Alcuni decidono di scrivere la propria biografia, che poi viene proibita. Altri spiano nel tempo.

Quando una spia non serve più, non si può semplicemente eliminare una parte delle sue attività e delle sue competenze. Una spia deve essere eliminata fisicamente: perché ciò che la rende una spia, sono i suoi ricordi. E' compromessa come esistenza. E' un potenziale di storia del suo tempo.

Nella coscienza comune, alle spie non resta altro da fare che spiarsi tra di loro. Diventano pericolose l'una per l'altra; non essendoci più una divisione fissa, tutti sono concorrenti di tutti. Continuamente si scopre e si smaschera qualcuno senza che ciò abbia alcuna conseguenza. La lotta per la legittimazione dell'esistenza è generale e senza esclusione di colpi. Tutti vogliono essere i primi. Solo lo scopo rimane poco chiaro: tanto più accanitamente ci si deve imporre, eliminare l'avversario, stringerlo nella rete. Chi è l'avversario? Tutti gli altri. L'atmosfera diventa paranoica. Un innocuo gesto di saluto potrebbe nascondere, in realtà, un'offesa. Tutti si assomigliano sempre di più: per questo tutti sono sospettati di aver sottratto all'altro l'essere uguale. Nessuno sa più chi è stato a cominciare tutto.

Le spie entrano nella storia. Riprendono servizio in altri momenti. Anche là, adesso, incalzano gli specialisti del presente. E' qui che si può trovare di nuovo una nuova bella immagine, non nella storia, ma la storia stessa contro il presente: la storia vissuta contro quella messa a disposizione. Questo fa parte del reparto "segreti"? Qualcuno conosce il codice? Alla fine, gli specialisti devono fare qualcosa che forse è molto semplice per poter continuare a vivere.

Il presente è provinciale e vuoto. Chi vive esclusivamente in esso, perde l'immaginazione in favore di un'altra possibilità. La spia non ha più dove-ri verso il reale. Vive solo oggi.

Les espions doivent être spécialisés dans de nombreux domaines. Ils doivent parvenir à découvrir quelque chose que peut-être quelqu'un d'autre sait. Ce quelqu'un d'autre est l'ennemi. L'âge d'or des espions fut sans conteste la guerre froide. Aujourd'hui, leur activité s'est réduite à l'espionnage industriel et la leur légitimation est pratiquement insoutenable: "Nous avons besoin de services secrets même si nous ne sommes entourés que par des amis". Comme s'ils ne savaient pas tous que dans ce monde, il n'y a plus rien de secret. Comme s'ils ne savaient pas tous que nous souffrons d'hyperinformation et de transparence - du moins lorsque nous dominons les moyens de communication.

L'immagination colore de romantisme le personnage de l'espion. Le fait est qu'il implique quelque chose de secret: il mène une double vie, sa biographie est secrète et ce qu'il tente de découvrir est secret. La légitimation même de leur existence est donc liée à un contexte qui, désormais, nous en sommes sûrs, n'existe plus. Ils s'élimineront d'eux-mêmes; ou alors ils réinventeront le secret. Certains décident d'écrire leur propre biographie, qui par la suite est censurée. D'autres espionnent le temps. Lorsqu'un espion ne sert plus, on ne peut simplement éliminer une partie de ses acti-

vités ou de ses compétences. Un espion doit être éliminé physiquement. En effet, ce qui fait qu'un individu est un espion, ce sont ses souvenirs. Existence plutôt compromise. Il est un instant potentiel de l'histoire de son temps.

Dans la conscience commune, il ne reste plus aux espions qu'à s'espionner entre eux. Dans un contexte où il n'existe plus de division fixe et où ils sont tous concurrents entre eux, les espions deviennent dangereux les uns envers les autres. Continuellement, on découvre et on démasque l'un ou l'autre sans que cela n'ait aucune conséquence. La lutte pour la légitimation de l'existence est générale et tous les coups sont permis. Tout le monde veut être le premier. Seul le but demeure peu clair: il faut s'imposer et éliminer l'adversaire. Mais qui est l'adversaire? Tous les autres. L'atmosphère vire à la paranoïa. Un geste innocent de bienvenue pourrait, en réalité, avoir valeur d'insulte. Tout le monde se ressemble toujours davantage; c'est pour cette raison que tout le monde est suspecté d'avoir volé à l'autre l'alter ego.

Plus personne ne sait qui a commencé au début.

Les espions entrent dans l'histoire. Ils reprennent le service en d'autres instants. Même là, à présent, ils harcèlent les spécialistes du présent. C'est ici que l'on peut retrouver à nouveau une nouvelle belle image, non pas dans l'histoire mais l'histoire elle-même contre le présent; l'histoire vécue contre celle mise à disposition. Cela fait-il partie du domaine des "secrets"? Quelqu'un en connaît-il le code? A la fin, les spécialistes doivent peut-être faire quelque chose de très simple pour pouvoir continuer à vivre.

Le présent est provincial et vide. Celui qui vit exclusivement au sein de ce dernier perd toute imagination au profit d'une autre possibilité. L'espion n'a plus aucun devoir envers le réel. Il vit seulement aujourd'hui.

Spies have to be specialised in many fields. They have to manage to discover something that someone else may know. This someone else is the enemy. The heroic age for spies was the Cold War. Now their activity has been relegated to industrial espionage, and their justification is almost unsustainable: "We need a secret service even if we are surrounded only by friends." As if everyone didn't know that there is no longer anything secret in this world. As if everyone didn't know that we suffer from a surfeit of information and transparency - at least when we dominate the machines for communication.

The imagination cloaks the figure of the spy in romanticism. Because they imply something secret: they lead a double life, their biography is secret, what they have to discover is secret. The justification of their existence is thus tied to a context that now no longer exists - of that we can be sure. They will disappear, or they will reinvent the secret. Some of them decide to write their autobiographies, which are then banned. Others spy in time. When a spy is no longer needed, it is impossible simply to eliminate part of his activities and his responsibilities. A spy has to be eliminated physically: because what makes him a spy is his memories. His life is compromised. He is potentially the history of his time.

According to the common view, the only thing spies can do now is spy on each other. They become dangerous for each other: since there is no longer a fixed division, they are all competitors. Often someone is discovered and unmasked, but this has no consequence. The fight for the justification of existence involves everyone, and is merciless. Everyone wants to be top. Only the purpose remains unclear: so that the adversary must be defeated, eliminated, trapped all the more ruthlessly. Who is the adversary? Everyone. The atmosphere becomes paranoiac. An innocuous greeting could hide an insult. Everyone becomes more and more similar to everyone else: so that everyone is suspected of stealing identity from others. No-one knows any more who started it all.

Spies become part of history. They resume service at other moments. There too, the specialists of the present are now in hot pursuit. This is where we can once again find a new fine image, not in history, but history itself against the present: history experienced against history made available. Is that part of the "secrets" department? Does anyone know the code? In the end, in order to continue to live specialists have to do something that is maybe very simple. The present is provincial and empty. Those who live solely in the present lose their imagination in favour of

another possibility. The spy no longer has responsibilities towards reality. He lives only in the present.

Spione müssen auf Vieles spezialisiert sein. Sie müssen etwas herausbekommen, das ein anderer vielleicht weiß. Dieser andere ist der Gegner. Die heroische Zeit der Spione war der Kalte Krieg. Jetzt sinkt ihre Tätigkeit auf Industriespionage herab, und ihre Legitimation ist kläglich. "Wir brauchen einen Geheimdienst, auch wenn wir nur von Freunden umgeben sind." Bekanntlich ist in dieser Welt ja nichts mehr geheim. Bekanntlich leiden wir an Überinformation und Transparenz, wie gesagt, wenn wir die Kommunikationsapparate beherrschen.

Spione haben etwas Romantisches in der Vorstellung. Denn sie setzen etwas Geheimnis voraus. Sie führen ein Doppelleben, ihre Biographie ist geheim, was sie herauskriegen sollen, ist geheim. Ihre ganze Existenzberechtigung hängt also an einem Gebiet, das es nun garantiert nicht mehr gibt. Sie werden sich selber abschaffen. Oder sie werden das Geheime neu erfinden. Einige beschließen ihre Biographien zu schreiben, die dann verboten werden. Andere spionieren in der Zeit. Wenn ein Spion nicht mehr gebraucht wird, kann man nicht nur einen Teil seiner Tätigkeiten und Fähigkeiten abschaffen. Einen Spion muß man umbringen. Denn was den Spion ausmacht, sind seine Erinnerungen. Er ist als Existenz gefährdet. Er ist ein Potential an Zeitgeschichte. Unter den Bedingungen des allgemeinen Geizstuns bleibt den Spionen nichts ande-

res übrig, als sich untereinander auszuhorchen. Sie werden einander gefährlich. Jeder ist eines jeden Konkurrent, wenn es keine fixen Aufteilungen mehr gibt. Beständig werden Entlarvungen und Enttarnungen ausgesprochen, die keine Folgen haben. Der Kampf um Existenzberechtigung ist allgemein und rücksichtslos. Jeder will der Erste sein. Nur das Ziel ist unklar. Um so erbitterter muß man sich durchsetzen, den Gegner auszuschalten, das Netz des Gegners aufrollen. Wer ist der Gegner? Alle anderen. Das Klima wird paranoid. Eine harmlose Begrüßungsgeste könnte eine getarnte Beleidigung sein. Alle werden einander immer gleicher. Deshalb steht jeder unter dem Verdacht, dem anderen die Gleichheit geklaut zu haben. Keiner weiß mehr, wie das alles angefangen hat.

Die Spione gehen in die Geschichte. Sie nehmen Tätigkeiten in anderen Zeiten auf. Auch dort drängeln sich jetzt die Spezialisten der Gegenwart. Hier läßt sich wieder ein neues Feindbild finden, nicht in der Geschichte, sondern die Geschichte selber gegen das Gegenwärtige: Die gelebte Geschichte gegen die verfügbar gemachte. Gehört das zur Abteilung: Geheimnis? Kennt jemand den Code? Am Ende müssen die Spezialisten vielleicht etwas sehr Einfaches tun, um weiterleben zu können. Die Gegenwart ist provinziell und leer. Wer ausschließlich in ihr lebt, verliert die Vorstellungskraft für eine andere Möglichkeit. Der Spion ist nicht mehr dem Realen verpflichtet. Er lebt nicht nur heute.

La conoscenza degli esperti

Stefanie Carp

"Poco fa" significa dietro, "dopodomani" è avanti. E' un errore che le emozioni rimangano accoccolate solo dietro, tranne la verbosa esagerazione che confondiamo con la passione. Non è facile mantenere l'equilibrio.

Tutti sanno tutto e nessuno capisce niente. Sono tutti specialisti, perché ciascuno ha una qualche capacità specifica. Questo però non basto a rimanere in una società. Ognuno ha costruito il proprio particolare con invincibile fervore e vorrebbe utilizzarlo.

Molti specialisti hanno paura: mostrano una forma di attivismo autistico. Per non essere licenziati si camuffano da impiegati. Si adeguano. Nascondono il proprio particolare. Lo specialismo è diventato sospetto. Sono tutti d'accordo. Nessuno vuole perdere. Ciascuno vuole essere il primo. Solo l'obiettivo è poco chiaro. Tanto più violentemente occorre imporsi, sbaragliare il nemico, srotolare la rete. Ma chi è il nemico? Gli altri. L'atmosfera diventa paranoica. Un innocuo gesto di saluto potrebbe mascherare un'offesa. Si diventa sempre più uguali gli uni e gli altri. Per questo ciascuno è sospettato di avere rubato all'altro l'uguaglianza. Nessuno sa più come è cominciato tutto questo. Gli specialisti non vogliono semplicemente rimanere in vita. Vogliono rimanere vitali, nel senso di fare esperienze. Cosa distingue gli specialisti dagli esperti? Gli esperti sanno: gli specialisti conoscono. Gli esperti si intendono di alcuni specifici settori del sapere dominante. Il loro sapere è funzionale, anche quando non si preoccupano degli effetti della sua applicazione. Gli specialisti, al contrario, sono sempre stati degli scialacquatori. E ora che non vengono più chiamati in causa, devono ostinarsi a fare cose poco pratiche. Nessuno ha bisogno di loro, anche se conoscono particolarmente bene ciò che conoscono.

"Il y a peu de temps", ça signifie "dernière" et "après-demain" devant. C'est une erreur de considérer que les émotions sont accroupies derrière, exception faite de la verbuse exagération que nous confondons avec la passion. Il n'est pas facile de garder l'équilibre.

