

# CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH THOMAS HAHN AUS PARIS, EIN KRITIKER MIT DEM SPEZIALGEBIET TANZ, THEATER UND ZIRKUS, SOWIE DER DEUTSCHE KÜNSTLER OLAV WESTPHALEN, DER IN NEW YORK LEBT UND ARBEITET.

## BAUHAUS DER MANEGE

THOMAS HAHN

Immer schwieriger wird es, beim Streifzug durch Frankreichs Kunstszene nicht Jongleuren, Artisten oder Clowns zu begegnen. Der Zirkus ist zu einer blühenden Landschaft geworden, zu einem Laboratorium avantgardistischer Experimente. Mobil, offen, unberechenbar. Es ist, als sollten Oskar Schlemmer, Fernand Léger, Xanti Schawinsky oder László Moholy-Nagy

THOMAS HAHN ist als Kulturkritiker mit Schwerpunkt Tanz, Theater, Körpertheater, Zirkus und Strassentheater tätig. Er lebt in Paris und ist Frankreichkorrespondent mehrerer deutscher Kulturzeitschriften, u. a. auch von *ballet-tanz*.

bald dem Rund verfallende Nachfolger finden. Als in den 20er und 30er Jahren Zirkus und Variété intensiv mit der Kunst des Körpers flirteten, schöpften Pioniere wie Oskar Schlemmer oder die Dadaisten aus dem Potenzial des Zirkus, um dem Körper einen neuen Stellenwert zu verleihen und die Dominanz des Textes auf der Bühne zu durchbrechen.

Aktuell findet Daniel Buren unter einer blauen Kunststoffkuppel die Freiheit, seine Konzepte zur destabilisierenden Wirkung von Farbe *in situ* anzuwenden, unbeleckt von dem ihm lästigen Etikett des offiziellen, staatstragenden Designkünstlers. Farbige Para-

vents verstellen die Sicht auf weisses Pferd und schwarze Tänzerin. Buren irritiert den Blick des Zuschauers, der nach oben in die Spiegel schauen muss, um die Musiker im Inneren eines senkrecht gestreiften Zylinders zu sehen. Der Bauhaus-Riege hätte dieses *in situ* närrischen Spass gemacht. Das Buren-Zelt versteckt sich in einem Niemandsland zwischen der Pariser Ringautobahn und der Bibliothèque François Mitterrand hinter verfallenden Industriebauten. «Buren Cirque» heisst das von Dan Demuyne mit Artisten, Voltigeuren, Jongleuren, Tänzern, Clowns und Musikern ausgestattete Programm. Die Auseinandersetzung mit der Archi-

tektur eines geschlossenen, definierten Raumes und dessen Unterteilung in kleine Einheiten, die den Betrachter zwingen, seinen Standpunkt zu definieren, praktiziert Buren sinnigerweise auch im Centre Pompidou, in welchem er gleichzeitig mit der Premiere von «Buren Cirque» hochhoffiziell seine Installation LE MUSÉE QUI N'EXISTAIT PAS eröffnet.

Dem Centre Pompidou gleich gegenüber liegt das IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), das sich mit musikalischer Recherche befasst. Roland Auzet vereint in einer Person die verschiedenen Welten, hat Zirkusschulen durchlaufen und experimentiert am IRCAM. Er setzt Artisten zusammen mit «Cyber-Zoo», Ultraschall-Handschuh oder Videokunst in Szene, kombiniert Tanz mit virtueller Jonglage oder Akrobatik mit der Lautmalerei in einem Gedicht von Gherasim Luca, «Héros-limite». Da findet der *saut périlleux* im Munde statt, als Zungenbrecher. Auzet ist Perkussionist und nennt seine Gesamtkunstwerke «Le Cirque du Tambour».

Es muss nicht immer die neueste Musik sein, die neue Pisten erschliesst. Bernard Kudlak, einer der Pioniere des Nouveau Cirque, Gründer und Leiter des Cirque Plume, inszenierte Ende 2001 eine neue Version von Mauricio Kagels *Variété (Opéra-cirque)*, das 1977 uraufgeführt wurde. Ein Werk, das einen gewissen Einfluss auf die Erneuerung des Zirkus gehabt haben mag. Selbst das Variété, in Frankreich Music-Hall geheissen, war einst ein Ort der Recherche, sagt Nadège Maruta, vor ein paar Jahren noch Solistin am Moulin Rouge, heute Choreographin und, so hofft sie, bald Mitarbeiterin eines neu eröffneten Variété-Theaters in Paris, in dem Akrobatik sich wieder mit Avant-



METZGER/ZIMMERMANN/DE PERROT, HOI, Gregor Metzger, Martin Zimmermann, Théâtre Vidy-Lausanne, September 2001.

