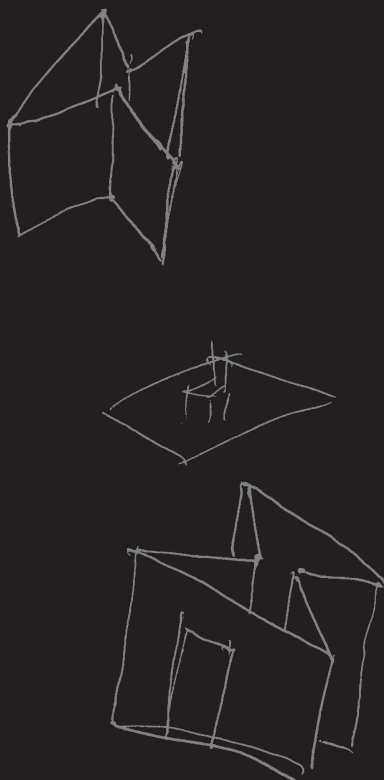


MIMOS

21

Martin

Zimmermann



PETER LANG

Martin Zimmermann sprengt Grenzen: Grenzen der Genres – Tanz, Theater, Installation, Zirkuskünste und Clown. Aber auch die Grenzen zwischen Körpern, Objekten und Raum, zwischen Wirklichkeit und Traum. Mit Analysen wie auch Zeugnissen von Weggefährt*innen schaut der vorliegende Band auf sein transdisziplinäres Œuvre.

Martin Zimmermann se joue des frontières: celles qui séparent les genres – danse, théâtre, installations scéniques, arts du cirque et clown – mais aussi celles qui délimitent les corps, les objets et l'espace, ou encore la réalité et le rêve. Grâce à des analyses et à des témoignages de compagnons de route, le présent ouvrage permet de plonger dans son œuvre transdisciplinaire.

Martin Zimmermann abbatte i confini fra i vari ambiti – danza, teatro, installazioni sceniche, arti circensi e clown – ma anche i confini tra corpi, oggetti e spazio, tra realtà e sogno. Tramite analisi e testimonianze di compagni di viaggio, il presente volume consente di immergersi nella sua opera transdisciplinare.

Martin Zimmermann shatters boundaries: not only between genres – dance, theatre, installation, circus arts and clowning – but also between bodies, objects and space, and between real and dream worlds. This edition contains analyses of his transdisciplinary œuvre as well as tributes from colleagues he has worked with along the way.

Schweizer Grand Prix Darstellende Künste /
Hans-Reinhart-Ring

2021



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'Intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater

ISBN 978-3-0343-4603-0



www.peterlang.com

MIMOS

21

MIMOS

Schweizer Jahrbuch Darstellende Künste 83–2021
Annuaire suisse des arts de la scène 83–2021
Annuario svizzero delle arti sceniche 83–2021
Annuari svizzer dals arts represchentativs 83–2021

Herausgegeben von
Édité sous la direction de
A cura di
Edi da



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater

Mit Unterstützung von
Avec le soutien de
Con il sostegno di
Cun il sustegn da



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC

In der gleichen Reihe, beim gleichen Verlag
Dans la même collection, chez le même éditeur
Nella stessa collana, presso lo stesso editore
En la medema collecziun, dal medem editur

MIMOS 2011: Christoph Marthaler
MIMOS 2012: Daniele Finzi Pasca
MIMOS 2013: Yvette Théraulaz (avec DVD)
MIMOS 2014: Omar Porras
MIMOS 2015: Rimini Protokoll
MIMOS 2016: Theater HORA
MIMOS 2017: Ursina Lardi
MIMOS 2018: Theater Sgaramusch
MIMOS 2019: Cie Yan Duyvendak
MIMOS 2020: Jossi Wieler
MIMOS 2021: Martin Zimmermann



Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
ist Mitglied der SAGW, die ihre Tätigkeit unterstützt.

La Société suisse du théâtre
est membre de l'ASSH, qui soutient ses activités

La Società Svizzera di Studi Teatrali
è membro dell'ASSU, che sostiene le sue attività

La Societad svizra dal teater
è commembra da l'ASSUS, che sustegna sias activitads

MIMOS

21

Martin
Zimmermann

Herausgegeben von
Édité sous la direction de
A cura di
Edi da

Paola Gilardi
Anne Fournier
Andreas Klaeui
Yvonne Schmidt



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Lausanne
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek Die deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagbild/Cover
Martin Zimmermann, Foto für die Ausstellung *The Adventures of Mr. Skeleton*, Festival Images Vevey, 2018
Foto: ©Augustin Rebetez/MZ Atelier

Für eine ausgewählte Zielgruppe wurde eine limitierte Hardcover-Version produziert.

Print-Version: Softcover Print-on-Demand
ISBN: 978-3-0343-4603-0

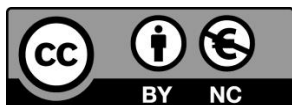
E-Book-Versionen:
ISBN: 978-3-0343-4534-7 (pdf)
ISBN: 978-3-0343-4535-4 (epub)

DOI: 10.3726/b19728

**Paola Gilardi, Anne Fournier,
Andreas Klaeui, Yvonne Schmidt (eds.), 2022**

Peter Lang Group AG
Place de la Gare 12
1003 Lausanne
Schweiz

info@peterlang.com



Open Access: This work is licensed Under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0). The full license text can be found at: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Gestaltung/Layout
Adeline Mollard, Zürich

Praktikantin/Intern
Anna Pravorotskaya

Schriften/Typefaces
Osram, Selina Bernet (Source Type)
Bradford, Laurenz Brunner (Lineto)

In Deutschland gedruckt/
Printed in Germany
CPI

MIMOS 2021

Bundesrat Alain Berset

- 9 Vorwort
Kaleidoskop der Künste
- 10 Préface
Kaléidoscope des arts
- 11 Prefazione
Caleidoscopio delle arti
- 12 Preface
Kaleidoscope of the Arts

Guillaume Guilherme & Nunzia Tirelli

- 13 Laudatio der Jury
- 14 Laudatio du jury
- 15 Laudatio della giuria
- 16 The Jury's Statement

Paola Gilardi

- 17 Einleitung
Künstlerische Sprengkraft
- 21 Introduction
La force explosive de l'art
- 25 Introduzione
Una forza artistica
esplosiva
- 29 Introduction
Explosive Artistry

Anne Fournier

- 69 Entretien avec
Martin Zimmermann
- «Ce monstre noir me
fascinera jusqu'à la fin
de ma vie»

- 81 Gespräch mit
Martin Zimmermann

«Dieses schwarze
Monster wird mich bis
ans Ende meiner Tage
faszinieren»