Tout le monde sait tout et personne ne comprend rien. On est tous des spécialistes, parce que chacun a une capacité spécifique. Tout cela ne suffit pourtant pas à demeurer dans une société. Chacun a élaboré sa spécificité avec ferveur et voudrait l'utiliser. De nombreux spécialistes ont peur; ils font preuve d'une forme d'activisme autistique. Pour ne pas être licenciés, ils se déguisent en employés. Ils s'adaptent. Ils cachent leur particularité. La spécialisation est devenue suspecte. Tout le monde est d'accord. Personne ne veut perdre. Tout le monde veut être le premier. Seul l'objectif n'est guère clair. Et il faut s'opposer d'autant plus violemment, il faut mettre l'ennemi en déroute, il faut déplier le filet. Mais qui est cet ennemi? Les autres. L'atmosphère tourne à la paranoïa. Un salut innocent devient un geste pouvant cacher l'affront. On devient tous de plus en plus égaux les uns aux autres. Voilà pourquoi on est tous soupçonnés d'avoir volé son égalité quelqu'un d'autre. Personne ne se souvient comment tout ça a commencé. Les spécialistes ne veulent pas simplement rester en vie. Ils veulent rester vitaux, au sens de faire des expériences. Qu'est-ce qui distingue les spécialistes des experts? Les experts savent; les spécialistes connaissent. Les experts s'entendent sur quelques secteurs spécifiques du savoir prédominant. Leur savoir est fonctionnel, même lorsqu'ils ne s'inquiètent pas des effets de leur application. Les spécialistes, au contraire, ont toujours été des gaspilleurs. Et maintenant qu'on ne les consulte plus, ils doivent s'obstiner à faire des choses peu pratiques. Personne n'a besoin d'eux, même s'ils connaissent particulièrement bien ce qu'ils connaissent.

"A while ago" means behind, "the day after tomorrow" is ahead. It is wrong to think that emotions only nestle together behind, apart from the verbose exaggeration that we mistake for passion. It isn't easy to keep balance.

Everyone knows everything and no-one understands anything. We are all specialists, because everyone has some special capacity. But this is not enough to survive in a society. Everyone has built his own particular speciality with invincible zeal, and wants to use it.

Many specialists are afraid: they display a form of autistic activism. In order not to be sacked they disguise themselves as clerks. They adapt. They hide their own speciality. Speciality arouses suspicion. Everyone agrees. No-one wants to lose. Everyone wants to be top. Only the objective is unclear. We have to use violence to get ahead, to thrash the enemy, to roll out the net. But who is the enemy? Other people. The atmosphere becomes paranoiac. An innocuous greeting could hide an insult. We become more and more identical. So everyone is suspected of having stolen other people's identity. No-one knows any more how all this began. Specialists do not simply want to survive. They want to remain alive, to have new experiences. What distinguishes specialists from experts? Experts know: specialists have knowledge. Experts know about specific sectors of the prevailing knowledge. Their knowledge is functional, even when they do not concern themselves with the effects of its application. Specialists, on the contrary, have always been profligates. And now they are no longer called upon, they have to persist in doing rather impractical things. No-one needs them, even if they know particularly well what they know.

Hinten ist Vor kurzem und vorne ist Übermorgen. Es ist ein Irrtum, daß nur hinten die Gefühle hocken, außer die wortreiche Übertreibung, die mit Leidenschaft verwechselt wird. Es ist nicht leicht, im Gleichgewicht zu bleiben. Alle wissen alles, und keiner versteht keinen. Jeder ist ein Spezialist. Denn jeder hat irgendeine besondere Fähigkeit. Das reicht aber nicht aus, um in Gesellschaft zu bleiben. Jedere hat sein Besonderes mit unbezwinglicher Sehnsucht ausgebildet und möchte es anwenden.

Viele Spezialisten haben Angst. Sie entfalten einen aktivistischen Autismus. Um nicht abgeschafft zu werden, tarnen sie sich als Angestellte. Sie passen sich an. Sie verstecken ihr Besonderes. Das Spezielle ist verdächtig geworden. Alle sind einverstanden. Alle machen mit. Keiner will verlieren. Jeder will der Erste sein. Nur das Ziel ist unklar. Um so erbitterter muß man sich durchsetzen, den Gegner ausschalten, das Netz aufrollen. Wer ist der Gegner? Alle anderen. Das Klima wird paranoid. Eine harmlose Begrüßungsgeste könnte eine getarnte Beleidigung sein. Alle werden einander immer gleicher. Deshalb steht jeder unter dem Verdacht, dem anderen die Gleichheit geklaut zu haben. Keiner weiß mehr, wie das alles angefangen hat. Die Spezialisten wollen nicht einfach am Leben bleiben. Sie wollen lebendig bleiben, im Sinne von Erfahrungen machen.

Was unterscheidet den Spezialisten vom Experten? Die Experten wissen etwas. Die Spezialisten können etwas. Die Experten kennen sich aus in einzelnen Bereichen des Herrschaftswissens. Ihr Wissen ist funktional, auch wenn sie sich um die Folgen seiner Anwendung nicht kümmern. Spezialisten dagegen waren schon immer Verschwendler. Und jetzt, da sie nicht mehr gefragt sind, müßten sie darauf beharren, unpraktische Dinge zu tun. Niemand braucht sie, aber sie können, was sie können, besonders gut.

Christoph Marthaler **note biografiche**

Christoph Marthaler è nato nel 1951 a Einbach, sul lago di Zurigo. Ha studiato musica - strumenti principali: oboe, flauto a becco e diversi strumenti originali del sec. XIV e XVIII - scoprendo che questi strumenti si possono utilizzare anche nel free jazz e per esperimenti musicali. Successivamente ha vissuto due anni a Parigi dove, tra le altre cose, ha studiato nella scuola di teatro di Lecocq, proseguendo i suoi studi musicali. A metà degli anni settanta ha iniziato a lavorare con Horst Zanki come musicista di teatro nello Zürcher Neumarkttheater di Zurigo, dando anche recitals e creando coreografie proprie. Nei dieci anni successivi quasi tutti i teatri più importanti di lingua tedesca lo hanno incaricato di comporre musica di scena. Ha lavorato, per il Deutsches Schauspielhaus, il Münchner Staatsschauspiel, lo Schauspiel Bonn e lo Staatsschauspiel di Zurigo. Sempre a Zurigo Christoph Marthaler ha sviluppato i suoi primi progetti di musica e di teatro. Nel 1980 ha partecipato con "Indeed", un progetto per attori e musicisti, al primo Zürcher Theaterspektakel.

Nell'ambito dell'esposizione "Der Hang Zum Gesamtkunstwerk" ("L'inclinazione per l'opera globale") di Harald Zseeman, Christoph Marthaler ha realizzato un progetto su Eric Satie, "Blanc et immobile", con due pianoforti, un contrabbasso, una cantante (Dodo Hug) e quattro attori.

Nel 1985 ha rappresentato, nell'ambito dello Zürcher Minimal-Festival, il componimento "Vexation" di Eric Satie (durata 24 ore) nella Bellevue-Apotheke. Nel 1988 Christoph Marthaler si è trasferito a Basilea dove ha iniziato a lavorare con una certa continuità nel Theater Basel. In occasione del 50. anniversario della nona del Pogrom ha realizzato, nella stazione ferroviaria di Basilea, "Badischer Bahnhof" una messa in scena intitolata "Ankunft A Bahnhof Basel" ("Arrivo a Badischer Bahnhof") nella quale parteciparono attori della compagnia del Theater Basel insieme con i musicisti Ruedi Häussermann, Jürg Kienberger, Christoph Renfer e Martin Schütz.

Nel 1989 nel contesto del referendum sulla soppressione dell'esercito svizzero, ha messo in scena nel Theater Basel l'opera "Wenn das Alpenhorn sich rötet, tötet..., ein Abend über Soldaten, Serviertöchter und ihre Lieder" ("Quando il cervello alpino si tinge di rosso uccide svizzeri liberi, uccide..., una sera sui soldati, i servitori e le loro canzoni").

Nel 1990, per la celebrazione del VII centenario della Confederazione Elvetica, Marthaler ha messo in scena la leggendaria opera "Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!" nello Schweizerischen Buffet della Badischer Bahnhof di Basilea, con i suoi musicisti e attori della compagnia del Theater Basel.

Nel 1991 ha realizzato nella Commedia del Theater Basel l'opera di Eugène Ionesco "Il caso della via Lourcine" e nel 1992 ha messo in scena nella Sala piccola del Theater Basel la prima in lingua tedesca del frammento lirico "Faust" di Fernando Pessoa, produzione che è stata incorporata al repertorio della sala Matersaal del Deutsches Schauspielhaus di Amburgo.

Nel gennaio del 1993 ha messo in scena, nel teatro Volksbühne nella piazza Rosa Luxemburg di Berlino, una "veglia patriottica" dal titolo "Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!" ("Uccidi, uccidi, uccidi, morte all'Europa!"). Christoph Marthaler è stato invitato a partecipare con questa produzione agli incontri del Teatro di Berlino del 1993. Con la produzione Prohelvetia, messa in scena con la commedia del Theater Basel, Christoph Marthaler si è congedato per adesso dalla Svizzera.

Attualmente lavora al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo e al Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz e all'Opera di Francoforte. Nello Schauspielhaus di Amburgo ha realizzato tra il '93 e il '94, l'opera "Goethes Faust Wurzel aus 1+2" ("Il Faust di Goethe, radice quadrata di 1+2") con la quale è stato invitato agli incontri del Teatro di Berlino del 1994 e al progetto musico-teatrale "Sucht/Lust" e durante il periodo 1994-95 l'opera "Hochzeit" ("Le nozze") di Canetti.

Nella Volksbühne di Berlino ha messo in scena le opere "Sturm nach Shakespeare" ("Tempesta secondo Shakespeare"), "Der Eindringling - Ein Jubiläumskonzert in 2. Aufzügen - Nach Karl Valentin und Maurice Maeterlinck" ("L'intruso - concerto commemorativo in due atti - secondo Karl Valentin e Maurice Maeterlinck") e "Die StraÙe der Besten" ("La strada dei migliori").

A Francoforte, Christoph Marthaler ha realizzato l'opera "Pelléas et Mélisande" di Debussy e "Luisa Miller". L'estate successiva ha messo in scena per il Festival di Salisburgo l'opera "Pierrot Lunaire" di Reinold Schönberg e "Quatuor pour la fin du temps" di Olivier Messiaens.

L'opera "Stunde Null oder Die Kunst des Servierens - Ein Gedenktraining für Führungskräfte" ("Ora zero o l'arte di servire - esercizio di memoria per dirigenti") è andata in scena nell'ottobre del 1995 al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo. Durante il 1996 Christoph Marthaler è stato invitato con questa produzione, tra gli altri, agli incontri di Teatro di Berlino e al Festival di Vienna e nel 1997 a Parigi, Montreal e Londra.

Nel 1996 ha messo in scena nuovamente al Badischen Bahnhof di Basilea "Lina Böglis Reise", prodotto dalla Volksbühne di Berlino. ha messo in scena al Teatro di Amburgo "Ödön" di Horvaths e "Kasimir und Karoline" (regia del 1997). Tutti e due i lavori sono stati invitati a Berlino al Theaterreffen nel '97. Nel settembre 1997 ha messo in scena "Le tre sorelle di Cechov. Nel novembre '97 ha ideato un progetto di Opera "The unanswered Question" al Teatro dell'Opera di Basilea.

Nel dicembre del '97 è stato premiato insieme ad Anna Viebrock a Berlino con il Premio Kortner, il premio di teatro più importante in Germania. All'inizio del '98 è stato ad Amburgo per la regia di "Arsen und Spitzenhäubchen".

Lavora ormai attualmente per il festival di Salisburgo. Nell'aprile del 1998 ha ricevuto a Taormina il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali (IV edizione). In maggio ha presentato a Berlino "La vie parisienne" e in estate ha lavorato nuovamente al Festival di Salisburgo.

Quest'anno la sua prima creazione è stata realizzata alla Schauspielhaus di Amburgo, in programmazione fino alla fine di aprile e la sua prima uscita europea, sarà al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, in occasione delle manifestazioni del Premio Europa, nella sezione "Ritorni". Nel 2000 assumerà la direzione della Zürcher Schauspielhaus di Zurigo.

Christoph Marthaler est né en 1951 à Einbach au bord du lac de Zürich. Il a étudié la musique (notamment le hautbois, la flûte à bec et plusieurs instruments originaux des XIV^e et XVIII^e siècles) et découvert que ces instruments se prêtent également au free jazz et à d'autres expériences musicales. Il a passé ensuite deux ans à Paris où il a notamment étudié à l'école de théâtre Lecocq tout en poursuivant ses études musicales. Au milieu des années '70, il a commencé à travailler comme musicien de théâtre avec Horst Zanki au Zürcher Neumarkttheater de Zürich, tout en donnant des récitals et en créant des chorégraphies personnelles. Au cours des dix années suivantes, presque tous les plus grands théâtres de langue allemande l'ont engagé comme compositeur de musique de scène. Il a travaillé pour le Deutsches Schauspielhaus, le Münchner Staatsschauspiel, le Schauspiel Bonn et le Staatsschauspiel de Zürich. Toujours à Zürich, Christoph Marthaler a mis au point ses premiers projets de musique et de théâtre. En 1980, il a participé avec Indeed, un projet pour acteurs et musiciens, au premier Zürcher Theaterspektakel.