(ALLE PHOTOS: MARIO DEL CURTO, LAUSANNE)

garde reimen soll, so wie schon vor der Bauhaus-Zeit mit Loïe Fuller.

Zirkus ist heute nicht die, aber eine Art nouveau, die ganz selbstverständlich die Genres vermischt. Der Jongleur ist gleichzeitig Clown und der Akrobat Schauspieler. Der Rappe Zingaro wurde zur lebendigen Skulptur und nach seinem betrauten Tod in *Triptyk* durch skelettartige Pferdeskulpturen von Jean-Lois Sauvat ersetzt. Hela Fattoumi choreographierte 1999 *Vita Nova*. Die Artisten mussten sich dabei einer ganz neuen Art von Geräten bedienen, gestaltet von Raymond Sarti und, wiederum, Les Bains Douches. Sanft geschwungene Skulpturen aus Edelstahl machten – nach Art von Daniel Buren – das Kunststück zum Kunst-Stück. Und die Compagnie Les Arts Sauts eröffnete einen völlig neuen

Blickwinkel auf die Trapezflieger, als sie die Zuschauer zu *Kayassine* in Liegestühlen Platz nehmen liess. Über den Köpfen erstreckte sich eine gigantische Stahlträgerstruktur von Patrick Claudy. Ob gerade wie ein Kran oder geschwungen wie ein Brückenträger, an ihr illustrierten die Trapezkünstler ein romantisches Sternemärchen.

Noch ist die tiefe Recherche zum Bezug zwischen Zirkus und zeitgenössischer Kunst Sache einiger Individuen, doch auch die heute allgegenwärtige Vermengung von Artistik und Tanz begann mit dem Forschungsdrang einiger Visionäre. Hervorheben muss man hier aber, dass die Verbindung von Tanz und Zirkus nicht nur den Künstlern zu verdanken ist, sondern auch der Institution, die bewusst bekannte Choreographen dazu einlud, mit Ab-

schlussjahrgängen der staatlichen französischen Zirkusakademie Bühnenerwerke zu kreieren. Bildende Künstler müssen sich mit ihrer Faszination für die Welt der Artisten bescheiden. Daniel Buren kassiert nicht einen Euro Honorar für seinen Zirkus *in situ*. Ihn trieb der Wunsch ein Experiment zu Ende zu führen, das er vor zwei Jahren mit Dan Demuyne und Adrienne Larue (Compagnie Foraine) begonnen hatte. Damals gestaltete er die Anfangssequenz, den Einzug der Artisten. Die anderen «Zirkusnummern» gestalteten Christian Boltanski, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Claude Acquart vom Kunstzentrum Les Bains Douches in Montbéliard und andere. «Et qui libre?» hiess das Programm.

Frei ist der Zirkus. Frei davon, sich vom traditionellen Familienbetrieb mit seinen Pailletten und Dressurnummern absetzen zu müssen. Frei davon, diese immer aufs Neue zu parodieren, was viele trotzdem weiter tun. Frei davon, ein Thema, eine Geschichte oder sonst einen Zusammenhang zu konstruieren, was oft genug künstlich, verkrampt und überflüssig wirkte. Frei davon, sich die Aufteilung in Nummern zu untersagen, weil der Nouveau Cirque vor nunmehr zwanzig Jahren angetreten war, die Solidarität des Kollektivs zu preisen und Dressur als politisch unkorrekte Quälerei zu brandmarken. Inzwischen darf man auch wieder mit echten Tieren arbeiten, ohne als reaktionär zu gelten. Die Compagnie Foraine liess schon 1993 vier Elefanten in ihrer Bearbeitung von *King Lear* auftreten, bevor sie ihre Folgerwerke Marcel Duchamp widmete.

Heute ist der Zirkus selbst ein Bauhaus. Alle Elemente liegen bereit, von mutigen Abenteurern beliebig kombiniert zu werden: Tanz, Theater,

Artistik, zeitgenössische Musik und Kunst, Abstraktion und Narration, neue Technologien, Tiere, Schweiss und Sägespäne. In Zelten, in Theatern oder im öffentlichen Raum.