- 93 Intervista a
Martin Zimmermann

«Questo mostro nero mi
affascinerà fino alla fine
dei miei giorni»

- 105 Interview with
Martin Zimmermann

“This black monster
will fascinate me until
my dying day”

Thomas Hahn

- 151 Résumé
Riassunto
Abstract

- 152 Z wie Zirkus:
Wege und Wandlungen
eines Pioniers

Catherine Germain

- 161 Itinéraire du
«dernier punk»

- 167 Der Werdegang des
«letzten Punks»

- 173 Itinerario
dell'«ultimo punk»

- 179 The Making of the
“Ultimate Punk”

Eugénie Rebetz

- 185 Lettre à Zimi

- 191 Zusammenfassung
Riassunto
Abstract

Sabine Geistlich

209 Werkstattbericht
aus dem *Cabinet*

215 Carnet de bord
du *Cabinet*

221 Diario di bordo
dal *Cabinet*

227 Atelier Report
from the *Cabinet*

Susanna Koeberle

261 Körper Raum Objekt:
Eine multiple
Theaterpräsenz

269 Corps Espace Objet:
une présence
théâtrale multiple

277 Corpo Spazio Oggetto:
una presenza teatrale
multipla

285 Body Space Object:
Multiple Stage
Presences

Hannes Hug

294 Résumé
Riassunto
Abstract

295 Willkommen auf
der Müllkippe

Sandro Lunin

300 Résumé
Riassunto
Abstract

301 Der Clown ist
eine zutiefst
menschliche Figur

Demis Quadri

306 Résumé
Zusammenfassung
Abstract

307 Nel paese dei paradossi

313 Anhang
Annexes
Appendice
Appendix

Vorwort
Kaleidoskop der Künste

D

Bundesrat Alain Berset

Martin Zimmermann erfindet und inszeniert seit über zwanzig Jahren eine Bühnenkunst, die jenseits aller traditionellen Genres angesiedelt ist – eine Mischung aus Zirkus, Theater, Tanz und spektakulären Bühneninstallationen. Er erforscht und erweitert die Möglichkeiten der Bühne, der darstellenden Künste in ihrer ganzen Breite und Tiefe.

Martin Zimmermann erschafft mit grosser Originalität eine eigene Welt, lässt seine tragikomischen Figuren in einem Moment virtuos tanzen und schon im nächsten Moment in den Abgrund des Absurden stolpern. «Es sind oft die Randständigen, die mich berühren und inspirieren», sagt Zimmermann über die Motive seines Schaffens, «und die Clowns verleihen ihnen Gestalt.»¹

Für sein faszinierend vielgestaltiges Werk erhält Martin Zimmermann den «Grand Prix Darstellende Künste», den Hans-Reinhart-Ring 2021. Gewiss: Der Begriff «darstellende Künste» ist weit gefasst – aber eigentlich doch nicht weit genug für Zimmermann, der als Inspirationsquellen auch den Maler Lucian Freud und die Bildhauerin Louise Bourgeois nennt.

9

Wie Martin Zimmermann sind viele Kulturschaffende heute in verschiedenen Sparten tätig. Sie alle arbeiten an neuen künstlerischen Perspektiven, die uns auch eine neue Perspektive auf unser eigenes Leben entdecken lassen.

Dieser interdisziplinären Vielfalt wollen die neuen «Schweizer Preise Darstellende Künste» gerecht werden. Die Zusammenlegung der Sparten Tanz, Theater, Kleinkunst und weiterer Facetten der darstellenden Künste wie Performance, zeitgenössischer Zirkus, Figurentheater oder Strassenkünste soll den darstellenden Künsten künftig zudem eine noch grössere Sichtbarkeit verleihen.

¹ Das Zitat ist dem Gespräch von Anne Fournier mit Martin Zimmermann für die vorliegende *M/MOS*-Ausgabe entnommen, S.86.

Préface
Kaléidoscope des arts

Alain Berset, Conseiller fédéral

Depuis plus de vingt ans, Martin Zimmermann crée et met en scène un art scénique qui transcende les genres traditionnels, mêlant cirque, théâtre, danse et scénographies spectaculaires. Il repousse les limites, explore la scène et les arts du spectacle dans leurs moindres recoins.

Martin Zimmermann invente son propre monde avec une originalité saisissante, entraîne ses personnages tragico-comiques dans une danse virtuose avant de les précipiter l'instant d'après dans les abîmes de l'absurde. « Ce sont souvent les marginaux qui me touchent et m'inspirent », a-t-il dit à propos de ses sources d'inspiration, « et les clowns permettent de leur donner corps. »¹

10 L'œuvre fascinante et polymorphe de Martin Zimmermann lui vaut cette année le Grand Prix suisse des arts de la scène / Anneau Hans Reinhart 2021. Si le monde des arts de la scène couvre un large éventail de disciplines, il n'est pourtant pas encore assez vaste pour Martin Zimmermann, qui cite ainsi le peintre Lucian Freud et la plasticienne Louise Bourgeois parmi ses sources d'inspiration.

A l'image de Martin Zimmermann, nombre d'artistes évoluent aujourd'hui au carrefour de plusieurs disciplines. Et développent de nouveaux points de vue artistiques qui, à leur tour, nous apportent de nouveaux éclairages sur notre propre vie.

Les Prix suisses des arts de la scène souhaitent mettre en lumière cette interdisciplinarité. En regroupant les disciplines de la danse, du théâtre, du cabaret et d'autres facettes des arts de la scène comme la performance, le cirque contemporain, le théâtre de marionnettes ou les arts de la rue, ils ont pour ambition d'offrir aux arts de la scène la visibilité qui leur revient.

¹ La citation est tirée de l'entretien mené par Anne Fournier avec Martin Zimmermann pour le présent ouvrage de *MIMOS*, pp.73-74.

Prefazione
Caleidoscopio delle arti

I

Alain Berset, Consigliere federale

Da oltre vent'anni Martin Zimmermann coltiva un'arte performativa che trascende tutti i generi tradizionali – un cocktail di circo, teatro, danza e installazioni spettacolari che esplora ed estende le possibilità del palcoscenico e delle arti sceniche in tutte le loro dimensioni.

Con grande originalità, Martin Zimmermann crea un mondo tutto suo in cui personaggi tragicomici danzano virtuosamente per sprofondare un attimo dopo nell'abisso dell'assurdo. «Sono spesso gli emarginati che mi toccano nel profondo e m'ispirano», sostiene Zimmermann, «e i clown permettono di dar loro un corpo.»¹

Per la mirabile poliedricità della sua opera, Martin Zimmermann è insignito del «Gran Premio svizzero delle arti sceniche», l'Anello Hans Reinhart 2021. Per ampio che sia, tuttavia, il concetto di «arti sceniche» non lo è abbastanza per questo artista che tra le sue fonti d'ispirazione cita anche il pittore Lucian Freud e la scultrice Louise Bourgeois.