Dans le cadre de l'exposition Der Hang Zum Gesamtkunstwerk ("L'inclination pour l'œuvre globale"), Christoph Marthaler a réalisé un projet sur Eric Satie, Blanc et immobile, avec deux pianos, une contrebasse, une chanteuse (Dodo Hug) et quatre acteurs.

En 1985, il a représenté dans le cadre du Zürcher Minimal-Festival la composition Vexation d'Eric Satie (d'une durée de 24 heures) dans la Bellevue-Apotheke. En 1988, Christoph Marthaler s'est installé à Bâle où il a commencé à travailler assez régulièrement au Theater Basel. A l'occasion du 50^{ème} anniversaire du Pogrom il a réalisé dans la gare Badischer Bahnhof de Bâle une mise en scène intitulée Ankunft Am Bahnhof Basel ("Arrivée à la Badischer Bahnhof"), à laquelle ont participé des acteurs de la compagnie du Theater Basel ainsi que les musiciens Ruedi Häussermann, Jürg Kienberger, Christoph Renfer et Martin Schütz.

En 1989, à l'occasion du référendum sur la suppression de l'armée suisse, il a mis en scène au Theater Basel l'œuvre Wenn das Alpenhorn sich rötet. tötet..., ein Abend über Soldaten, Serviertöchter und ihre Lieder ("Quand le cor alpin se teint de rouge, il tue..., une soirée sur les soldats, les boniches et leurs chansons").

En 1990, pour la célébration du 7^{ème} centenaire de la Confédération Helvétique, Marthaler a mis en scène l'œuvre légendaire Stägeli uf, Stägeli ab, juhee! au Schweizerisches Buffet de la Badischer Bahnhof de Bâle, avec ses musiciens et acteurs de la compagnie du Theater Basel.

En 1991, il a monté à la Comédie du Theater Basel la pièce d'Eugène Ionesco L'affaire de la rue Lourcine, et en 1992, a mis en scène dans la Petite Salle du Theater Basel la première en langue allemande du fragment lyrique Faust de Fernando Pessoa, une production par la suite incorporée au répertoire de la Matersaal du Deutsches Schauspielhaus de Hambourg.

En janvier 1993, il a mis en scène à la Volksbühne de la Place Rosa Luxemburg à Berlin une "veille patriotique" intitulée Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! ("Mort à l'Europe! Tue-le, anéantis-le!"). Christoph Marthaler a été invité à participer avec ce spectacle aux rencontres du Théâtre de Berlin de 1993. Puis avec la production Prohelvetia, créée à la Comédie du Theater Basel, il a quitté provisoirement la Suisse.

Il travaille actuellement au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz de Berlin et à l'Opéra de Francoforte. Au Schauspielhaus de Hambourg, il a réalisé entre 93 et 94 l'œuvre Goethes Faust Wurzel aus 1+2 ("Le Faust de Goethe racine carrée de 1+2") avec laquelle il a été invité aux rencontres du Théâtre de Berlin de 1994. Il a également créé le projet musico-théâtral Sucht Lust, et monté entre 94 et 95 Hochzeit ("Les Noces") de Canetti.

A la Volksbühne de Berlin, il a mis en scène Sturm nach Shakespeare ("Tempête selon Shakespeare"), Der Eindringling - Ein Jubiläumskonzert in 2 Aufzügen - Nach Karl Valentin und Maurice Maeterlinck ("L'intrus - Concert commémoratif en 2 actes - d'après Karl Valentin et Maurice Maeterlinck") et Die StraÙe der Besten ("La voie des meilleurs").

A Francoforte, Christoph Marthaler a mis en scène Pelléas et Mélisande de Debussy et Luisa Miller de Verdi. L'été suivant, il a monté pour le Festival de Salzbourg le Pierrot lunaire d'Arnold Schönberg et le Quatuor pour la fin des temps d'Olivier Messiaen.

L'œuvre Stunde Null oder Die Kunst des Servierens - Ein Gedenktraining für Führungskräfte ("Heure zéro ou l'art de servir - exercice de mémoire pour cadres dirigeants") a été créée en octobre 1995 au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg. En 1996, Christoph Marthaler a été invité avec cette production, entre autres, aux rencontres du Théâtre de Berlin et au Festival de Vienne, puis en 1997 à Paris, Montréal et Londres.

En 1996, il est retourné au Badischer Bahnhof de Bâle mettre en scène Lina Böglis Reise, produit par la Volksbühne de Berlin. Au Théâtre de Hambourg, il a monté Ödön de Horvaths et Kasimir und Karoline (mise en scène de 1997). Ces deux travaux ont été présentés aux Theaterreffen de Berlin en 1997. En septembre 1997, il a mis en scène Les trois sœurs de Tchekov. En novembre de la même année, il a conçu un projet d'opéra, The Unanswered Question, pour le Théâtre de l'Opéra de Bâle.

En décembre 1997 à Berlin, il a reçu conjointement à Anna Viebrock le Kortner, le plus important prix théâtral d'Allemagne. Début 1998, il sera à nouveau à Hambourg pour la mise en scène de Arsen und Spitzenhäubchen. Il travaille pour le Festival de Salzbourg. Au cours du mois d'avril 1998, il a reçu le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales (7^{ème} édition). En mai, il a présenté "La Vie parisienne" à Berlin et durant l'été, il a une nouvelle fois participé au Festival de Salzbourg. Cette année, sa première création a été réalisée au Schauspielhaus de Hambourg et est programmée jusqu'à la fin du mois d'avril. En outre, la première européenne de son spectacle aura lieu au théâtre Vittorio Emanuele de Messine (Italie), à l'occasion des festivités organisées dans le cadre du Prix Europe, dans la section "Retours".

En l'an 2000, il assumerà la direction du Zürcher Schauspielhaus de Zurich

Christoph Marthaler was born in Einbach, on the Lake of Zurich, in 1951. He studied music, mainly the oboe, recorder and various original sixteenth- and eighteenth-century instruments, discovering that he could also use these instruments in free jazz and experimental music. Next, he lived for two years in Paris where, among other things, he studied at Lecoq's drama school, and continued to study music. In the mid-seventies he began to work with Horst Zankl as a theatre musician in the Zürcher Neumarkttheater in Zurich, also giving recitals and doing choreography. During the following decade, almost all the important German theatres commissioned him to compose music for their productions. He worked for the Deutsches Schauspielhaus, Münchner Staatsschauspiel, Schauspiel Bonn and the Staatsschauspiel in Zurich. It was also in Zurich that Christoph Marthaler developed his first music and theatre projects. In 1980 he participated, with Indeeß, in a project for actors and musicians, at the first Zürcher Theaterspektakel.

As part of the exhibition *Der Hang Zum Gesamtkunstwerk* (The Trend towards the Global Project) by Harald Zseeman, Christoph Marthaler realized a project on Eric Satie, *Blanc et immobile*, with two pianos, a double bass, a singer (Dodo Hug), and four actors.

In 1985, he performed at the Zürcher Minimal-Festival *Vexation*, by Eric Satie, (which lasted 24 hours) at the Bellevue-Apotheke.

In 1988 Christoph Marthaler moved to Basel where he began to work regularly at the Theater Basel. On the 50th anniversary of the Pogrom he staged, at the Basel railway station Badischer Bahnhof, a *mise en scène* entitled *Ankunft A Bahnhof Basel* (Arrival at Badischer Bahnhof) with the participation of actors from the Theater Basel company and musicians Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger, Christoph Renfer and Martin Schütz.

In 1989, when a referendum was held on the disbanding of the Swiss army, he staged at the Theater Basel the work entitled *Wenn das Alpenhorn sich rötet, tötet...*, ein Abend über Soldaten, Serviertöchter und ihre Lieder (When the Alpine brain turns red it kills free Swiss, it kills..., an evening about soldiers, servants, and their songs).

In 1990, to celebrate the 7th Centenary of the Swiss Confederation, Marthaler staged the legendary work *Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!* in the Schweizerischen Buffet of the Badischer Bahnhof in Basel, with his musicians and actors from the Theater Basel company.

In 1991 he realized at the Commedia of the Theater Basel *The Via Lourcine Case*, by Eugène Labiche, and, in 1992, he staged in the small hall of the Theater Basel the German première of the short lyric *Faust* by Fernando Pessoa, a production that was included in the repertoire of the Matersaal Hall in the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg.

In January 1993 he staged, at the Volksbühne theatre in Rosa Luxemburg-Platz, Berlin, a "patriotic vigil" entitled *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (Kill, kill, kill, death to Europe!). Christoph Marthaler was invited to participate with this production at the Berlin Theatre meetings of 1993. With his *Prohelvetia* production, staged at Commedia of the Theater Basel, Christoph Marthaler has, momentarily, taken his leave of Switzerland.

He is presently working at the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg and at the Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz, and at the Frankfurt Opera. At the Schauspielhaus in Hamburg he realized, between 1993-94, *Goethes Faust Wurzel aus 1+2* (Goethe's Faust, square root of 1+2) which he was invited to take to the Berlin meetings of 1994 and to the *Sucht/Lust* music and theatre project, and in 1994-95 *Hochzeit* (The Marriage) by Canetti.

At the Volksbühne in Berlin he staged the works *Sturm nach Shakespeare* (Tempest according to Shakespeare), *Der Eindringling - Ein Jubiläumskonzert in 2. Aufzügen - Nach Karl Valentin und Maurice Maeterlinck* (The intruder - commorative concert in two acts - according to Karl Valentin and Maurice Maeterlinck) and *Die Straße der Besten* (The way of the best).

In Frankfurt, Christoph Marthaler he directed *Pelléas et Mélisande* by Debussy and Luisa Miller. The following summer he staged for the Salzburg Festival the opera *Pierrot Lunaire* by Arnold Schoenberg and *Quartet for the End of Time* by Olivier Messiaen. The opera *Stunde Null* oder *Die Kunst des Servierens - Ein Gedenktraining für Führungskräfte* (Year Zero or the art of serving - memory exercise for leaders) was performed in October 1995 at the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg.

During 1996 Marthaler was invited to present this production, and others, at the Berlin Theatre meetings and at the Vienna Festival; and in Paris, Montreal and London in 1997.

In 1996, he staged, at the Badischen Bahnhof in Basel, *Lina Böglis Reise*, produced by the Volksbühne in Berlin, and *Ödön* by Horvaths at the Hamburg Theatre, directing *Kasimir und Karoline* in 1997. In November 1997 he created an opera project - *The Unanswered Question* - for the Basel Opera House.

In December 1997 he was presented with the Kortner Prize, the most prestigious German theatre award, in Berlin, which he shared with Anna Viebrock. At the beginning of 1998 he returned to Hamburg to direct *Arsen und Spitzenhäubchen*. In April 1998 he received the *Premio Europa Nuove Realtà Teatrali* in Taormina (4th edition). In May he presented *La vie parisienne* in Berlin, and in the summer he worked once again at the Salzburg Festival. This year his first creation has been produced by the Hamburg Schauspielhaus, where it will run until the end of April. The first performance abroad will be at the *Teatro Vittorio Emanuele* in Messina, on the occasion of the *Premio Europa* events, in the *Returns* section. In 2000 he will take over the direction of the Zurich Schauspielhaus.

Christoph Marthaler wurde 1951 in Erlenbach am Zürichsee geboren. Er studierte Musik (Hauptinstrument Oboe, Blockflöten und verschiedene Originalinstrumente zwischen 14. und 18. Jahrhundert) mit der Entdeckung, daß sie sich auf für Free Jazz und musikalische Experimente verwenden lassen. Dann hielt er sich zwei Jahre in Paris auf und besuchte dort u.a. die Theaterschule Lecoq und widmete sich weiteren Musikstudien. Mitte der siebziger Jahre ging er zu Horst Zankl an das Zürcher Neumarkttheater. Dort arbeitete er als Theatermusik, machte eigene Liederabende und Choreographien.

In den folgenden zehn Jahren wurde Christoph Marthaler von fast allen grösseren deutschsprachigen Theatern mit der Komposition von Bühnenmusiken beauftragt. Er arbeitete für das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, für das Burgtheater in Wien, für das Stuttgarter, für das Dusseldorfer Schauspielhaus Zürich.

In diese Zürcher Zeit fielen auch seine ersten Musik und Theaterprojekte. Christoph Marthaler beteiligte sich mit "Indeeß", einem Projekt für Schauspieler und Musiker, 1980 am ersten Zürcher Theaterspektakel. Im Zusammenhang mit der Aufstellung "Der Hang zum Gesamtkunstwerk" von Harald Zseeman machte Christoph Marthaler ein Eric Satie-Projekt "blanc et immobile" mit zwei Klavieren, einem Kontrabaß, eine Sängerin (Dodo Hug) und vier Schauspielern. 1985 veranstaltete Christoph Marthaler im Rahmen des Zürcher Minimal-Festivals die Aufführung der Komposition "Vexations" von Eric Satie (24 Stunden lang) in der Bellevue-Apotheke. 1988 inszenierte er mit Schauspielern (u.a. Arne Tismer und Graham F. Valentibe) und Musikern (u.a. Ruedi Häusermann und Martin Schütz) in Zürcher Schauspielhauskeller den Kurt Schwitters-Abend "Ribble Bubble Pimlico".