In diesem Umfeld des Aufbruchs agieren auch drei Schweizer Künstler, deren Erfolg scheinbar aus dem Nichts genau diese Bauhaus-Freiheit illustriert. Vor fünf Jahren tanzte Gregor Metzger bei Béjart, bevor er mit La Fura dels Baus das Bilderstürmen explorierte, und Martin Zimmermann tourte als Mitbegründer mit der Compagnie Anomalie. *Le cri du caméléon*, eine Zusammenarbeit zwischen Anomalie und Josef Nadj wurde ein Welterfolg. Es war die erste grosse Produktion eines Choreographen mit dem Abschlussjahrgang des Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Chalons-en-Champagne. Dessen Leiter, Bernard Turin, wagte das Experiment, das sich bisher jährlich wiederholte, zuletzt mit Philippe Decouflé. Zu Metzger und Zimmermann gehört auch Dimitri de Perrot, Komponist und DJ, der in Zürich mit Sendak, in London im Blue Note auftrat und regelmässig mit dem australischen Gitarristen Hugo Race zusammenarbeitet. Gemeinsam haben die drei ein Künstlerkollektiv gegründet. Metzger/Zimmermann/de Perrot heissen sie.<sup>1)</sup> Damit war das Schicksal des DJ besiegelt. In jedem Dokument wird er als Letzter genannt. Dabei war gerade die Erweiterung der Kombination Zirkus/Tanz durch DJ-ing und Scratch der Paukenschlag, der ihrem ersten Werk, *Gopf*, zu fast ebensolchem Ruhm verhalf, wie er *Le cri du caméléon* beschieden war. Denn so brillant die Verrenkungen, der Slapstick und die Tanzzitate von Metzger und Zimmermann auch sind, gerade der konzeptuelle Geniestreich, die sechs Platten-

spieler des Musikers de Perrot in ihre Bühnenbilder zu integrieren, liess die Zirkuswelt aufhorchen. So verbindet sie mit Werken wie *Le Cirque du Tambour* oder *Variété (Opéra-cirque)* die Suche nach der Körperlichkeit des Klanges und der Klanglichkeit des Körpers. Auch ihr merkwürdiger Bandwurmsname hob sie heraus aus der Masse der sich bildenden Kompanien, die als Duos, Trios und manchmal sogar solo mit ihrer Artistik den Tanzboden eroberten.

Man riet ihnen, sich «Gopf» zu nennen, wie ihr erstes Stück. Sie lehnten ab. Ihre Kompanie ist kein Selbstzweck, keine Selbst-Aufgabe; kein Endprodukt, sondern die Permanenz einer ständig neu entstehenden Begegnung dreier Individuen, Symbol der Freiheit der Mitglieder eines Kollektivs, das erweiterbar bleibt, reduzierbar und variabel wie das Variété. Schon die Gründung des Kollektivs und der explizite Ausruf seiner Mobilität sind als Kunstwerk zu verstehen. Offenlegung des sonst Versteckten ist das Handwerkszeug des Clowns. Auch diese Traditionsfigur hat sich von alten Klischees befreit. Man kann Clownfestivals besuchen, ohne einer einzigen roten Nase zu begegnen. Chaplin war ein Mime, was aber sind Metzger/Zimmermann/de Perrot? Clowns irgendwo ganz bestimmt, Tänzer eventuell, Performer ganz sicher, ein Schritt in der Entwicklung der aufführenden Künste ganz offensichtlich, denn wer so neu ist, dass man ihn nicht einordnen kann, dem gehört die Zukunft. Mit *Gopf* konnte man sie noch der Kategorie Josef Nadj zuordnen, der allerdings selber Graphik studiert hat, Skulpturen fertigt (und das ebenso faszinierend wie Jan Fabre) und zugibt, dass er sich nur deshalb als Choreograph klassifizieren



METZGER/ZIMMERMANN/  
DE PERROT, *GOPF*, Dimitri de Perrot,  
Kaserne Basel, März 2000.

liess, weil er unter diesem Etikett am ehesten Subventionen erhoffen konnte.