11

Come Martin Zimmermann, molti altri operatori culturali si cimentano oggi in diverse discipline e sviluppano prospettive artistiche innovative che ci schiudono nuove chiavi di lettura della nostra vita.

Con i nuovi «Premi svizzeri delle arti sceniche» si intende rendere omaggio a questa variegata interdisciplinarietà. Riunendo sotto un unico ombrello le discipline danza, teatro, cabaret e altre forme di arti sceniche quali performance, circo contemporaneo, spettacoli di marionette o arti di strada, si vuole inoltre conferire maggiore visibilità alle arti sceniche.

¹ La citazione è tratta dall'intervista di Anne Fournier a Martin Zimmermann per questo volume di *MIMOS*, p.98.

Preface
Kaleidoscope of the Arts

Alain Berset, Federal Councillor

For over twenty years Martin Zimmermann has created and performed a distinct form of stage art that goes beyond all traditional genres. In merging circus, theatre and dance with spectacular set designs, he explores and pushes the boundaries of stage production, spanning the entire breadth and depth of the performing arts.

In his highly original way, Zimmermann creates a world of his own, where his tragicomic characters can dance with virtuosity one minute and then stumble into the depths of absurdity the next. “It’s always the people on the fringes of society who touch and inspire me,” he says about the themes of his work, “and clowns can represent them.”¹

12 For the fascinating diversity of his work, Martin Zimmermann received the Swiss Grand Award for Performing Arts / Hans Reinhart Ring 2021. While this award covers a broad scope of performing arts, Zimmermann draws his inspiration from an even wider range of artists, such as painter Lucian Freud and sculptor Louise Bourgeois.

Like Zimmermann, many of today’s cultural professionals blur the lines between different disciplines. In doing so, they explore new artistic perspectives from which we too can gain a fresh outlook on our own lives.

It is this interdisciplinary diversity that the new Swiss Performing Arts Awards intend to honour. The integration of dance, theatre, cabaret and other such genres like performance art, contemporary circus, puppetry and street performance, is also intended to give the performing arts even greater visibility in the future.

¹ The quote is taken from Anne Fournier’s interview with Martin Zimmermann for this *MIMOS* edition, p.109.

Laudatio der Jury

Martin Zimmermann ist ein Talent. Seine unvergleichliche Art der «Inszenierung» einzuordnen, ist nicht einfach: Er verfügt ohne Zweifel über die Fähigkeit, fantasievoll und präzise die verschiedenen künstlerischen Disziplinen physisches Theater, Tanz, Zirkus und szenische Installation zu durchdringen und in einen Dialog treten zu lassen. Die Themen seiner Arbeiten befassen sich mit dem menschlichen Empfinden, den Widersprüchen, den Schwächen, der Zerbrechlichkeit und der Gewalt. Die vielschichtige Komplexität der verflochtenen menschlichen Beziehungen entwirrt sich auf witzige oder absurde Art und Weise und wird entdramatisiert, das Publikum erhält eine andere Vision von Dialog und Reflexion. Er sagt: «In meiner Arbeit haben die Körper materielle Eigenschaften und die Gegenstände eine menschliche Dimension.» Dieses Zusammentreffen eröffnet zahlreiche Möglichkeiten. Die Arbeiten von Martin Zimmermann sind wie die Bilder eines Kaleidoskops, in denen aus einem einzigen Lichtstrahl viele verschiedene Formen entstehen.

13

- 14 Martin Zimmermann est très talentueux; pour cataloguer sa façon particulière de «mettre en scène», il faut un certain acharnement; il est doué d'une indubitable capacité à se couler avec une grande inspiration dans différentes disciplines artistiques, théâtre physique, danse, cirque et installations scéniques, entrant avec elles dans un dialogue rigoureux. Les sujets abordés dans ses œuvres mettent en jeu de nombreux sentiments humains, les contradictions, les faiblesses, les fragilités et la violence qui nous habitent. La foisonnante complexité du tissu des relations humaines se démêle dans l'humour ou dans l'absurde en dissipant l'atmosphère dramatique et en proposant au spectateur une vision différente fondée sur le dialogue et la réflexion. Martin Zimmermann nous explique: «dans mon travail, les corps ont une réalité matérielle et les objets une dimension humaine.» Cette collision ouvre d'innombrables possibilités. Les œuvres de Martin Zimmermann sont comme les images d'un kaléidoscope où d'un unique faisceau de lumière naissent d'innombrables combinaisons de couleurs et de formes.

Laudatio della giuria

Martin Zimmermann è un talento, catalogare la sua peculiare maniera di «mettere in scena» richiede un certo impegno. È dotato di un'indubbia capacità, estrosa, di penetrare e dialogare in maniera rigorosa con le diverse discipline artistiche: teatro fisico, danza, circo, installazioni sceniche. Le tematiche, nei suoi lavori, coinvolgono aspetti dell'umano sentire, le contraddizioni, le debolezze, le fragilità, la violenza. Le molteplici complessità che tessono le relazioni umane si dipanano in maniera buffa o assurda, togliendo l'alone di drammaticità e restituendo allo spettatore una visione altra di dialogo e riflessione. L'artista sostiene: «I corpi nel mio lavoro hanno qualità materiale e gli oggetti una dimensione umana.» Questa collisione crea moltissime possibilità. I lavori di Martin Zimmermann sono come le immagini create dal caleidoscopio: da un solo fascio di luce si riflettono molteplici configurazioni.

15

The Jury's Statement

16 Martin Zimmermann is a talented figure. His incomparable way of “staging” is difficult to categorise: he unquestionably has the capacity to permeate the various artistic disciplines of physical theatre, dance, circus and scenic installation with imagination and precision, and engage them in dialogue. His works deal with human sensibility, contradictions, weaknesses, fragility and violence. The multi-layered complexity of interwoven human relationships is wittily and absurdly derailed and de-dramatised, giving the audience a different vision of dialogue and reflection. He says: “In my work, bodies have material properties and objects a human dimension.” That combination opens up manifold potentials. Martin Zimmermann’s works are like kaleidoscopic images, in which multiple forms are created from a single beam of light.