1988 zog Christoph Marthaler nach Basel und begann mit einer gewissen Kontinuität seine Arbeiten am Theater Basel. Er realisierte in den Räumen des Badischen Bahnhofs Basel ein Projekt zum 50. Jahrestag der Pogrom-Nacht mit dem Titel "Ankunft Bad. Bahnhof" mit Schauspielern des Ensembles des Theater Basel und den Musikern Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger, Christoph Renfer und Martin Schütz. 1989 inszenierte er im Zusammenhang mit der Volksabstimmung zur Abschaffung der Schweizer Armee "Wenn das Alpenhorn sich rötet, tötet, frei Schweizer, tötet, ein Abend über Soldaten, Serviertöchter und ihre Lieder" am Theater Basel. 1990 zur Siebenhundertjahrfeier des Schweizerischen Eidgenossen-schaft inszenierte Marthaler den inzwischen legendär gewordenen Abend "Stägeli, uf Stägeli, ab juhee!", beide Abende im Schweizerischen Buffet des Badischen Bahnhof Basel, mit seinen Musikern und Schauspielern des Ensembles des Theater Basel.

1991 inszenierte er in der Komödie des Theater Basel "Die Affäre Rue de Lourcine" von Eugène Labiche und 1992 die deutschsprachige Erstaufführung des lyrischen "Faust"-Fragmentes von Fernando Pessoa auf der Kleinen Bühne des Theater Basel - diese Produktion wurde in den Spielplan des Matersaal im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg übernommen. Im gleichen Jahr realisierte Christoph Marthaler unabhängig vom Theater Basel in einer Hochgarage aus den zwanziger Jahren ein theatralisch-musikalisches Projekt "Amora", für das er den Kulturpreis des Kantons Basel-Land erhielt. Im Januar 1993 inszenierte er in der Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz in Berlin einen "patriotischen Abend" mit dem Titel "Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!". Hier kamen die Schauspieler der Volksbühne und von Marthaler mitgebrachte Schweizer Gäste wie Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Ruedi Häusermann zusammen. Christoph Marthaler wurde mit dieser Inszenierung zum Berliner Theatertreffen 1993 eingeladen.

Mit der Produktion "Prohelvetia" in der Komödie des Theater Basel nahm Christoph Marthaler vorläufig Abschied von der Schweiz. Er arbeitet am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, der Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz und der Oper Frankfurt. Am Hamburger Schauspielhaus hat er in der Spielzeit 1993/94 "Goethes Faust Wurzel aus 1+2" (eingeladen zum Berliner Theatertreffen 1994), das musikalisch-theatralische Projekt "Sucht/Lust" und in der Spielzeit 1994/95 Canettis "Hochzeit" inszenierte. An der Volksbühne in Berlin inszenierte er "Sturm nach Shakespeare", "Der Eindringling - Ein Jubiläumskonzert in 2. Aufzügen - Nach Karl Valentin und Maurice Maeterlinck" und "Die Straße der Besten". In Frankfurt inszenierte Christoph Marthaler die Oper "Pelléas et Mélisande" von Debussy und "Luisa Miller". Im Sommer fürthe er bei den Salzburger Festspielen Regie: Reinold Schönbergs "Pierrot Lunaire" und Olivier Messiaens "Quatuor pour la Fin du Temps".

Sein Stück "Stunde Null oder Die Kunst des Servierens" - Ein Gedenktraining für Führungskräfte - hatte im Oktober 95 im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg Premiere. 1996 wurde Christoph Marthaler unter anderem mit dieser Produktion zu den Berliner Theatertagen und den Wiener Festspielen eingeladen und 1997 folgten Einladungen nach Paris, Montreal und London.

1996 arbeitete Marthaler wieder in der Schweiz im Badischen Bahnhof in Basel "Lina Böglis Reise", das anschließend von der Volksbühne Berlin übernommen wurde. Anschließend arbeitete er wieder am Hamburger Schauspielhaus: Ödön von Horvaths "Kasimir und Karoline" ("Inszenierung des Jahres 1997"). Beide Arbeiten wurden zum Berliner Theatertreffen 1997 eingeladen. Im November 1997 machte Marthaler ein Opernprojekt "The unanswered Question" an der Oper in Basel. Im September 1997 hat er Drei Schwestern von Tschchow inszeniert.

Im Dezember 1997 wurde Christoph Marthaler zusammen mit Anna Viebrick mit dem "Kortner-Preis" ausgezeichnet. Anfang 1998 wird Christoph Marthaler wieder am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg arbeiten un "Arsen und Spitzenhäubchen" inszenieren.

Er erarbeitet im Augenblick ein Stück für die Salzburger Festspiele. Im April 1998 erhielt er den Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten (IV. Ausgabe). Im Mai wurde in Berlin "La vie parisienne" gezeigt und im Sommer arbeitete er erneut bei den Salzburger Festspielen. In diesem Jahr lief sein erstes Werk am Schauspielhaus Hamburg an und ist dort bis Ende April im Spielplan. Im Rahmen der Veranstaltungen zur Abteilung "ritorni" (Wiederkehr) wird es erstmals im restlichen Europa zu sehen sein, und zwar im Teatro Vittorio Emanuele in Messina. Im Jahre 2000 übernimmt er die Leitung des Schauspielhauses in Zürich.

Scrivere \ Rappresentare

Esempi di nuova drammaturgia europea proposti dalla Giuria del Premio Europa

La scrittura, posta in gioco della scena moderna

Da qualche anno, in Europa, si sta delineando un cambiamento: la speranza del rinnovamento si colloca sempre di più dalla parte della scrittura. È questa a perturbare e ad ingaggiare i dialoghi più diretti con il mondo, è questa ad apportare l'energia indispensabile a qualsiasi grande trasformazione. La scrittura attacca i limiti del teatro e comunica con il reale, si presenta come la pulsione principale del teatro attuale. Organismi come la Royal Court, in Inghilterra, o Théâtre Ouvert in Francia da lungo tempo, dedicano la loro attenzione all'emergere degli autori viventi. D'altronde – ed è un sintomo significativo – il desiderio di scrivere per il teatro aumenta e appassiona sempre di più la giovane generazione europea. Ciò conferma l'importanza dello spostamento operato.

Altro fenomeno è dato dalle funzioni che, all'interno dell'atto teatrale, perdono la loro stabilità, instaurata da alcuni decenni e dal fatto che spesso ridiventa attuale l'alleanza di un tempo fra il drammaturgo e il regista riuniti nella stessa persona. Lo scopo sta nel riallacciare due rami abitualmente separati e nel fare opera comune.

L'impatto dello scritto contemporaneo fa del teatro un laboratorio della lingua che registra i turbamenti, le tensioni attuali pur preservandola. Il teatro utilizza come strumento una lingua in movimento allo scopo di attuare quella che potremmo definire come una conservazione attiva. Esso intende salvaguardare, in questo modo, ciò che costituisce il nucleo del teatro occidentale. Con il Premio Europe Nouvelles Réalités Théâtrales si rende onore allo scritto teatrale e grazie a dei testimoni europei presenti a questo incontro, auspicato dalla Giuria, possiamo avere un quadro concentrato del cambiamento verificatosi. È anche un modo per ricordare che ci sono i nuovi scrittori e che il dovere della scena, oggi più che mai, è di farli ascoltare. Presto, senza aspettare.

Depuis quelques années, en Europe, une mutation se dessine: l'espoir du renouveau se place de plus en plus du côté de l'écriture. C'est elle qui perturbe et engage les dialogues les plus directes avec le monde, c'est elle qui apporte l'énergie indispensable à toute grande transformation. L'écriture attaque les limites du théâtre et communique avec le réel, elle se présente comme la principale pulsion du théâtre présent. Des organismes comme la Royal Court en Angleterre ou Théâtre ouvert en France consacrent depuis longtemps leur attention à l'émergence des auteurs vivants. Par ailleurs, le désir d'écriture pour le théâtre – symptôme significatif – s'active et passionne de plus en plus la jeune génération européenne. Cela confirme l'importance du déplacement opéré.

Autre phénomène, les fonctions, au sein de l'acte théâtral, perdent leur stabilité instaurée depuis plusieurs décennies et souvent se réactualise l'alliance de jadis entre le dramaturge et le metteur en scène réunis en une même personne. Le but consiste à rallier les deux branches habituellement dissociées et à faire œuvre commune.

L'impact de l'écrit contemporain érige le théâtre un laboratoire de la langue qui enregistre ses secousses, ses tensions actuelles tout en la préservant quand même. Le théâtre fait son outil d'une langue en mouvement afin de procéder à ce que l'on pourrait désigner comme une conservation active. Il entend sauvegarder ainsi ce qui constitue le noyau du théâtre occidental.

Par le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales on honore l'écrit théâtral et grâce à des témoins européens présents à cette rencontre, souhaitée par le Jury, nous pouvons avoir un aperçu concentré de la mutation intervenue. Une manière aussi de rappeler que les nouveaux écrivains sont là et que le devoir de la scène, plus que jamais, est de les faire entendre. Vite, sans attendre.

Georges Banu

Presidente Association Internationale des Critiques de Théâtre

For some time now a change has been taking shape in Europe: hopes for renewal are increasingly placed on writing. It is writing that disturbs and engages in the most direct dialogue with the world, it is writing that provides the energy necessary for any great transformation. Writing attacks the limits of theatre and communicates with reality, it has become the driving force behind contemporary drama. Bodies like the Royal Court in England and the Théâtre Ouvert in France have long been devoting their attention to the emergence of new writing talents. On the other hand – and this is a significant symptom – the desire to write for the stage is growing among the younger generations in Europe. This confirms the importance of the shift that has occurred.

Another phenomenon is the decline in the stability of long-established roles in the production of drama, and the fact that there is a return of the figure of the playwright-director, a figure that was once common. The purpose is to reunite two branches that are generally separate and make them work together.

The impact of contemporary writing makes the theatre a workshop of language: a workshop that records the present upheavals and tensions in the language, though at the same time preserving it. Theatre uses the instrument of the changing language in order to carry out what we might call active conservation. In this way, it aims to safeguard that which forms the nucleus of Western theatre. With the European Prize for New Drama we intend to honour the art of writing for the theatre, and thanks to the exponents of European drama present at this meeting, called for by the Jury, we can obtain a detailed picture of the changes that have taken place. It is also a way to remind ourselves that there are new writers and that the duty of the theatre, now more than ever, is to allow them to be heard. As soon as possible, without delay.

Seit einigen Jahren zeichnet sich in Europa eine Veränderung ab: die Hoffnung auf Erneuerung verlagert sich immer mehr zugunsten der Schriftsteller. Sie ist es, die den direkten Dialog mit der Welt beeinflusst und in Gang hält und dabei die für jede große Veränderung unentbehrliche Energie hervorbringt. Die Literatur zeigt die Grenzen des Theaters auf und kommuniziert mit dem Wirklichen, sie erweist sich als wichtigster Ort der Belebung des heutigen Theaters. Organismen wie das Royal Court in England oder das Théâtre ouvert in Frankreich haben seit längerer Zeit ihr Augenmerk auf die neu hervorkommenden Werke noch lebender Schriftsteller gerichtet. Gleichzeitig ist das Bedürfnis für die Bühne zu schreiben – und dieses Symptom ist sicher von Bedeutung – bei der jungen Generation immer mehr und immer ausgeprägter vorhanden. Das bestätigt die Wichtigkeit der Interessenerlagerung.

Ein anderes Phänomen, nämlich die Funktionen im Schauspiel verlieren an ihrer über Jahrzehnte hinweg aufgebauten Stabilität und so geschieht es des öfteren, daß die althergebrachte Verbindung von Dramaturg und Regisseur nun in ein und derselben Person besteht. Das Ziel besteht darin die beiden normalerweise getrennten Stränge zu verbinden, um ein einheitliches Werk hervorzubringen.

Die zeitgenössische Schriftstellerei erhebt das Theater zu einem Sprachlaboratorium, das alle Bewegungen und Spannungen der Sprache verzeichnet und sie gleichzeitig davor schützt. Die in Bewegung begriffene Sprache wird zum Instrument des Theaters, das so etwas hervorbringt, was man als aktive Bewahrung bezeichnen könnte. So soll also das gehütete werden, was den Kern des Theaters der westlichen Welt darstellt. Mit dem Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten wird die Bühnenliteratur honoriert und dank europäischer Zeitzeugen, die bei diesem von der Jury angestrebten Treffen anwesend sein werden, erhalten wir einen konzentrierten Ausblick auf die Änderungen, die sich bereits vollzogen haben. Hier bietet sich auch die Gelegenheit, daran zu erinnern, daß es neue Schriftsteller gibt, und daß es mehr denn je die Aufgabe der Bühne ist, ihnen Gehör zu verschaffen. Schnell, ohne langen Aufschub.