Nach *Gopf* kreierte Metzger/Zimmermann/de Perrot *Hoi*, das endgültig eine ausschliesslich ihnen eigene Handschrift trägt. Noch wörtlicher ist hier der Bezug des kollektiv gestalteten Bühnenbilds zum Bauhaus zu nehmen. Drei Urschweizer Kreaturen und universelle Eigenbrötler nutzen den Bretterwald, der anfänglich noch als Parkett und glatt wie ein Bergsee daliegt, um Berge, Hütten, Forst und Furcht entstehen zu lassen. Die mobile Skulptur ist in ihrer Funktion für das Stück und in ihrem Stellenwert als Kunstwerk mit Burens *in situ*-Gestaltung oder Sarris Geräten in *Vita Nova* vergleichbar. Wie in *Gopf* hat de Perrot seine sechs Plattenspieler dabei, die jetzt aber senkrecht stehen und trotzdem funktionieren. Wenn das nicht zirkusreif ist! Abwechselnd tauchen sie aus der

Unterwelt auf. Wie in *Gopf* ist die Bühne in ständiger Bewegung, quasi als vierte Figur, welche die Akteure verschlingt, ausspeit, schlägt oder narrt.

Der internationale Erfolg von Metzger/Zimmermann/de Perrot gründet sich auch darauf, dass ihre Figuren profunde Fragen an das Zusammenleben der Menschen und an die *condition humaine* stellen und in verschiedenen Situationen ganz unterschiedliche Reaktionen erzeugen. Den Ruf nach Freiheit zum Beispiel. Da stand nach einer Aufführung von *Gopf* in Belgrad, kurz vor den Wahlen, das Publikum mit erhobener Faust im Raum. So unmittelbar kann die Botschaft der Freiheit empfangen werden, die entsteht, wenn Künstler sich aller Genrezwänge entledigen und sich durch ein kafkaeskes Labyrinth kämpfen.

Über den Disziplinen steht die Disziplin, die man erwirbt, wenn man bei Béjart zum Solisten avanciert oder jahrelang mit Zirkusproduktionen tourt. Dort lernt man den Umgang mit dem Körper – dem eigenen und dem der Partner. De Perrot, der DJ, brauchte dafür ein Warm-up mit *Gopf*. In *Hoi* partizipiert er nun aktiv am Perpetuum mobile der Berggestalten. Sie bezeichnen sich als Band, in der jeder auf jeden eingehen muss, damit das Zusammenspiel funktioniert.

Konzeptkunst liegt ihnen nahe. So werden sie für die nächste Ausgabe des Festivals «Iles de danses» zusammen mit dem Aktionskünstler San Keller ein Event zelebrieren. Hundertzwanzig Stunden lang haben sie nun ihren Hit *Gopf* gespielt, und um diese Zeit noch einmal ablaufen zu lassen, werden sie hundertzwanzig Stunden am Stück aktiv sein.

Der Zirkus destabilisiert erstarrende Kunstformen und schafft neue

Dynamik. So sah es schon Fernand Léger, als er schrieb: «Geh in den Zirkus! Nichts ist so rund wie der Zirkus. (...) Das Publikum wird zum mobilen Dekor. Es bewegt sich mit dem Ablauf der Handlung. (...) Geh in den Zirkus, weg von der Geometrie rechteckiger Fenster, hinein ins Wunderland sich drehender Kreise.»<sup>2)</sup>

Bei so viel Drang zur Innovation stellt sich die Frage, wie es überhaupt dazu kommen konnte, dass Zirkus über einige Nachkriegsdekaden als rückständige Kunstform angesehen wurde. Vor dem Krieg noch als soziokultureller Katalysator verstanden, wurde der Familienzirkus ab den 70er Jahren ein Opfer der allgemeinen Beschleunigung. Ein Hort der Traurigkeit, finanziell gebeutelt, behaftet mit einem begrenzten Programm aus vererbten Kunststücken, die im Lauf der Zeit immer schlechter wurden. So war es oder so wollte man es sehen, als Jack Lang 1984 das Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Chalons-en-Champagne gründete. Schon vorher deuteten Pioniere wie Christian Taguet (*Le Puits aux images*, heute: *Le Cirque Baroque*) oder Bernard Kudlak (*Cirque Plume*) an, dass sich, wie im Tanz, eine neue Ästhetik gegen die alte durchsetzen sollte. Bis wohin dieser Weg einstweilen geführt hat, demonstrieren Metzger/Zimmermann/de Perrot oder *Le Cirque du Tambour*, gleich ob man sie nun als Motor oder als vorläufig neuestes Produkt einer Bewegung ansieht. Wohin die noch führen wird, darauf dürfen wir gespannt sein wie ein Hochseil.