Einleitung
Künstlerische Sprengkraft

D

Paola Gilardi

Kopräsidentin der SGTK und verantwortliche
Herausgeberin von *MIMOS*

Dieser *MIMOS*-Band ist dem Zürcher Choreografen, Regisseur, Bühnenbildner, Performer und Clown Martin Zimmermann gewidmet. Das Multitalent lässt sich nur schwer einordnen und gilt als Naturgewalt. Seit mehr als fünfundzwanzig Jahren sprengt Martin Zimmermann mit seinen Bühnenkreationen Grenzen. Nicht nur die Grenzen zwischen Tanz, Theater, szenischen Installationen und Zirkuskünsten, sondern auch die Grenzen zwischen Körpern, Objekten und Raum oder zwischen Wirklichkeit und Traum. In seinem jüngsten Stück, *Danse Macabre*¹, überschreitet er in der Rolle eines grotesken Mister Skeleton – einer Mischung aus Sensenmann, Punk-Metal-Sänger à la Alice Cooper und tollpatschigem Clown – sogar die Schwelle zum Totenreich. Für *MIMOS* hat Hannes Hug eine augenzwinkernde Hommage an diese Produktion verfasst.

17

1 Uraufführung am 19. August 2021 im Rahmen des Zürcher Theaterspektakels. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Bühnenbild Bau: Maison de la Culture de Bourges. Kostüme: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lichtdesign: Sarah Büchel. Tondesign: Andy Neresheimer. Motorisation Bühnenbild: Thierry Kaltenrieder. Kostümbearbeitung: Susanne Boner. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Kreation Bühnenmeister, Maschinerie: Roger Studer. Licht: Sarah Büchel, Jan Olieslagers. Ton: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Bühnenmeister: Roger Studer.

D Inter- und transdisziplinäre Ansätze sind heute im Trend. Und die Zirkuskünste gelten auch in der Schweiz nicht mehr als blosser Unterhaltung. Wie Thomas Hahn in seinem Beitrag für *MIMOS* formuliert, hat Martin Zimmermann, der in Zürich eine Ausbildung als Dekorationsgestalter und in Paris ein Diplomstudium am Centre national des arts du cirque (CNAC) absolvierte, in dieser Hinsicht Pionierarbeit geleistet.²

18 Für seine Experimentierfreude in allen künstlerischen Richtungen und seine «immense Zuneigung zum Menschen»³ erhält Martin Zimmermann den Schweizer Grand Prix Darstellende Künste/Hans-Reinhart-Ring 2021, die höchste Auszeichnung des Landes in diesem vielfältigen Bereich. Durch die Zusammenlegung der Schweizer Tanz- und Theaterpreise in den neugeschaffenen «Schweizer Preisen Darstellende Künste» will der Bund der ganzen Breite der Bühnenkünste – Tanz, Theater, Oper, Kleinkunst, Performance, zeitgenössischer Zirkus, Figurentheater und Strassenkunst – zu grösserer Anerkennung verhelfen. Dank dieser Neuausrichtung kann der 1957 von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) ins Leben gerufene Hans-Reinhart-Ring jetzt wieder – wie es schon bis 2013 der Fall war – spartenübergreifend verliehen werden. Die SGTK berücksichtigte stets auch die Zirkuskünste und die Clownerie. So erhielt zum Beispiel 1976 Clown Dimitri den Hans-Reinhart-Ring und die Clownin Gardi Hutter, die Zimmermann als eines seiner Vorbilder bezeichnet⁴, wurde 1990 ausgezeichnet. Der Regisseur und Clown Daniele Finzi Pasca, der regelmässig u.a. für den kanadischen Cirque du Soleil inszeniert, zählt auch zu den Ringträgern (2012).⁵

2 Siehe Thomas Hahns Beitrag *Z wie Zirkus: Wege und Wandlungen eines Pioniers* in diesem *MIMOS*-Band, S.149–160.

3 Zitiert aus dem Gespräch von Anne Fournier mit Martin Zimmermann im vorliegenden *MIMOS*-Band, S.84.

4 Siehe dazu den Beitrag von Thomas Hahn im vorliegenden *MIMOS*-Band, S.158.

5 Ein Umriss der Geschichte des Hans-Reinhart-Rings sowie die Liste der Preisträger*innen findet sich im Anhang, S.320–325.

Ins Zentrum seiner künstlerischen Erforschung stellt Martin Zimmermann nicht ein Konzept, sondern den Menschen in seiner Komplexität. Wie die Tänzerin und Choreografin Eugénie Rebetez – seit mehr als fünfzehn Jahren auch Zimmermanns Lebenspartnerin und an vielen seiner Projekte beteiligt – in ihrem *Brief an Zimi* feststellt, liebt er «die Leute, ein bisschen wie Fellini sie liebte»⁶, d.h. mit einer Vorliebe für kleine und grosse Mängel wie «krumme Nasen, Bierbäuche, weiche Hintern, tiefe Ausschnitte, schlaffe Arme, abstehende Ohren, hängende Blicke, steife Beine, teilnahmslose Gesichter, zahnlose Lächeln, krumme Rücken, kahle Schädel, fettige Haare, müde Hände [...]»⁷ Sein Interesse gilt den Unzulänglichkeiten und den Abgründen der menschlichen Seele. Die Psychoanalytikerin Sabine Geistlich, mit der Zimmermann seit 2005 eng zusammenarbeitet, erläutert in ihrem *Werkstattbericht*: «Möglicherweise hat Martin Zimmermann [...] intuitiv verstanden, dass er mit einer Psychoanalytikerin als Dramaturgin Zugriff bekommt auf einen unbegrenzten, unversiegbaren Fundus an rohem, wildem, widersprüchlichem und unzensiertem Material, aus dem er für sein künstlerisches Schaffen schöpfen kann.»⁸

19

Wie Demis Quadri in seiner theaterwissenschaftlichen Analyse betont, bringt Zimmermann durch die Entwicklung von liminalen, clownesken und tragikomischen Figuren die Paradoxien und Absurditäten unserer menschlichen Existenz ans Licht.⁹ In Anlehnung an zwei seiner Vorbilder, Charlie Chaplin und Buster Keaton, kommen Zimmermanns Kreationen oftmals ohne Worte aus. Wie die beiden Stummfilmclowns lässt auch er menschliche Körper und mit Eigenleben beseelte Objekte in einem bedrohlichen Raum aufeinandertreffen. Susanna Koeberle bezeichnet diese als «Gegen-Stände»¹⁰, denn sie werden

6 Vgl. Eugénie Rebetez, *Lettre à Zimi*, in diesem MIMOS-Band, S. 189. [Übersetzung des Zitats: Paola Gilardi].

7 Ebd.

8 Siehe Sabine Geistlichs Beitrag in diesem MIMOS-Band, S. 214.

9 Vgl. den Beitrag von Demis Quadri auf Italienisch in der aktuellen MIMOS-Ausgabe, S. 305–311.

10 Siehe Susanna Koeberles Text in diesem MIMOS-Band, S. 265.

D zu «Störfaktoren»¹¹, sie bringen die Figuren in eine schwierige Lage, aus der sie sich herausarbeiten müssen. Das verweist auf die Prekarität menschlichen Lebens.