Théâtre Ouvert

Centre Dramatique National de Création subventionné
par le Ministère de la Culture et de la Ville de Paris

Un teatro di sperimentazione e di creazione, nato nel 1971 al Festival di Avignone, si stabilisce presso il Jardin d'Hiver nel 1981. Nel 1988, diventa il primo Centro Dramaturgico Nazionale di Creazione che si dedica alla ricerca, alla promozione e alla diffusione di testi di autori contemporanei di lingua francese. Micheline Attoun e Lucien Attoun, che lo dirigono insieme, ricevono alcune centinaia di testi all'anno. Inizia allora un lavoro drammaturgico di selezione, di dialogo con gli autori e di accompagnamento dei testi, cinque o sei dei quali vengono trattenuti per essere oggetto di un Tapuscrit, pubblicato da Théâtre Ouvert. Altri manoscritti vengono trattenuti per essere letti alle Cartes Blanches, o elaborati sotto forma di "Mise en espace", "Mise en voix" o "en Chantier", dai registi e dagli attori o anche montati sotto forma di spettacolo assicurando in tal modo la programmazione del Jardin d'Hiver.

Un théâtre d'essai et de création, né en 1971 au Festival d'Avignon, s'installe au Jardin d'Hiver en 1981. Il devient, en 1988, le premier Centre Dramatique National de Création qui se consacre à la recherche, à la promotion et à la diffusion de textes d'auteurs contemporains d'expression française. Micheline Attoun et Lucien Attoun, qui le dirigent ensemble, reçoivent plusieurs centaines de manuscrits par an. Commence alors un travail dramaturgique de sélection, de dialogue avec les auteurs et d'accompagnement des textes dont cinq ou six sont retenus pour faire objet d'un Tapuscrit, édité par Théâtre Ouvert. D'autres manuscrits sont retenus pour être lus aux Cartes Blanches, ou travaillés, sous forme de Mise en espace, Mise en voix ou en Chantier, par ses metteurs en scène et des comédiens, ou encore montés sous forme de spectacle, assurant ainsi la programmation du Jardin d'Hiver.

A theatre of experimentation and creation, it was born in 1971 at the Avignon Festival, and moved to the Jardin d'Hiver in 1981. In 1988 it became the first National Dramaturgy Centre devoted to the search for and promotion of contemporary French-language theatre writers. Micheline Attoun and Lucien Attoun, who direct Théâtre Ouvert together, receive hundreds of scripts a year. They then begin the process of selection, dialogue with the authors and development of the texts, five or six of which are kept to be published by Théâtre Ouvert in the form of a Tapuscrit. Other manuscripts are kept to be read at the Cartes Blanches, or developed in the form of "Mise en espace", "Mise en voix" or "en Chantier", by the directors and the actors, or staged as part of the Jardin d'Hiver programme.

Beim Festival d'Avignon 1971 bildete sich dieses experimentelle und kreative Theater heraus, das sich 1981 im Jardin d'Hiver niederließ. 1988 wurde es das erste nationale Theaterzentrum für Kreativität, das erste Theaterzentrum, das sich der Forschung, der Förderung und Verbreitung der Texte zeitgenössischer, französischsprachiger Schriftsteller widmet. Micheline Attoun und Lucien Attoun, die Leiter des Ensembles, erhalten jedes Jahr Hunderte von Manuskripten. Damit beginnt die Arbeit des Dramaturgen, also die Auswahl, das Gespräch mit den Autoren und die Erarbeitung der Texte, von denen fünf oder sechs als Manuskripte vom Théâtre Ouvert veröffentlicht werden. Andere Manuskripte werden bei den Cartes Blanches gelesen, bzw. von den Regisseuren und Schauspielern bearbeitet, und zwar als Rauminszenierung, als Hörspiel oder bei den Werkstatttreffen. Manche werden auch in Form von Aufführungen erarbeitet, und damit in den Spielplan des Jardin d'Hiver aufgenommen.

La trama:

Sono due, poi tre e poi quattro. Hanno a disposizione un piccolo numero di elementi – ad esempio, un ritoccatore, la "gare du Nord" (la stazione Nord), una misteriosa scultura, un traffico di dollari di Hong-Kong, un cantante di varietà dimenticato, – è sufficiente che intreccino le ipotesi, credano nelle coincidenze, parlino dei motivi: nasce una finzione, cresce, implode. Tocca a loro portarla a termine.

Ils sont deux, puis trois, puis quatre. Ils ont à leur disposition un petit nombre d'éléments – une retoucheuse, la gare du Nord, une mystérieuse ronde-bosse, un trafic de dollars de Hong-Kong, un chanteur de variétés tombé dans l'oubli, par exemple –; il leur suffit de tresser ensemble les hypothèses, de croire aux coïncidences, de parler des motifs: une fiction naît, grossit, implode. A eux, alors, de l'épouser.

At first there are two, then three, and then four. They have a few details at their disposal – for example, a reviser, the Gare du Nord, a mysterious sculpture, traffic in Hong Kong dollars, a forgotten cabaret singer – and all they have to do is weave hypotheses, believe in coincidences, discuss the motives: a fictional story is born, develops, and implodes. It is up to

them to bring it to a conclusion.

Zuerst sind sie zu zweit, dann zu dritt und später zu vier. Sie haben einige wenige Elemente zur Verfügung: es gibt z. B. eine Näherin, den Nordbahnhof, eine mysteriöse Rundplastik, eine Dollarverschlebung aus Hong-Kong, einen in Vergessenheit geratenen Varieteesänger. Das genügt ihnen, um daraus Hypothesen zu entwickeln, am Zufälle zu glauben und Tatmotive aufzuspüren: so entsteht eine Fiktion, wächst heran und implodiert. Nun ist es ihre Aufgabe, diese Fiktion zu begründen.

Robert Cantarella

Fonda, nel 1985, la Compagnie des Ours che, da quella data, ha messo in scena una ventina di testi, sei dei quali a Théâtre Ouvert. È stato regista associato al Sorano-Théâtre National de Toulouse dal 1995 al 1997. Dal 1997, la Compagnie des Ours si è stabilita a Marsiglia e, dal 1993, svolge una regolare funzione di formazione: all'Erac di Cannes con gli allievi attori e presso la Scuola Ernst Busch di Berlino o a Marsiglia con dei registi.

Crée en 1985 la Compagnie de Ours a mis en scène, depuis cette date, une vingtaine de textes, dont six à Théâtre Ouvert. Il a été metteur en scène associé au Sorano-Théâtre National de Toulouse de 1995 à 1997. Depuis 1997, la compagnie des ours s'est installée à Marseille et depuis 1993, il exerce une activité régulière de formation: à l'Erac de Cannes avec les élèves comédiens et à l'Ecole Ernst Busch à Berlin ou à Marseille avec des metteurs en scène.

In 1985 he founded the Compagnie des Ours, which since then has staged about twenty plays, including six at Théâtre Ouvert. From 1995 to 1997, he was associate director at the Sorano-Théâtre National de Toulouse. In 1997 the Compagnie des Ours moved to Marseilles. Since 1993 it has been involved in training: with the drama students of the Erac in Cannes and with directors at the Ernst Busch School in Berlin, and also in Marseilles.

1985 gründete er die Compagnie de Ours. Seitdem inszenierte er fast zwanzig Stücke, sechs davon am Théâtre Ouvert. Von 1995 bis 1997 war er assoziiertes Regisseur am Sorano-Théâtre National in Toulouse. 1997 zog die Compagnie des Ours nach Marseille um, und seit 1993 ist Cantarella auch regelmäßig in der Schauspielausbildung tätig: wie z. B. mit Schauspielern beim Erac in Cannes oder an der Ernst-Busch-Schule in Berlin, und mit Regisseuren in Marseille.

Noëlle Renaude

Dal 1987 ha scritto per il teatro 14 testi gran parte dei quali è stata messa in scena a Théâtre Ouvert nel marzo del 1993 in occasione di un Gros Plan su Noëlle Renaude; questa stagione Madame Ka e Fiction sono stati i soggetti dei Chantiers n° 8 e n° 9 di Théâtre Ouvert, diretti dall'autrice assieme a Robert Cantarella. La maggior parte di questi sono diventati soggetti drammatici realizzati da France Culture; l'autrice ha ricevuto, nel giugno del 1992, il premio SACD per i "Nouveaux Talents Radio".

Depuis 1987, a écrit pour le théâtre 14 textes, une grande partie de ses textes a été mis en voix à Théâtre Ouvert en mars 1993 lors d'un Gros Plan sur Noëlle Renaude; cette saison Madame Ka et Fiction d'hiver ont fait l'objet des Chantiers n. 8 et n. 9 de Théâtre Ouvert, codingés par l'auteur et Robert Cantarella. La plupart ont fait l'objet de dramatiques réalisées par France Culture; elle a reçu, en juin 1992, le prix SACD de "Nouveaux Talents Radio".

Since 1987 she has written 14 works for the theatre, most of which were staged at Théâtre Ouvert in March 1993 on the occasion of the Gros Plan sur Noëlle Renaude; this season Madame Ka and Fiction were the subjects of the Chantiers no. 8 and no. 9 of Théâtre Ouvert, directed by the author together with Robert Cantarella. Most of these have become dramatic pieces produced by France Culture; in June 1992, she received the SACD award for "Nouveaux Talents Radio".

Fiction d'hiver

di Noëlle Renaude

mise en espace

di Robert Cantarella

con

Emilien Tessier I Attore

Aladin Reibel II Attore

Jean-Claude Durand III Attore

Robert Cantarella IV Attore

con il sostegno
dell'APAA (Association française d'action artistique)
Ministère des Affaires étrangères

Seit 1987 hat sie vierzehn Bühnenstücke verfasst, von denen viele im März 1993 im Rahmen eines großen Noëlle Renaude Festivals am Théâtre Ouvert rezitiert wurden. In dieser Spielzeit waren Madame Ka und Fiction d'hiver Bestandteil der Werkstätten Nr. 8 und 9 des Théâtre Ouvert, mit Robert Cantarella und der Autorin als Co-Regisseure. Ein Großteil wurde Grundlage für Inszenierungen, die von France Culture produziert wurden; im Juni 1992 erhielt sie den SACD, den Preis für "Nouveaux Talents Radio".

L'Arte dell'Attore

Eli Malka Direttore Union des Théâtres de l'Europe

L'UTE organizza regolarmente degli incontri internazionali con la partecipazione di professionisti del teatro che, benché provenienti da culture e da paesi diversi, condividono le stesse preoccupazioni.

Nel corso degli anni, abbiamo affrontato vari temi quali: "La Formazione dell'attore" (Piccolo Teatro, ottobre 1990), "Il Teatro e l'Audiovisivo" (Odéon - Parigi, ottobre 1991), "Il Teatro e il suo Pubblico" (Piccolo Teatro, novembre 1994), "Arte e Conflitto - Il processo artistico tra sonno e veglia" (Odéon, Institut de France - Parigi, maggio 1997).

L'UTE organizza anche dibattiti più ristretti, nel quadro delle sue Assemblee Generali (a Stoccolma, ad esempio, nel novembre 1998 su "La Programmazione teatrale").

Per la nostra XX Assemblea Generale, che avrà luogo a Taormina l'8 e 9 maggio 1999, abbiamo scelto di discutere su "L'Arte dell'Attore" e, più precisamente, sui cambiamenti intervenuti in quest'arte della recitazione nel corso degli ultimi decenni. È evidente che oggi gli attori non recitano più come dieci o vent'anni fa. Perché? Dobbiamo pensare all'influenza del cinema o della televisione? E il teatro che cosa guadagna e che cosa perde in seguito a questi cambiamenti? Il lavoro della messa in scena ne risulta modificato e, se sì, in che modo?

Abbiamo chiesto ad alcuni amici - registi di generazioni diverse e un grande attore - di aiutarci a rispondere a queste domande, nel corso del dibattito guidato da Michael Billington, critico teatrale del Guardian.

I partecipanti saranno i seguenti: Erland Josephson (Svezia), Lev Dodin (Russia), Georges Lavaudant (Francia), Thomas Ostermeier (Germania) e Gabor Zsmbéki (Ungheria).

Al dibattito farà seguito una discussione generale.

L'UTE organise régulièrement des colloques internationaux, avec la participation de professionnels du théâtre qui, bien qu'originaires de cultures et de pays différents, partagent les mêmes préoccupations.

Au fil des années, nous avons abordé divers thèmes comme: "la Formation de l'acteur" (Piccolo Teatro, oct. 1990), "le Théâtre et l'Audiovisuel" (Odéon - Paris, oct. 1991), "le Théâtre et son Public" (Piccolo Teatro, nov. 1994), "Arte e Conflitto - Il processo artistico tra sogno e veglia" (Odéon, Institut de France - Paris, mai 1997).

L'UTE organise également des débats plus intimes, dans le cadre de ses Assemblées Générales (par exemple, à Stockholm en novembre 1998, sur "la Programmation théâtrale").