1) Metzger/Zimmermann/de Perrot finden Sie im Internet unter: [www.mzdp.ch](http://www.mzdp.ch)

2) Fernand Léger, «Zirkus», in: *Mensch, Maschine, Malerei*, übers. v. Robert Füglistter, Benteli, Bern 1971, S. 177. (Original: *Fonctions de la Peinture*, Paris 1965.)

# BAUHAUS IN THE ARENA

THOMAS HAHN

It is becoming increasingly difficult, on touring the art scene in France, not to meet up with jugglers, artistes, or clowns. The circus has become a blossoming landscape, a laboratory of avant-garde experiments. Mobile, open, unpredictable. It looks as if successors to Oskar Schlemmer, Fernand Léger, Xanti Schawinsky, or László Moholy-Nagy have succumbed to the ring. In the twenties and thirties, when circus and vaudeville began flirting intensely with the art of the body, pioneers like Oskar Schlemmer or the Dadaists exploited the potential of the circus, lending new significance to the body and parrying the dominance of the spoken word on stage.

Currently, under a blue plastic dome, Daniel Buren has found the freedom to implement his concepts on the destabilizing effect of color *in situ*, unsullied by the annoying label of official state designer. Colorful screens obstruct the view of the black dancer and her white horse. Buren forces us to look up at mirrors overhead in order to see the musicians inside a vertically

THOMAS HAHN writes on dance, theater, physical theater, circus, and street theater. He lives in Paris and is the French correspondent for several German-language publications, including *ballet-tanz*, Europe's leading dance magazine.

striped cylinder. The Bauhaus crew would have been thoroughly delighted by this *in situ* event. The Buren tent is tucked away behind abandoned industrial buildings in a no man's land between the ring-road around Paris and the Bibliothèque François Mitterrand. *Buren Cirque* is what Dan Demuynck calls his program fitted with acrobats, trapeze artistes, jugglers, dancers, clowns, and musicians. Experimentation with the architecture of a closed, defined room, and its subdivision into small units that compel viewers to define their standpoint, also tellingly characterizes Buren's presentation at Centre Pompidou, where the highly official opening of his installation, LE MUSÉE QUI N'EXISTAIT PAS, took place at the same time as the premier of *Buren Cirque*.

Directly opposite the Centre Pompidou is the musical research center, IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Roland Auzet unites discrete worlds in one person, has trained at circus academies, and is now experimenting at the IRCAM. He incorporates artists in a cyber zoo and in video art, has them work with ultrasonic gloves, combines dance with virtual juggling, or acrobatics with the onomatopoeia of a poem by Gherasim Luca, *Le Héros-limite*. There, the salto mortale is a tongue twister, a



METZGER/ZIMMERMANN/DE PERROT, *GOPF*, Gregor Metzger, Martin Zimmermann, Kaserne Basel, März 2000.

feat of lips and mouth. Auzet is a percussionist and calls his gesamtkunstwerks *Le Cirque du Tambour*.

It doesn't always have to be the latest music in order to chart new territory. At the end of 2001, Bernard Kudlak, one of the pioneers of the Nouveau Cirque and founder-cum-director of the Cirque Plume, staged a new version of Mauricio Kagel's *Variété (Opéra-cirque)*, first performed in 1977—a work that may well have had a

say in the revival of the circus. Even music hall, as it is also called in France, was once a place for research, according to Nadège Maruta. A few years ago Maruta was still a soloist at Moulin Rouge; she is now a choreographer and soon hopes to be working at a new vaudeville theater about to open in Paris, where acrobatics will once again rub shoulders with the avant-garde, as it did with Loïe Fuller even before the advent of the Bauhaus.

Today circus is quite literally an art nouveau, where mixing up genres comes naturally. The juggler is also the clown and the acrobat the actor. Black Zingaro was a living sculpture and after his deeply mourned death, skeletal horse sculptures by Jean-Lois Sauvat replaced him in *Triptyk*. In 1999 Hela Fatoumi choreographed *Vita Nova*. The artistes had to cope with an entirely new kind of equipment designed by Raymond Sarti and by Les Bains Douches. Softly sweeping sculptures of stainless-steel turned the artistry of the feat into the artistry of art, à la Daniel Buren, while the Compagnie Les Arts Sauts created an entirely new vision of the flying trapeze, when spectators at *Kayassine* were invited to take their "seats" in loungers. A gigantic load bearing structure of steel by Patrick Claudy was spread out overhead. Looking like a crane at one moment and a graceful bridgehead the next, it provided the airy foundations for a romantic fairy tale of stars on the flying trapeze.