Der Schlüssel zur künstlerischen Arbeit Martin Zimmermanns ist der Clown. In seinen Worten: «Der Clown ist die am schwierigsten zu spielende und die komplexeste Figur. Denn wir sind alle Clowns, wir sind alle tragikomische, skurrile Figuren mit Dämonen und dunklen, abstrakten, sonderbaren Gefühlen.»¹²

Sandro Lunin, Leiter der Kaserne Basel, beschreibt den Clown in Zimmermanns Stücken als «eine zutiefst menschliche Figur»¹³. Und Catherine Germain, alias Clownesse Arletti, die eine der prägendsten Dozierenden in Zimmermanns Studium am CNAC war, sagt über den Zürcher Künstler: «Er verleugnet nie seine Verletzlichkeit. Er verherrlicht sie.»¹⁴

20 Martin Zimmermann hat keine Angst davor, tief in sich zu gehen und die eigene Zerbrechlichkeit zu zeigen. Dadurch ist er in der Lage, Figuren und Welten zu erschaffen, die uns unter die Haut gehen, die uns gleichermassen verzaubern und verstören.

11 Ebd.

12 Das Zitat ist dem Gespräch von Anne Fournier mit Martin Zimmermann im vorliegenden *MIMOS*-Band entnommen, S.86.

13 Siehe Sandro Lunins Text in diesem *MIMOS*-Band, S.299–304.

14 Siehe Catherine Germains *Der Werdegang des «letzten Punks»* im vorliegenden *MIMOS*-Band, S.167–172.

Introduction
La force explosive de l'art

F

Paola Gilardi

Coprésidente de la SST et
responsable de la collection *MIMOS*

Cette nouvelle édition de *MIMOS* est consacrée à Martin Zimmermann, chorégraphe, metteur en scène, scénographe, performer et clown, dont le talent multiple se laisse difficilement enfermer dans des catégories. On dit aussi de lui qu'il est une force de la nature. Depuis plus de vingt-cinq ans, les productions scéniques du Zurichois font fi des frontières, non seulement entre danse, théâtre, installations scéniques et arts du cirque, mais aussi celles qui délimitent les corps, les objets et l'espace, ou encore la réalité et le rêve. Dans sa dernière création, *Danse Macabre*¹, dans le rôle d'un grotesque Monsieur Squelette – mélange de Grande Faucheuse, de chanteur de punk-métal à la Alice Cooper et de clown maladroit – il franchit même la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Dans sa contribution pour le présent ouvrage, Hannes Hug rend hommage à ce spectacle, avec un clin d'œil.

21

1 La création a eu lieu le 19 août 2021 dans le cadre du Theaterspektakel de Zurich. Concept, mise en scène, chorégraphie : Martin Zimmermann. Créé avec et interprété par : Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Création musicale : Colin Vallon. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Scénographie : Simeon Meier, Martin Zimmermann. Conception du décor, coordination technique : Ingo Groher. Construction du décor : Maison de la Culture de Bourges. Création des costumes : Susanne Boner, Martin Zimmermann. Création lumière : Sarah Büchel. Création son : Andy Neresheimer. Motorisation du décor : Thierry Kaltenrieder. Costumes : Susanne Boner. Peinture décorative : Michèle Rebetz-Martin. Création régie plateau : Roger Studer. Régie lumière : Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Régie son : Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Régie générale : Roger Studer.

F Les principes de l'interdisciplinarité et de la transdisciplinarité sont dans l'air du temps. Et en Suisse, les arts du cirque ne sont plus vus comme un simple divertissement. Comme le relève Thomas Hahn, Martin Zimmermann, décorateur formé à Zurich puis diplômé du Centre national des arts du cirque (CNAC) de Paris, a œuvré en véritable pionnier dans ce domaine².

22 Son désir d'expérimenter dans toutes les directions artistiques et son «immense amour pour l'être humain»³ ont valu à Martin Zimmermann de recevoir le Grand Prix suisse des arts de la scène / Anneau Hans Reinhart 2021, la plus haute distinction du pays dans un domaine comptant d'innombrables facettes. La Confédération a réuni les Prix suisses de la danse et du théâtre sous le titre des «Prix suisses des arts de la scène». Cette fusion vise à accroître la visibilité du vaste éventail des arts vivants, qui comprend danse, théâtre, opéra, scène, performance, cirque contemporain, théâtre de marionnettes et arts de la rue. Grâce à cette nouvelle orientation, l'Anneau Hans Reinhart, créé en 1957 par la Société suisse du théâtre (SST), peut être à nouveau décerné, comme c'était déjà le cas jusqu'en 2013, à des artistes de toutes les disciplines des arts de la scène. La SST a déjà reconnu, par le passé, les mérites d'artistes-clowns et d'artistes de cirque. Ainsi, en 1976, le clown Dimitri avait reçu l'Anneau Hans Reinhart, tandis que Gardi Hutter, que Martin Zimmermann considère comme un de ses modèles⁴, l'a obtenu en 1990. Le metteur en scène et clown Daniele Finzi Pasca, qui signe régulièrement des créations pour le Cirque du Soleil, entre autres, fait aussi partie des lauréats puisque l'Anneau lui a été attribué en 2012⁵.

2 Voir le texte de Thomas Hahn dans le présent ouvrage de *MIMOS*, pp.149–160.

3 Citation tirée de l'entretien mené par Anne Fournier avec Martin Zimmermann pour le présent ouvrage, p.72.

4 Voir le texte de Thomas Hahn dans le présent ouvrage, p.158.

5 Un aperçu de l'histoire de l'Anneau Hans Reinhart et la liste complète des lauréats se trouve en annexe, pp.320–325.

Martin Zimmermann place l'être humain dans toute sa complexité, et non un concept, au centre de sa recherche artistique. Comme l'écrit la danseuse et chorégraphe Eugénie Rebetez, qui a participé à nombre de ses projets et est aussi, depuis plus de quinze ans, sa partenaire à la ville, dans sa *Lettre à Zimi*, il aime « les gens un peu comme Fellini les aimait »⁶, c'est-à-dire avec une prédilection pour les petits et grands défauts, « les nez tordus, les bides à bière, les fesses molles, les décolletés plongeants, les bras ballants, les oreilles décollées, les regards tombants, les jambes raides, les visages impassibles, les sourires édentés, les dos courbés, les crânes chauves, les cheveux gras, les mains fatiguées [...] »⁷ Il s'intéresse aux manques et aux abîmes de l'âme humaine. La psychanalyste Sabine Geistlich, avec qui Martin Zimmermann collabore étroitement depuis 2005, explique, dans son *Carnet de bord*, qu'il a probablement « compris intuitivement que, grâce à une dramaturge qui est aussi psychanalyste, il trouverait un accès à un fonds de matériaux sauvages, bruts, contradictoires et non censurés, un fonds illimité, intarissable, qui nourrit sa création artistique. »⁸