Pour notre 20ème Assemblée Générale, qui se tiendra à Taormina les 8 et 9 mai 1999, nous avons choisi de discuter de "l'Art de l'Acteur" et, plus précisément, des changements intervenus dans cet art du jeu au cours des dernières décennies. Il est évident que les acteurs ne jouent plus aujourd'hui comme ils le faisaient il y a dix ou vingt ans. Pourquoi? Doit-on y voir une influence du cinéma ou de la télévision? Le théâtre gagne-t-il ou perd-il quelque chose avec ces changements? Le travail de la mise en scène s'en trouve-t-il modifié, et comment?

Nous avons demandé à quelques amis - metteurs en scène de différentes générations, ainsi qu'un grand acteur - de nous aider à répondre à ces interrogations, au cours d'un débat animé par Michael Billington, critique théâtral du Guardian.

Les participants en seront: Erland Josephson (Suède), Lev Dodin (Russie), Georges Lavaudant (France), Thomas Ostermeier (Allemagne) et Gabor Zsmbéki (Hongrie).

Le débat sera suivi d'une discussion générale.

The UTE organises regular international meetings attended by theatre people who, although they come from different countries and cultural backgrounds, share the same concerns.

Over the years, we have tackled various themes such as: "The Training of the Actor" (Piccolo Teatro, October 1990), "The Theatre and Audio-visual Means" (Odéon - Paris, October 1991), "Theatre and Theatre-goers" (Piccolo Teatro, November 1994), "Art and Conflict - The Artistic Process between Sleep and Wakefulness" (Odéon, Institut de France - Paris, May 1997).

The UTE also organises more restricted debates in the context of its General Assemblies (the debate on "Theatre Scheduling", for example, held in November 1998 in Stockholm).

For our 20th General Assembly, which will take place in Taormina on 8th and 9th May 1999, we have chosen to discuss "The Art of the Actor" or, to be more exact, the changes that have taken place in acting in the last few decades. Actors today clearly do not act as they did ten or twenty years ago. Why? Is it due to the influence of cinema or of TV? And what does theatre gain or lose as a result of these changes? Do they lead to modifications in the staging of plays, and if so, in what way? We have invited some of our friends - directors from different generations and a great actor - to help us answer these questions, in the course of a debate chaired by Michael Billington, the Guardian drama critic.

The participants are Erland Josephson (Sweden), Lev Dodin (Russia), Georges Lavaudant (France), Thomas Ostermeier (Germany) and Gabor Zsmbéki (Hungary).

The debate will be followed by an open discussion.

Die UTE veranstaltet regelmäßig internationale Gesprächsrunden unter Beteiligung professioneller Theaterleute, die sich, obgleich sie aus verschiedenen Kulturen und Ländern stammen, mit den selben Problemfeldern beschäftigen.

Im Laufe der Jahre haben wir unterschiedliche Themen zur Debatte gestellt, wie z.B.: "Die Ausbildung des Schauspielers" (Piccolo Teatro, Oktober 1990), "Das Theater und die audiovisuellen Medien" (Odéon - Paris, Oktober 1991), "Das Theater und sein Publikum" (Piccolo Teatro, November 1994), "Kunst und Konflikt - der künstlerische Schaffensprozess zwischen Traum und Wachzustand" (Odéon, Institut de France - Paris, Mai 1997).

Außerdem organisiert die UTE im Rahmen ihrer Hauptversammlungen Debatten kleineren Kalibers (wie zum Beispiel im November 1998 in Stockholm zum Thema "Die Zusammenstellung des Spielplans").

Für unsere 20. Hauptversammlung, die am 8. und 9. Mai 1999 in Taormina stattfindet, haben wir das Thema "Die Kunst des Schauspielers" angesetzt. Insbesondere soll hier die Veränderungen, die sich im Bereich der Schauspielkunst in den letzten Jahrzehnten vollzogen haben, angesprochen werden. Es ist offensichtlich, daß heute nicht mehr so geschauspielert wird wie noch vor zehn oder zwanzig Jahren. Warum? Sind die Gründe beim Einfluß des Kinos oder des Fernsehens zu suchen? Gewinnt oder verliert das Theater etwas durch diese Veränderungen? Verändert sich die Arbeit bei der Inszenierung dadurch, und wenn ja, wie?

Wir haben einige befreundete Regisseure verschiedener Generationen sowie einen großen Schauspieler gebeten, uns bei der Beantwortung dieser Fragen zu helfen. Die Debatte zu diesem Problemfeld wird von Michael Billington, Theaterkritiker des Guardian moderiert.

Als Teilnehmer sind eingeladen: Erland Josephson (Schweden), Lev Dodin (Rußland), Georges Lavaudant (Frankreich), Thomas Ostermeier (Deutschland) und Gabor Zsmbéki (Ungarn).

Der Debatte folgt eine offene Diskussion.

Atti e Documenti

Heiner Müller, Riscrivere il teatro

Robert Wilson, Il teatro del tempo

Luca Ronconi, La ricerca di un metodo

a cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez
editi da Ubulibri

Nel corso della presente edizione del Premio Europa saranno presentati tre nuovi volumi - editi da Ubulibri, curati da Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez - che completano il puntuale lavoro di documentazione e pubblicazione di quanto accade (incontri, convegni, dibattiti) nei giorni fitti di avvenimenti del premio. Il primo dei tre libri raccoglie materiali e testimonianze su Heiner Müller (Premio Europa IV edizione) ed è arricchito, tra l'altro di ampi riferimenti agli artisti premiati nello stesso anno come nuove realtà teatrali, II edizioni: Giorgio Barberio Corsetti, Eimuntas Nekrosius e il gruppo catalano Comediants.

Il secondo esplora l'opera di Robert Wilson offrendo un profilo completo e probabilmente inedito dell'opera e della personalità dell'artista texano premiato per la V edizione. Il volume si occupa inoltre del "fare teatro" oltre i confini consueti: ne testimoniano gli atti del convegno "Nuovo Pubblico un'altra necessità di teatro" curato da Georges Banu, e le esperienze dei due gruppi che ebbero un riconoscimento come nuove realtà teatrali: Carte Blanche - Compagnia della Fortezza e Théâtre de Complicité: l'uno cresciuto nell'universo chiuso del penitenziario di Volterra, l'altro maturato nella pratica di un convinto nomadismo geografico e culturale.

Il terzo libro va "alla ricerca di un metodo Ronconi" (Premio Europa VI edizione) e rivela - dopo aver raccolto numerose e puntuali analisi, comunicazioni, testimonianze - la peculiare "mente teatrale" di un artista che - a distanza di anni dalle prime, divergenti, regie degli anni 60 - continua a sorprenderci non poco. Il volume è anche un'occasione per conoscere l'approccio al teatro di Christoph Marthaler, regista e musicista svizzero (IV Premio Nuove Realtà) considerato in questo momento l'esponente più interessante del teatro europeo.

Au cours de la présente édition du Prix Europe, trois nouveaux volumes - édités par Ubulibri, sous la direction de Franco Quadri en collaboration avec Alessandro Martinez - seront présentés, complétant ainsi le travail ponctuel de documentation et de publication des événements (rencontres, conférences, discussions) qui ont lieu durant les jours prévus pour le prix.

Le premier des trois livres présente de nombreux documents et témoignages relatifs à Heiner Müller (Prix Europe de la quatrième édition) et est notamment enrichi de larges références aux artistes récompensés au cours de la même année comme nouvelles réalités théâtrales et de la seconde édition tels Giorgio Barberio Corsetti, Eimuntas Nekrosius et le groupe catalan Comediants.

Le second explore l'oeuvre de Robert Wilson offrant un profil complet et probablement inédit de l'oeuvre et de la personnalité de l'artiste texan primé lors de la cinquième édition. En outre, ce volume s'interroge sur la manière de "faire du théâtre" au-delà des barrières ordinaires. Pour preuve, il suffit de consulter les actes de la conférence "Nouveau Public, une autre nécessité de théâtre" par Georges Banu et les expériences des deux groupes qui furent primés comme nouvelles réalités théâtrales: Carte Blanche - Compagnia della Fortezza et Théâtre de Complicité; le premier développant son talent dans l'univers clos de la prison de Volterra et le second, dans la pratique d'un nomadisme géographique et culturel.

Le troisième livre part "à la recherche d'une méthode Ronconi" (Prix Europe quatrième édition) et révèle - après avoir recueilli de nombreuses analyses, communications et témoignages ponctuels, "l'esprit théâtral" particulier d'un artiste qui, à distance de nombreuses années depuis ses premières et divergentes mises en scène des années 60, continue à nous surprendre de manière éclatante. Ce volume est également une occasion de comprendre l'approche du théâtre par Christoph Marthaler, metteur en scène et musicien suisse (quatrième édition Prix Nouvelle Réalité) considéré aujourd'hui comme le plus intéressant au niveau européen.

During the current edition of the Europe Prize, three new books will be presented. They are published by Ubulibri and edited by Franco Quadri with Alessandro Martinez, and crown the careful process of documentation and publication of the hectic events (meeting, conferences and debates) taking place during the packed schedule for the Prize.

The first of the three books collects materials and reports relating to Heiner Müller (IV edition Europe Prize) and includes, amongst other things, valuable references to the artists who were awarded New Theatrical Realities prizes the same year (II edition): Giorgio Barberio Corsetti, Eimuntas Nekrosius and the Catalan group Comediants.

The second book explores the work of Robert Wilson with an exhaustive and probably hitherto unique profile of the work and personality of the Texan artist, who was awarded a prize in the V edition. The book deals with the theme of "making theatre" outside traditional limitations; this is shown in documents from the conference "New Public, a new need for theatre", edited by Georges Banu, and the experiences of the two groups who were also awarded New Theatrical Realities prizes: Carte Blanche - Compagnia della Fortezza and Théâtre de Complicité: the former was founded in a closed prison environment in Volterra, and the latter gained experience through its consistent policy of geographical and cultural nomadism.

The third book sets out on a "search for a Ronconi Method" (Europe Prize, VI edition). Through an extensive collection of careful studies, communications and reports, it reveals something of the unusual "theatrical mind" of the artist who still continues to generate considerable surprise many years after his first entertaining spells as a director in the 1960s. The volume also offers an insight into the theatrical approach of Christoph Marthaler, the Swiss musician and director (New Theatrical Realities, IV edition) who is currently considered to be one of the most interesting exponents of European Theatre.

Im Verlauf der diesjährigen Ausgabe des Europapreises werden drei neue Buchbände vorgestellt. Sie erscheinen bei Ubulibri. Herausgeber ist Franco Quadri in Zusammenarbeit mit Alessandro Martinez, und vervollständigen die sorgfältigen Dokumentationen und Veröffentlichungen über all das, was an den so ereignisreichen Tagen im Veranstaltungskalender des Theaterpreises geschieht (Begegnungen, Gesprächsrunden, Debatten).

Das erste dieser drei Bücher ist eine Sammlung von Materialien und Zeugnissen über Heiner Müller (IV. Ausgabe des Europapreises) und enthält außerdem ausführliche Angaben zu den im selben Jahr mit dem Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten (II. Ausgabe) ausgezeichneten Künstlern: Giorgio Barberio Corsetti, Eimuntas Nekrosius und die katalanische Gruppe Comediants.

Das zweite erforscht das Werk von Robert Wilson und liefert uns eine umfassende und in dieser Art wahrscheinlich unveröffentlichte Kurzbiographie zum Werk und der Persönlichkeit des bei der V. Ausgabe des Europapreises prämierten texanischen Künstlers. Ferner beschäftigt sich dieser Band mit dem Thema des "Theatermachens" über die herkömmlichen Grenzen hinaus: Zeugnis dafür sind die Aufzeichnungen der von Georges Banu geführten Gesprächsrunde mit dem Titel "Das neue Publikum als eine der Voraussetzungen des Theaters". Weiter enthält dieser Band die Erfahrungen der beiden Gruppen, die mit dem Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten ausgezeichnet wurden: Carte Blanche - Compagnia della Fortezza und Théâtre de Complicité: die erstgenannte entstand im geschlossenen Universum der Strafanstalt von Volterra, die zweite entwickelte sich im geographischen und kulturellen Nomadismus aus Überzeugung.

Das dritte Buch geht auf "die Suche nach der Methode Ronconi" (VI. Ausgabe des Europapreises) und offenbart - nach zahlreichen und sorgfältig durchgeführten Untersuchungen, Mitteilungen und Zeugnissen - den besonderen "Theatergeist" eines Künstlers, der uns - im Rückblick auf seine ersten, ganz andersartigen Inszenierungen der sechziger Jahre - immer noch ziemlich überrascht. Dieser Band bietet auch Gelegenheit das Theater von Christoph Marthaler kennenzulernen, ein Regisseur und Musiker aus der Schweiz (IV. Ausgabe des Europapreises für neue Theaterwirklichkeiten), der zur Zeit als interessantester Exponent des europäischen Theaters gilt.