In-depth exploration of the relationship between circus and contemporary art is still the domain of a select few, but today's omnipresent blend of circus artistry and dance was also originally inspired by the experimental drive of only a few, rare visionaries.

Significantly, the connection between dance and circus is indebted not only to the artists involved, but also to the institution that chose to invite well-known choreographers to create works for the stage with the graduating classes of the State Circus Academy in France. For fine artists, the only reward is their fascination with the world of artistes. Daniel Buren is not earning a single Euro for his circus, *in situ*. He was motivated by the desire to complete an experiment that he had begun two years earlier with Dan Demuynck and Adrienne Larue (Compagnie Foraine). At the time he had designed the opening parade of artistes. The other "circus numbers" were designed by Christian Boltanski, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Claude Acquart of the art center Les Bains Douches in Montbéliard, and others. The program was called *Et qui libre?*

The circus is free in spirit. Free of the need to pit itself against traditional family operations with their sequins

and tamed animals. Free of the need to caricature them, though many continue to do so. Free of the need to construct a theme, a story, or a red thread of some kind, which may sometimes seem phony, labored, and superficial anyway. Free of the need to renounce the presentation of numbers because Nouveau Cirque took the leap, nigh on twenty years ago, to champion the solidarity of the collective and to condemn the taming of animals as politically incorrect and cruel. In the meantime, groups can work with real animals again without being written off as reactionary. In 1993, the Compagnie Foraine flaunted four elephants on stage in their production of *King Lear*, before devoting themselves in their later productions to Marcel Duchamp.

Circus has become its own Bauhaus. All of the elements are at hand, ready to be combined at will by daring adventurers: dance, theater, artistry, contemporary music and art, abstraction and narration, new technologies, animals,

METZGER/ZIMMERMANN/DE PERROT, *HOI*, Gregor Metzger, Dimitri de Perrot, Théâtre Vidy-Lausanne, September 2001.



sweat, and sawdust. In tents, in theaters, in public spaces.

In this open-ended atmosphere of change and renewal, three Swiss artists have burst upon the scene, instantly chalking up successes out of thin air, in perfect illustration of Bauhaus freedom. Five years ago Gregor Metzger was dancing with Béjart before he started exploring iconoclasm with La Fura dels Baus, and Martin Zimmermann was touring with the Compagnie Anomalie. *Le cri du caméléon*, the internationally acclaimed collaboration between Anomalie and Josef Nadj, was the first major production of a choreographer with the graduating class at the Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Chalons-en-Champagne. Its director, Bernard Turin, hazarded the

METZGER/ZIMMERMANN/DE PERROT, *GOPF*, Gregor Metzger, Martin Zimmermann, Kaserne Basel, März 2000.



initial experiment; it has been repeated annually ever since, most recently with Philippe Decouflé. The third member of the group, after Metzger and Zimmermann, is Dimitri de Perrot, composer and DJ, who has performed with Sendak in Zurich and at the Blue Note in London as well as collaborating regularly with Australian guitarist Hugo Race. The three founded an artist's collective: Metzger/Zimmermann/de Perrot.<sup>1)</sup> The DJ's fate was thereby sealed; he is the last-named member of the trio in every document—this one included. But the fusion of DJing and scratch with the circus/dance combination actually tipped the scales in making their first piece, *Gopf*, nearly as famous as *Le cri du caméléon*. The brilliance of the contortions, the slapstick, and the dance citations of Metzger and Zimmermann are uncontested, but the idea of integrating the musician's six record players in their stage set was a conceptual stroke of genius that made the circus world sit up and take notice. Thus, their inquiry into the physicality of sound and the tonality of the body shows an affinity with such works as *Le Cirque du Tambour* or *Variété* (*Opéra-cirque*). And their odd, drawn-out name set them off against the mushrooming companies that are struggling to take the dance world by storm as duos or trios or even solo performers.

It was suggested that the trio call themselves "Gopf" after their first show. They refused. Their company is not an end in itself, not a self-imposed task; it is not an end product but rather the permanence of ceaselessly new encounters among three individuals, the symbol of the freedom of members of a collective that remains as expandable, reducible, and variable as vaudeville.