23

De son côté, Demis Quadri, dans une analyse relevant des études théâtrales, explique que, par le développement de figures liminales, clownesques et tragicomiques, Martin Zimmermann met en lumière les paradoxes et les absurdités de l'existence humaine⁹. Comme chez deux de ses modèles, Charlie Chaplin et Buster Keaton, ses créations se passent souvent de mots. Et, à l'instar des deux clowns du cinéma muet, il laisse aussi les corps humains entrechoquer des objets dotés d'une vie propre, dans un espace menaçant. Pour Susanna Koeberle, l'objet doit être ici compris « au sens étymologique de ce qui est placé devant, avec un potentiel de perturbation »¹⁰, il place les

6 La citation est tirée de la *Lettre à Zimi* d'Eugénie Rebetez dans le présent ouvrage, p.189.

7 Ibid.

8 Voir le texte de Sabine Geistlich dans le présent ouvrage, p.220.

9 Voir le texte de Demis Quadri, en italien, dans le présent ouvrage, pp.305–311.

10 Citation tirée de l'article de Susanna Koeberle pour le présent ouvrage, p.273.

F personnages dans une situation difficile dont ils doivent se sortir. Leurs efforts nous renvoient à la précarité de l'existence humaine.

Le clown est la clé du travail artistique de Martin Zimmermann. Comme il le dit : « Le clown, c'est ce qu'il y a de plus dur à incarner, de plus complexe. Car nous sommes tous et toutes des clowns, nous sommes tous et toutes tragi-comiques, bizarres, avec des démons, des sentiments noirs, abstraits, drôles. »¹¹

Pour Sandro Lunin, directeur de la Kaserne à Bâle, le clown, dans les productions de Martin Zimmermann, est « une figure profondément humaine. »¹² Catherine Germain, alias Clownesse Arletti et une des professeures les plus marquantes de Martin Zimmermann lorsqu'il étudiait au CNAC, précise : « Il ne renie jamais sa fragilité. Il la magnifie. »¹³

24 Martin Zimmermann n'a jamais peur de plonger à l'intérieur de lui-même et de montrer sa propre fragilité. C'est ce qui lui permet de créer des personnages et des mondes qui nous touchent profondément, nous enchantant tout autant qu'ils nous dérangent.

11 La citation provient de l'entretien avec Martin Zimmermann réalisé par Anne Fournier pour le présent ouvrage, p.73.

12 Voir le texte de Sandro Lunin dans le présent ouvrage, pp.299-304.

13 Voir le texte de Catherine Germain dans le présent ouvrage, pp.161-166.

Introduzione
Una forza artistica esplosiva

I

Paola Gilardi

Copresidente della SSST
e responsabile della collana *MIMOS*

Il presente volume di *MIMOS* è dedicato al coreografo, regista, scenografo, performer e clown zurighese Martin Zimmermann. Non è possibile classificare questo artista dai molteplici talenti, si potrebbe piuttosto definirlo una forza della natura. Da oltre un ventennio, con le sue creazioni Martin Zimmermann abbatte ogni sorta di confini. Non solo i confini tra danza, teatro, installazioni sceniche e arti circensi, ma anche i confini tra corpi, oggetti e spazio, o tra realtà e sogno. Nella sua produzione più recente, *Danse Macabre*¹, nel ruolo di un grottesco Mister Skeleton – un misto fra il Tristo Mietitore, un cantante punk metal alla Alice Cooper e un clown maldestro – varca perfino la soglia del regno dei morti. Per *MIMOS* Hannes Hug ha scritto un omaggio divertito a questo spettacolo.

25

1 Debutto il 19 agosto 2021 nell'ambito del festival Theaterspektakel di Zurigo. Ideazione, regia, coreografia: Martin Zimmermann. Co-creato e interpretato da: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Creazione musicale: Colin Vallon. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Scenografia: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Concezione dell'allestimento scenico e coordinazione tecnica: Ingo Groher. Realizzazione dell'allestimento scenico: Maison de la Culture de Bourges. Costumi: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Design luci: Sarah Büchel. Design suono: Andy Neresheimer. Motorizzazione dell'allestimento scenico: Thierry Kaltenrieder. Pittura scenica: Michèle Rebetez-Martin. Concezione e direzione scenica: Roger Studer. Tecnici luci: Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Tecnici del suono: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Direzione generale: Roger Studer.

I Oggi gli approcci inter- e transdisciplinari sono in voga. E anche in Svizzera le arti circensi non sono più considerate un mero intrattenimento. Come osserva a giusta ragione Thomas Hahn nel suo contributo per *MIMOS*, in questo senso Martin Zimmermann, che dopo una formazione di decoratore a Zurigo si è diplomato al Centre national des arts du cirque (CNAC) di Parigi, ha svolto un ruolo pionieristico.²

26 Le sue audaci sperimentazioni in tutte le direzioni artistiche e il suo «immenso amore per il genere umano»³, gli sono valsi il Gran Premio svizzero delle arti sceniche / Anello Hans Reinhart 2021, il massimo riconoscimento del paese in questo variegato ambito. Con la fusione dei Premi svizzeri di danza e di teatro nei nuovi «Premi svizzeri delle arti sceniche», la Confederazione intende dare maggiore visibilità all'ampio ventaglio delle arti dello spettacolo che comprende danza, teatro, opera, cabaret, performance, circo contemporaneo, marionette e arti di strada. Grazie a questo riorientamento, l'Anello Hans Reinhart, istituito nel 1957 dalla Società Svizzera di Studi Teatrali (SSST), può essere nuovamente assegnato nelle varie discipline, come era il caso fino al 2013. La SSST ha sempre preso in considerazione anche l'arte del clown e le arti circensi. Ad esempio, nel 1976 l'Anello Hans Reinhart era stato attribuito al clown Dimitri, mentre la clown Gardi Hutter, che Zimmermann cita fra i suoi modelli di riferimento⁴, ha ottenuto questo prestigioso riconoscimento nel 1990. Anche il regista e clown Daniele Finzi Pasca, che fra l'altro ha realizzato più di uno spettacolo per il canadese Cirque du Soleil, è fra i premiati (2012).⁵

2 Vedi il contributo di Thomas Hahn *Z wie Zirkus: Wege und Wandlungen eines Pioniers* nel presente volume di *MIMOS*, pp.149–160.