Storia del Premio

Il Premio Europa per il Teatro nasce nel 1986 per volontà del Comitato Taormina Arte in accordo e con il contributo della Commissione Europea. L'iniziativa si distinse subito in quanto si poneva al di fuori dagli schemi dei soliti premi teatrali, non soltanto per la dotazione in euro (60.000), ma per le personalità chiamate a far parte della giuria e soprattutto per le motivazioni che erano alla base del Premio stesso. Il desiderio dello scambio culturale accompagnato anche ad un segnale di pace trovò la sua realizzazione nella decisione della giuria, che aveva riconosciuto vincitrice Ariane Mnouchkine e il suo Theatre du Soleil, di assegnare un premio speciale, consegnato dall'allora Commissario alla Cultura della Comunità europea, Carlo Ripa di Meana, all'attrice greca Melina Mercouri divenuta ministro della Cultura del suo paese, che tanto aveva dato al mondo politico e culturale. La Mnouchkine ritirando il premio lo dedicò all'altra Europa: fu un vero e proprio "colpo di teatro, emozionante e profetico". La seconda edizione costituì un ulteriore passo avanti perché oltre alla premiazione, il lavoro di riflessione e di studio intorno a chi riceve il premio indicò la strada che il Premio Europa avrebbe percorso. Il premiato di quell'anno fu Peter Brook, la cui genialità, si esprimeva a Taormina esercitando un fascino indimenticabile in coloro che intervennero alle tre giornate di incontro, che articolate in un memorabile dialogo aperto tra il maestro e Grotowski e in una serie di relazioni, di testimonianze, di dimostrazioni con gli attori e di proiezioni video, raccolti nel libro "Gli anni di Peter Brook". Da questo momento il Premio Europa è sempre stato realizzato anche con il patrocinio del Consiglio d'Europa e dell'Unesco e con la collaborazione con l'Associazione internazionale dei critici di teatro.

La terza edizione fu molto importante sia perché il Premio Europa venne assegnato a Giorgio Strehler che in questa occasione propose e auspicò una congiunta collaborazione tra l'Union des Théâtres de l'Europe e il Premio Europa, sia perché con il riconoscimento al regista russo Anatolij Vassil'ev veniva istituzionalizzato il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali. Vassil'ev nella giornata a lui dedicata diede dimostrazione fattiva del suo lavoro, attraverso un laboratorio spettacolo. La lettura recitata e commentata da Strehler e Giulia Lazzarini di scene di "Elvira e la passione teatrale" di Jouvet, ha racchiuso il senso di queste giornate, proprio in occasione di questa VI edizione verranno presentati gli atti: "Strehler o la passione teatrale". Nella quarta edizione con una pausa di riflessione fra la proclamazione dei vincitori da parte della giuria e la consegna dei premi a Heiner Müller il Premio Europa e a Giorgio Barberio Corsetti, per i nuovi mezzi scenici, ai Comedianti, per il teatro di strada, e a Eimuntas Nekrosius, per il lavoro drammaturgico, il Premio Europa Nuove Realtà teatrali, è stato raggiunto il risultato auspicato dal Comitato e dalle Giurie.

Infatti questa edizione si è trasformata in una iniziativa di tre giorni, non soltanto di studi e di analisi con la partecipazione di un gran numero di addetti ai lavori e di non pochi registi italiani e esteri, ma anche ai numerosi momenti di creazione e spettacoli.

La quinta edizione, caratterizzata dal ritorno di Vassil'ev e Nekrosius si è concentrata su Bob Wilson cui viene assegnato il Premio Europa, che presenta "Persephone", sconfinando per la prima volta dai confini territoriali d'Europa per omaggiare un artista poliedrico che con la sua arte ha contribuito alla diffusione del teatro dentro e fuori dall'Europa. Il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, invece, venne assegnato ex-aequo al Theatre de Complicité, compagnia inglese fra le più originali degli ultimi tempi e alla rivelazione Carte Blanche-Compagnia della Fortezza che da anni porta avanti l'idea del teatro come riscatto per la libertà e per la dignità umana, portando sulla scena attori-non attori reclusi nelle carceri di Volterra.

Anche l'ultima edizione venne resa memorabile da spettacoli, convegni, momenti di riflessione e di studio e proiezioni di video. La giuria internazionale della VI edizione del Premio Europa per il Teatro, presieduta da Jack Lang, ha assegnato il Premio Europa a Luca Ronconi e il IV Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a Christoph Marthaler. La consegna dei premi ha coronato una "tre giorni" interamente dedicata al teatro, con due convegni internazionali sullo "Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione" e sul "Metodo Ronconi", progetto che ha visto la partecipazione di numerose persone della cultura e dello spettacolo. Tra queste Alessandro Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri e lo stesso Ronconi, del quale sono andati in scena un episodio dei "Fratelli Karamazov" e alcune scene, in anteprima, di "Questa sera si recita a soggetto", di Pirandello. Si è avuta così una prova tangibile del suo metodo, delle sue capacità di leggere un testo da cui possa scaturire l'interpretazione corretta. Christoph Marthaler è certamente un personaggio, elogiato fin dal debutto e - a Taormina, in una conferenza-incontro - apertamente definito "genio" dai suoi interlocutori internazionali. Nel corso di queste giornate, per la sezione "Ritorni" Robert Wilson ha presentato "Der Ozeanflug", da testi di Bertolt Brecht, Heiner Müller e Fedor Dostoevskij, messo in scena dal Berliner Ensemble, per il centenario della nascita di Bertolt Brecht. Sono organismi associati e sostenitori l'Union des Théâtres de l'Europe e la Convention Théâtrale Européenne e organismi associati l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Institut International del Teatro del Mediterraneo e il Festival d'Avignon.

Il Premio Europa per il Teatro nacque nel 1986 su decisione del Comitato Taormina Arte grazie all'accordo e alla contribuzione della Commissione Europea. L'iniziativa est auscitò remarquée dans la mesure où elle se situe à l'écart des prix théâtraux habituels, non seulement par le versement du prix en Euro (60.000), mais également en raison des personnalités appelées à faire partie du Jury et surtout, des motivations à l'origine du Prix lui-même. Le désir d'échanges culturels accompagnés d'un signe de paix s'est concrétisé après que le Jury eut attribué le Prix à Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil, sous la forme d'un prix spécial, remis par le Commissaire à la Culture de la Communauté Européenne d'alors, Carlo Ripa di Meana, à l'actrice grecque Méline Mercouri devenue entretemps Ministre de la Culture de son pays, et qui avait tant fait pour le monde à la fois politique et culturel. Ayant remporté le Prix, Ariane Mnouchkine l'a dédié à l'autre Europe, un authentique "coup de théâtre, émouvant et prophétique". La deuxième année a représenté un pas en avant car au-delà de la remise même du Prix, le Comité a instauré un travail de réflexion et d'étude autour du vainqueur, ouvrant ainsi la voie à ce que le Premio Europa allait devenir. Cette année-là, le vainqueur fut Peter Brook, dont le charisme eut à Taormina un impact inoubliable sur ceux qui intervinrent lors des trois journées de rencontre organisées autour d'un dialogue mémorable entre le maître et Grotowski ainsi que d'une série de rapports, de témoignages, de démonstrations avec les acteurs et de projections vidéo, le tout reconstitué dans le livre "Les années de Peter Brook". Dès lors, le Premio Europa a toujours été attribué avec le patronage du Conseil d'Europe et de l'Unesco et la collaboration de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre. La troisième année fut particulièrement importante, non seulement parce que le vainqueur du Prix Giorgio Strehler proposa à cette occasion une collaboration entre l'Union des Théâtres de l'Europe et le Premio Europa, mais aussi parce que le Premio Europa Nuove Realtà Teatrali (Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales) fut instauré et attribué au metteur en scène russe Anatoli Vassiliev. Au cours de la journée qui lui était consacrée, Vassiliev illustra son travail au moyen d'un atelier-spectacle. La lecture jouée et commentée par Strehler et Giulia Lazzarini de scènes d'Elvire et la passion théâtrale de Jouvet, a condensé la signification de ces journées. C'est ainsi que lors de cette sixième année du Prix, on pourra assister à Strehler et la passion théâtrale. La quatrième année, le Jury s'est accordé une pause de réflexion entre la proclamation des vainqueurs et la remise du Premio Europa à Heiner Müller, du prix des nouveaux moyens scéniques à Giorgio Barberio Corsetti, du prix du théâtre de rue aux Comédiants, du prix du travail dramaturgique à Eimuntas Nekrosius et du Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales, permettant ainsi au Comité et aux divers Jurys de parvenir au résultat désiré. En effet, cette quatrième année s'est transformée en une initiative de trois jours, consacrés non seulement aux études et analyses en compagnie d'un grand nombre de spécialistes ainsi que de plusieurs metteurs en scène italiens et étrangers, mais aussi à une pléthore d'événements de création et de spectacles.

La cinquième année, marquée par le retour de Vassiliev et de Nekrosius, s'est concentrée sur Bob Wilson, vainqueur du Premio Europa, qui en présentant Perséphone a dépassé pour la première fois les confins territoriaux de l'Europe. Ainsi, le Jury a rendu hommage à un artiste protéiforme qui a contribué par son art à la diffusion du théâtre en Europe et au-delà. D'autre part, le Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a été attribué ex-aequo au Théâtre de Complicité, l'une des compagnies anglaises les plus originales de ces derniers temps, et à la révélation de cette année-là, la Carte Blanche-Compagnia della Fortezza qui défend l'idée du théâtre comme un affranchissement porteur de liberté et de dignité humaine et fait jouer en scène des acteurs-non acteurs prisonniers dans les prisons de Volterra.

Cette dernière année a également été marquée par des spectacles, des rencontres, des moments de réflexion et d'étude et des projections vidéo. Le jury international de la VIe édition du Prix Europe pour le Théâtre, présidée par Jack Lang, a remis le Prix Europe à Luca Ronconi et le IVe Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales à Christoph Marthaler.

La remise des prix a couronné "trois journées" entièrement consacrées au théâtre, comprenant deux colloques internationaux portant sur le thème "Spectacle en direct : information, critique, institution" et sur la "Méthode Ronconi". Le projet a bénéficié de la participation de nombreuses personnalités du monde de la culture et du spectacle parmi lesquelles : Alessandro Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri et Ronconi lui-même, dont on a présenté un épisode des Frères Karamazov ainsi que quelques scènes, en avant-première de Ce soir on improvise de Pirandello. Cela a permis d'avoir une preuve tangible de la méthode et de la capacité de Ronconi à lire un texte en vue de déboucher sur l'interprétation appropriée. Christoph Marthaler est certainement un personnage : très apprécié dès ses débuts, il fut ouvertement défini - à Taormina, lors d'une conférence-rencontre - un "génie" par ses interlocuteurs internationaux. Au cours de ces journées, Robert Wilson a présenté pour la section "Retours", Der Ozeanflug, tiré de textes de Bertolt Brecht, Heiner Müller et Fedor Dostoevskij et mis en scène par le Berliner Ensemble à l'occasion du centenaire de la naissance de Bertolt Brecht. L'Union des Théâtres de l'Europe et la Convention Théâtrale Européenne sont des organismes associés et membres bienfaiteurs du Prix Europe pour le Théâtre, tandis que l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Institut International del Teatro del Mediterraneo et le Festival d'Avignon sont des organismes associés.

The Europe Prize for the Theatre was instituted in 1986 by the Comitato Taormina Arte (Taormina Arte Committee) with the approval of, and a contribution from, the European Commission. The initiative immediately

set itself apart from the usual theatrical awards, not only because of the size of the EC contribution (60,000 Euros), but also because of the personalities called to sit on the jury and, above all, the motivations for the award itself. The desire for cultural exchange, combined with a symbolic gesture of peace, was expressed in the first jury's recognition of Ariane Mnouchkine and her Théâtre du Soleil, and in the presentation of a special award, presented by the then EC Commissioner of Culture, Carlo Ripa di Meana, to the Greek actress, Melina Mercouri, who had become Minister of Culture in her own country (Greece), and had contributed so much to the political and cultural world. When Mnouchkine received her award she dedicated it to the "other Europe;" it was a "thrilling, prescient coup de théâtre." The second Premio Europa constituted another step forward because the study and reflection on the work of the prize winner that followed the presentation of the award, set the style for future years. That year the award was presented to Peter Brook whose genius exerted a tremendous fascination on everyone who participated in the three-day meeting in Taormina, the highlight of which was a memorable open dialogue between the great director and Grotowski, accompanied by a series of reports, testimonies, demonstrations with actors and video screenings, documented in the book entitled Gli anni di Peter Brook (The Years of Peter Brook). Since then the Premio Europa has been under the aegis of the Council of Europe and of Unesco, and enjoyed the collaboration of the International Society of Theatre Critics. The third year was particularly important because the Premio Europa was assigned to Giorgio Strehler, who proposed a much hoped for collaboration between the Union des Théâtres de l'Europe and the Premio Europa, and also because the New Theatrical Realities award was instituted and presented to Russian director Anatolij Vassil'ev, who held a workshop in which he demonstrated his approach to theatre. The reading and critique of scenes from *Elvire et la passion théâtrale* by Jovet, given by Strehler and Giulia Lazzarini, perfectly summed up the significance of the event; in fact, at this sixth Premio Europa, we shall be presenting a collection of notes on that event entitled: *Strehler o la passione teatrale* (Strehler: A Passion for the Theatre). At the fourth Premio Europa, after a moment of reflection between the announcement of the winners by the jury and the presentation of the awards; namely, the Premio Europa to Heiner Müller, and the New Theatrical Realities award to Giorgio Barberio Corsetti, for his innovative sets, to the Comedians for their street performances, and to Eimuntas Nekrosius for his dramatic works, the hopes of the Committee and the Juries were realized when the Premio Europa was transformed into a three-day event, featuring not only workshops in which a great number of theatre people, and not a few Italian and foreign directors participated, but also many creative and spectacular events.