Even the founding of the collective and the explicit proclamation of its mobility are to be understood as an artwork. The exposure of things ordinarily concealed is the handicraft of the clown. This traditional figure has now jettisoned ingrained clichés. One can attend clown festivals without seeing a single red nose. Chaplin was a mime but what is Metzger/Zimmermann/de Perrot? Most certainly a manner of clown, possibly dancers, definitely performers, and obviously a step in the evolution of the performing arts, because any group so new that they can't be pigeonholed have the future in their pockets. *Gopf* was still more or less classifiable as belonging to the category Josef Nadj, although Nadj himself studied graphic arts, produced sculptures (easily as fascinating as those of Jan Fabre), and admits that he only allowed himself to be called a choreographer because that label was useful in applying for funds.

After *Gopf*, Metzger/Zimmermann/de Perrot created *Hoi*. The group now had a production unmistakably stamped with a full-fledged signature of their own. Even more literal is the relationship of the collectively designed stage set to Bauhaus. Three primeval Swiss creatures and universal eccentrics belabor a gathering of planks, which starts out as parquetry and lies there as smooth as a mountain lake, to conjure mountains, huts, forests, and fear. Their mobile sculpture, as it functions in the piece and as a work of art, is comparable to Buren's *in situ* design or Sarti's gear in *Vita Nova*. As in *Gopf*, de Perrot has his six record players, which now appear upended on stage but they still work. Now there's a circus trick for you! The performers emerge alternately out of the

underworld. Once again the stage is constantly moving, in effect a fourth performer, who devours, spews out, beats up, or makes fools of the three protagonists.

The international success of Metzger/Zimmermann/de Perrot is also indebted to the fact that the three figures raise profound questions about human cohabitation and the *condition humaine* and manage to generate startlingly different reactions in various situations. The call for freedom, for example. After a performance of *Gopf* in Belgrade, shortly before the elections, the spectators rose to their feet with fists raised. That is how immediate the response can be to the message of freedom that emerges when artists completely ignore the constraints of genre and fight their way through a Kafkaesque labyrinth.

Disciplines are eclipsed by the discipline acquired when one becomes a soloist under the tutelage of Béjart or spends years touring with circus productions. There one learns how to master the body—one's own and that of one's partner. De Perrot, the DJ, used *Gopf* to warm up. By the time *Hoi* hit the road, he was already an active participant of the mountain imps' *perpetuum mobile*. They describe themselves as a band, in which they all have to be attuned to each other for the ensemble to work.

Conceptual art appeals to them. The next time the "Iles de danses" festival rolls around, they will celebrate an event with Swiss action artist San Keller, to last 120 hours in honor of the fact that *Gopf* has so far played 120 times.

Circus destabilizes entrenched art forms and creates a new dynamics. Fernand Léger had already recognized



METZGER/ZIMMERMANN/DE PERROT, *HOI*, Martin Zimmermann, Théâtre Vidy-Lausanne, September 2001. (PHOTOS: MARIO DEL CURTO, LAUSANNE)

this when he wrote: "Go to the circus! Nothing is as round as the circus. The audience is mobile embellishment, following the movement of the artistes. This is the end of your rectangles, your geometrical windows; you have entered the land of revolving action."<sup>2)</sup>

With so much innovative drive, one wonders how it was possible to view the circus as a backward art form for so many decades after the Second World War. Still considered a sociocultural catalyst before the war, the family circus fell victim to the acceleration that prevailed from the seventies onwards. A sanctuary of sadness, financially battered, saddled with a limited program of inherited numbers that kept getting worse: That was the official view in 1984, when Jack Lang founded the Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Chalons-en-Champagne.

But, as in dance, a new aesthetic was already testing its wings as indicated by such pioneers as Christian Taguet (*Le Puits aux images*, now called *Le Cirque Baroque*) or Bernard Kudlak (*Cirque Plume*). Metzger/Zimmermann/de Perrot or *Le Cirque du Tambour* brilliantly demonstrate the consequences of these early attempts to oppose the old forms, regardless of whether they are seen as the driving force or the latest product of a movement. We are as taut as a tightrope in anticipation of future developments.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) You will find Metzger/Zimmermann/de Perrot's homepage at: [www.mzdp.ch](http://www.mzdp.ch)  
2) Fernand Léger, "Le cirque" in *Fonctions de la peinture* (Paris: Gallimard, 1997), p. 267. Also published in English: *Functions of Painting* (London: Thames & Hudson / New York: Viking, 1973).