3 La citazione è tratta dall'intervista di Anne Fournier a Martin Zimmermann per *MIMOS*, p.96.

4 Cfr. il contributo di Thomas Hahn nel presente volume di *MIMOS*, p.158.

5 Un sunto della storia dell'Anello Hans Reinhart e la lista delle personalità insignite sono riportati in appendice, pp.320–325.

Al centro della sua ricerca artistica, Martin Zimmermann non pone mai un concetto astratto, ma l'essere umano nella sua complessità. Come afferma nella sua *Lettre à Zimi* la danzatrice e coreografa Eugénie Rebetez – da oltre quindici anni anche compagna di vita di Zimmermann e coinvolta in molti dei suoi progetti – egli «ama le persone un po' come le amava Fellini»⁶, cioè con una predilezione per i piccoli e grandi difetti come «nasi storti, pance da birra, sederi molli, scollature vertiginose, braccia flaccide, orecchie sporgenti, occhi cadenti, gambe rigide, visi impassibili, sorrisi sdentati, schiene ingobbite, teste pelate, capelli unti, mani stanche [...]»⁷ Il suo interesse è rivolto in particolare alle carenze e agli abissi dell'animo umano. Nel suo *Diario di bordo*, la psicoanalista Sabine Geistlich, con la quale Zimmermann lavora in modo stretto dal 2005, spiega: «Forse Martin Zimmermann [...] ha compreso in modo intuitivo che, grazie a una psicoanalista come drammaturga, può accedere a una fonte illimitata e inesauribile di materiale grezzo, selvaggio, contraddittorio, incensurato, al quale può attingere per la sua creazione artistica.»⁸

27

Come evidenzia il ricercatore Demis Quadri nella sua analisi, attraverso personaggi liminali, clowneschi e tragicomici Zimmermann porta alla luce i paradossi e le assurdità del nostro vivere.⁹ Traendo ispirazione da due dei suoi modelli, Charlie Chaplin e Buster Keaton, le creazioni di Zimmermann sono spesso senza parole. Come i due clown del cinema muto, Zimmermann fa interagire corpi umani e oggetti animati di vita propria in uno spazio minaccioso. Susanna Koeberle definisce questi ultimi «*ob-jecti*»¹⁰, in quanto si «pongono di fronte», sono cioè «fattori di disturbo»¹¹ che gettano i personaggi in una situazione difficile da cui devono districarsi: un rimando alla precarietà dell'esistenza umana.

6 Cfr. Eugénie Rebetez, *Lettre à Zimi*, in questo volume di *MIMOS*, p.189. [Citazione tradotta da Paola Gilardi].

7 *Ibid.*

8 La citazione è tratta dal contributo di Sabine Geistlich nel presente volume di *MIMOS*, p.226.

9 Vedi l'articolo in italiano del ricercatore Demis Quadri in questa edizione di *MIMOS*, pp.305–311.

10 Si veda il contributo di Susanna Koeberle in questo volume di *MIMOS*, p.281.

11 *Ibid.*

I La chiave di lettura del lavoro artistico di Martin Zimmermann è il clown. Come afferma egli stesso: «il clown è il personaggio più difficile da incarnare, il più complesso. Perché siamo tutte e tutti dei clown, tutte e tutti siamo tragicomici, bizzarri, abbiamo i nostri demoni, sentimenti cupi, astratti, divertenti.»¹²

Il direttore della Kaserne di Basilea, Sandro Lunin, descrive il clown negli spettacoli di Zimmermann come «una figura profondamente umana»¹³. E Catherine Germain, alias clown Arletti e una delle docenti che ha marcato in modo più incisivo Zimmermann durante la sua formazione al CNAC, dice dell'artista zurighese: «Non rinnega mai la sua fragilità. La glorifica.»¹⁴

Martin Zimmermann non ha paura di immergersi nel proprio abisso e mostrare la propria vulnerabilità. Ciò gli consente di creare personaggi e universi che ci toccano nel profondo, che ci incantano e ci turbano in egual misura.

12 Citazione tratta dall'intervista di Anne Fournier a Martin Zimmermann per *MIMOS*, p.97.

13 Cfr. il testo di Sandro Lunin nel presente volume di *MIMOS*, pp.299-304.

14 Citazione tratta da Catherine Germain, *Itinerario dell'«ultimo punk»*, in questa edizione di *MIMOS*, p.178.

Introduction
Explosive Artistry

E

Paola Gilardi

Co-President of SATS
and Lead Editor of *MIMOS*

This edition of *MIMOS* is dedicated to Martin Zimmermann, the Zurich choreographer, director, set designer, performer and clown. While this artist of multiple talents is difficult to categorise, he is hailed as a true force of nature, with stage creations that have been shattering boundaries for over twenty-five years: not only traditional boundaries between dance, theatre, scenic installations and circus arts but also between bodies, objects and space, and between real and dream worlds. In his latest piece, *Danse Macabre*,¹ in which he plays a grotesque Mister Skeleton – a mix of Grim Reaper, punk metal singer à la Alice Cooper and blundering clown – he even crosses the boundary between life and death. A tongue-in-cheek homage to this production has been written for *MIMOS* by Hannes Hug.

29

1 Premiere on 19 August 2021 at the Zurich Theaterspektakel. Concept, direction, choreography: Martin Zimmermann. Created with and interpreted by: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Music creation: Colin Vallon. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Stage set: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Stage set technical conception: Ingo Groher. Stage set construction: Maison de la Culture de Bourges. Costumes: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Light design: Sarah Büchel. Sound design: Andy Neresheimer. Stage set motorisation: Thierry Kaltenrieder. Costume development: Susanne Boner. Theatre painter: Michèle Rebetez-Martin. Creation stage manager, machinery: Roger Studer. Light: Sarah Büchel, Jan Olieslagers. Sound: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Stage manager: Roger Studer.