The fifth year, marked by the return of Vassil'ev and Nekrosius, focussed on Bob Wilson, who presented *Persephone* after being awarded the Premio Europa by a jury which, for the first time, went outside Europe to pay tribute to a versatile artist who has contributed to the development of theatre within and beyond European borders. The New Theatrical Realities award, on the other hand, was shared by the Théâtre de Complicité, one of the most original British companies to emerge in recent years, and to the new discovery Carte Blanche-Compagnia della Fortezza which for years has developed the concept of theatre as a way of claiming freedom and human dignity, putting on stage actors/non-actors incarcerated in the prisons of Volterra.

The last Premio Europa was also notable for its performances, conferences, moments of reflection and study, and video screenings.

The international jury of the VI Europe Theatre Prize, chaired by Jack Lang, awarded the Europe Prize to Luca Ronconi and the IV Europe Prize New Theatrical Realities to Christoph Marthaler. The prize-giving crowned the three-day festival dedicated entirely to theatre, with two international conferences on the theme of "Live theatre: information, criticism and education" and the Ronconi Method, which involved many people from the world of culture and showbusiness. They included Alessandro Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri and Ronconi himself. An episode of his *Fratelli Karamazov* was presented along with a number of preview scenes of Pirandello's *Questa sera si recita a soggetto*. This provided a tangible test of his method, his ability to read a text and find the right interpretation. Christoph Marthaler is clearly an extraordinary personality: he has been in the limelight ever since his debut and is openly described as "a genius" by the international community - during a conference/meeting in Taormina as well. During the three-day event, Robert Wilson presented *Der Ozeanflug* as part of the section *Ritorni* (Returns). The work was taken from the works of Bertolt Brecht, Heiner Müller and Feodor Dostoevsky and was presented by the Berliner Ensemble on the occasion of the centenary of Bertolt Brecht's birth. Associate bodies who provide support are l'Union des Théâtres de l'Europe, the Convention Théâtrale Européenne and other bodies linked with l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo and the Festival d'Avignon.

Leben gerufen.

Schon gleich zu Beginn zeichnete sich ab, wie sehr sich diese Initiative von allen Schemata der bisherigen Theaterpreise unterscheidet, und das nicht allein durch die Preisverleihung in Euro (60.000), sondern auch aufgrund der eingeladenen Jurymitglieder und nicht zuletzt durch die Motivation, die zur Gründung des Premio geführt hatte. Der Wunsch nach Kulturaustausch auch als Zeichen des Friedens, zeigte sich nach der Prämierung von Ariane Mnouchkine und ihrem Théâtre du soleil in der Entscheidung der Jury, der griechischen Schauspielerin Melina Mercouri, die Kulturministerin ihres Landes geworden war, für ihre Verdienste im politischen und kulturellen Leben einen zusätzlichen Preis zu verleihen. Er wurde ihr vom damaligen Kulturbeauftragten der Europäischen Union, Carlo Ripa di Meana überreicht. Bei der Entgegennahme widmete Ariane Mnouchkine ihren Preis dem 'anderen Europa': es war ein wahrer "Theaterstreich, beugend und prophetisch". Die zweite Edition ging noch einen Schritt weiter, weil außer der Prämierung nun auch die Gedankenarbeit und die Vorarbeit zum preisgekrönten Stück einen Stellenwert erhielten und somit den Weg kennzeichneten, den der Premio Europa dann einschlagen sollte. In jenem Jahr erhielt Peter Brook den Preis, dessen Genialität bei all denen einen unauslöschlich faszinierenden Eindruck hinterließ, die in Taormina einer dreitägigen Zusammenkunft beiwohnten. Sie war in Form eines unvergesslichen, offenen Dialogs zwischen dem Meister und Grotowski gestaltet, neben einer Vortragsreihe, Zeugnissen, Vorführungen von Schauspielern und Videoprojektionen, was alles im Buch *Die Jahre von Peter Brook* (Gli anni di Peter Brook) zusammengefasst ist. Seitdem findet der Premio Europa immer unter der Schutzherrschaft des Europarates und der Unesco statt, in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft der Theaterkritiker.

Die dritte Edition war sehr wichtig, sowohl, weil der Premio Europa an Giorgio Strehler ging, der bei diesem Anlaß die enge Zusammenarbeit zwischen der Union des Théâtres de l'Europe und dem Premio Europa vorschlug und sich dafür stark machte, als auch durch die Einführung des Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, der in diesem Jahr an den russischen Regisseur Anatolij Vassil'ev ging. Vassil'ev stellte an dem unter seinem Vorzeichen stehenden Tag sein Schaffen gleich mit einem Schauspielworkshop unter Beweis. Die von Strehler und Giulia Lazzarini rezitierte und kommentierte Lesung *Elvira und die Theaterleidenschaft* (*Elvira e la passione teatrale*) von Jovet brachte den Sinn, den diese Tage haben sollten, auf einen Nenner: Heißen doch die Arbeitsblätter zur diesjährigen VI. Edition Strehler oder die Theaterleidenschaft (*Strehler o la passione per il teatro*). Zwischen Verkündung der Preisträger durch die Jury und Verleihung der Preise gab es bei der vierten Edition eine Pause zum Nachdenken. In diesem Jahr ging der Premio Europa an Heiner Müller, der Preis für neuere Bühnenmittel ging an Giorgio Barberio Corsetti, der Preis für Straßentheater an Eimuntas Nekrosius. Was die Dramaturgie anbetrifft, so verwirklichte sich für den Premio Nuove Realtà Teatrali ein vom Komitee und der Jury angestrebtes Ziel, denn in dieser Edition fand er in Form einer dreitägigen Initiative statt, bei der nicht nur Studien und Analysen von zahlreichen Theatermachern und nicht wenigen italienischen und ausländischen Regisseuren vorgestellt wurden, sondern es auch eine ganze Reihe von Schöpfungen und Schauspielen gab.

Zur fünften Edition kamen auch Vassil'ev und Nekrosius wieder, was diese Edition kennzeichnete. Außerdem stand Bob Wilson, dem der Premio Europa verliehen wurde, mit der Aufführung von *Persephone* im Mittelpunkt. Mit der Prämierung dieses vielseitigen Künstlers, dessen Schaffen innerhalb und außerhalb Europas zur Verbreitung des Theaters beigetragen hat, wurden zum ersten Mal die territorialen Grenzen Europas überschritten. Der Premio Europa Nuove Realtà Teatrali ging hingegen ex-aequo an Théâtre de Complicité, eine englische Gruppe, die zu den originellsten der letzten Jahre gehört, und an die Neuentdeckung Carte Blanche-Compagnia della Fortezza, die seit Jahren die Idee eines Theaters zur Verwirklichung von Freiheit und Menschenwürde vorantreibt, denn die Schauspieler sind eigentlich Nicht-Schauspieler, sondern Häftlinge des Gefängnisses von Volterra.

Auch die letzte Edition war durch ihre Aufführungen, Zusammenkünfte, Videoprojektionen und ihre Pausen zum Nachdenken und Vertiefen bemerkenswert. Die internationale Jury der VI. Edition des Europapreises für das Theater hat unter dem Vorsitz von Jack Lang den Europapreis an Luca Ronconi verliehen, der IV. Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten geht an Christoph Marthaler. Die Verleihung der Preise war die Krönung eines "Drei-Tage-Programms", das ganz im Zeichen des Theaters stand, mit zwei internationale Zusammenkünften zu den Themen "Liveaufführung: Information, Kritik, Institution" und zu "Die Ronconimethode", ein Projekt, an dem zahlreiche Persönlichkeiten aus dem Kultur- und Theaterleben teilnahmen, u.a. Alessandra Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri und Ronconi selbst, von dem eine Szene aus "Die Brüder Karamasov" und einige noch nicht aufgeführte Szenen aus "Questa sera si recita a soggetto" von Pirandello aufgeführt wurden. So hatte das Publikum hautnah einen Beweis für Ronconis Methode und für seine Fähigkeit einen Text so zu lesen, daß die richtige Interpretation daraus hervorgeht.

Christoph Marthaler gehört sicherlich zu den wichtigen Persönlichkeiten des Theaterlebens, schon ganz zu Beginn seiner Laufbahn wurde er hoch gelobt und bei einer Konferenz - Begegnung in Taormina von seinen internationalen Gesprächspartnern ganz offen als "Genie" bezeichnet.

Im Rahmen der Abteilung "Ritorni" (Wiederkehr) zeigte Robert Wilson im Verlauf dieser Tage "Der Ozeanflug" mit Texten von Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fjodor Dostojewskij, inszeniert vom Berliner Ensemble anlässlich des hundertsten Geburtstages von Bertolt Brecht. Angegliederte und fördernde Träger sind Union des Théâtres de l'Europe und Convention Théâtrale Européenne, angegliederte Träger sind: Association Internationale des Critiques de Théâtre, Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo sowie das Festival d'Avignon.

Der Preis Europa für das Theater wurde 1986 auf Betreiben des Comitato Taormina Arte in Einvernahme und durch die Unterstützung der Europäischen Kommission ins

Premio Europa per il Teatro

Prix Europe pour le Théâtre

Europe Theatre Prize

Europa-Preis für das Theater

I premiati delle edizioni precedenti

Lauréats des éditions précédentes

Winners of precedent editions

Die Preisträger der vergangenen Veranstaltungen

I ed. *Ariane Mnouchkine*
e il suo Théâtre du Soleil

II ed. *Peter Brook*

III ed. *Giorgio Strehler*

IV ed. *Heiner Müller*

V ed. *Robert Wilson*

VI ed. *Luca Ronconi*

Premio Europa Nuove Realtà teatrali

Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales

Prize Europe New Theatrical Realities

Preis Europa Neue Theater-Wirklichkeiten

I premiati delle edizioni precedenti

Lauréats des éditions précédentes

Winners of precedent editions

Die Preisträger der vergangenen Veranstaltungen

I ed. *Anatolij Vassil'ev*

II ed. *Giorgio Barberio Corsetti*
Comediants

Eimuntas Nekrosius

III ed. *Théâtre de Complicité*

Carte Blanche - Compagnia della Fortezza

IV ed. *Christoph Marthaler*

CANDIDATI ALLA IV E V EDIZIONE DEL PREMIO EUROPA NUOVE REALTÀ TEATRALI

Tomas Ascher, *Ungheria*

Akko Theatre Israel, *Israele*

Stephan Bachmann, *Germania*

U. Bando, *Portogallo*

Calixto Bieito, *Spagna*

Bin Kamerni de Sarajevo, *Bosnia Erzegovina*

Stefan Braunschweig, *Francia*

Bremer Shakespeare, *Germania*

Catalina Buzoiano, *Romania*

Cardzeinice, *Polonia*

Nigel Charnook, *Gran Bretagna*

Cheek by Jowl Declan Donnellan, *Gran Bretagna*

Philippe Chemin, *Francia*

Compagnia Semola Teatro, *Spagna*

Jan Faber, *Belgio*

Les Fomenko, *Russia*

Kama Ginkas, *Russia*

Emil Hrvatin, *Slovenia*

Jan Lauwers, *Belgio*

Petr Lebl, *Cecoslovacchia*

Loupak, *Polonia*

Margarita Mladenova (Theatre Sfumatto), *Bulgaria*

Josef Nadj, *Ungheria*

Stanislas Nordey, *Francia*

Thomas Ostermeier (Barake) *Germania*

Moni Ovadia (Theaterorchestra), *Italia*

Alain Platel, *Belgio*

Biuro Podrozy (Pavel Szkotak), *Polonia*

Oliver Py, *Francia*

Ravenna Teatro, *Italia*

Einar Schleef, *Germania*

Societas Raffaello Sanzio, *Italia*

Francois Tanguy (Theatre de Radeau), *Francia*

Salvador Tavora, *Spagna*

Teatar ITD Zagreb, *Croazia*

Theater Neumarkt de Zurich, *Svizzera*

Teodoros Terzopoulos, *Grecia*

Gabriele Vacis, *Italia*

RomanViktjuk, *Russia*