E It's modern today to approach things from an interdisciplinary or transdisciplinary angle. This applies equally to the circus arts which in Switzerland, too, are no longer seen as pure entertainment. As Thomas Hahn writes in his *MIMOS* article, Martin Zimmermann – who trained as a decorator in Zurich and studied at the Centre national des arts du cirque (CNAC) – is a true pioneer in this respect.²

For his experimental ventures in all artistic disciplines and his “enormous affection for human beings”,³ Martin Zimmermann has been honoured with the Swiss Grand Award for the Performing Arts/Hans Reinhart Ring 2021 – the country’s most distinguished accolade in this diverse area. By merging the Swiss Dance and Theatre awards into the “Swiss Performing Arts Awards”, the Federal Office of Culture aims to give all branches of the stage arts – dance, theatre, opera, cabaret, performance art, contemporary circus, puppet theatre and street art – greater recognition. Thanks to this new direction, the Hans Reinhart Ring, established in 1957 by the Swiss Association for Theatre Studies (SATS), can again be awarded across all
30 genres – as was the case until 2013. Clown art and circus arts performers already number among past honoured artists. Clown Dimitri was presented with the Hans Reinhart Ring in 1976, for example, and Gardi Hutter, whom Zimmermann describes as one of his sources of inspiration,⁴ was a winner in 1990. Director and clown Daniele Finzi Pasca, who regularly stages productions for the Canadian Cirque du Soleil, also holds the prestigious ring (2012).⁵

The human as clown

Martin Zimmermann’s artistic research is not centred on an abstract concept, but on humans in all their complexity. As dancer and choreographer Eugénie Rebetez –

2 See the article by Thomas Hahn in this *MIMOS* edition, pp.149–160.

3 Quote from the interview by Anne Fournier with Martin Zimmermann in this *MIMOS* edition, p.108.

4 See the article by Thomas Hahn in this *MIMOS* edition, p.158.

5 An outline of the history of the Hans Reinhart Ring as well as the list of award winners can be found in the appendix, pp.320–325.

Zimmermann's life partner for over fifteen years and a participant in many of his projects – frames it in her *Lettre à Zimi*, he loves “people, a bit like Fellini loved people”,⁶ i.e. with affection for their each and every flaw, including “crooked noses, beer bellies, sagging buttocks, drooping cleavages, flabby arms, protruding ears, down-cast eyes, stiff legs, impassive faces, toothless smiles, stooped backs, bald heads, greasy hair, worn hands [...]”.⁷ He is interested in human failings, and the depths of the human soul. Psychoanalyst Sabine Geistlich, with whom Zimmermann has worked closely since 2005, says in her *Atelier Report*: “It’s possible that Martin Zimmermann [...] intuitively understood that by having a psychoanalyst as a dramaturge, he gains access to an unrestricted and inexhaustible source of raw, wild, contradictory and uncensored material for his art.”⁸

As Demis Quadri writes in his scholarly analysis, it is through the liminal, clownesque and tragicomic figures he creates that Martin Zimmermann reveals to us the paradoxes and absurdities of our human existence.⁹ In the tradition of two of his idols, Charlie Chaplin and Buster Keaton, Zimmermann's productions often get by without words. Like the two silent film masters, he also orchestrates situations in which human bodies are cast into a threatening space alongside objects displaying a life of their own. Susanna Koeberle calls the latter “objects to object to”,¹⁰ as they become “oppositional and disruptive factors”¹¹ that force the characters into a difficult position from which they must extricate themselves: a reminder of the precarity of human life.

Key to Martin Zimmermann's artistic work is his interpretation of the clown. In his words: “The clown is the hardest character to play, the most complex. Because we're all clowns, we're all bizarre, tragicomic figures with

6 Cf. Eugénie Rebetez, *Lettre à Zimi*, in this *MIMOS* edition, p.189. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

7 Ibid.

8 See Sabine Geistlich's article in this *MIMOS* edition, p.232.

9 Cf. the article by Demis Quadri in Italian in this *MIMOS* edition, pp.305–311.

10 See Susanna Koeberle's article in this *MIMOS* edition, p.289.

11 Ibid.

E our demons and our dark, abstract, comical emotions.”¹² Sandro Lunin, director of the Kaserne Basel theatre, describes the clown in Zimmermann’s pieces as “a deeply human figure”.¹³ And Catherine Germain, alias Clown-esse Arletti, one of Zimmermann’s most influential instructors during his studies at CNAC, says of the artist: “He never denies his fragility; he magnifies it.”¹⁴

Martin Zimmermann is not afraid of digging deep into his own soul and exposing this fragility. It is a quality that allows him to create figures and worlds that get under our skin – figures and worlds which enchant us and unsettle us in equal measure.

12 The quote is taken from the interview by Anne Fournier with Martin Zimmermann in this *MIMOS* edition, p.109.

13 See Sandro Lunin’s article in German in this *MIMOS* edition, pp.299–304.

14 See Catherine Germain’s *The Making of the “Ultimative Punk”* in this *MIMOS* edition, p.184.





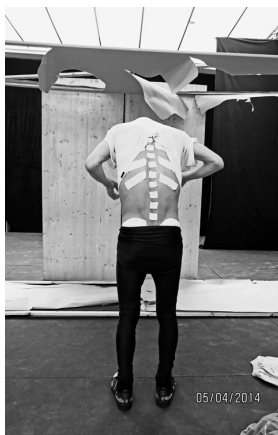
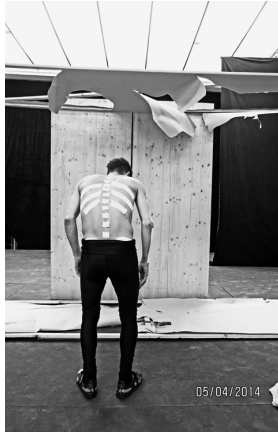




36

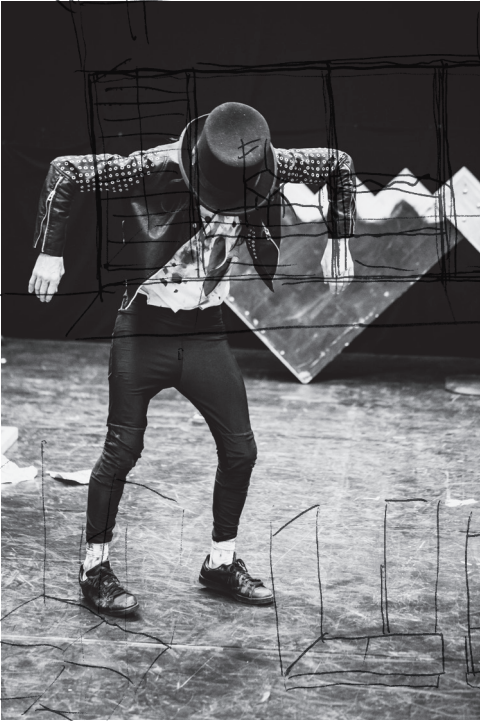




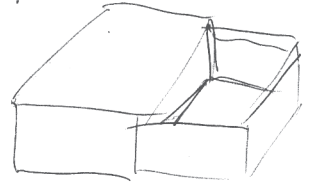




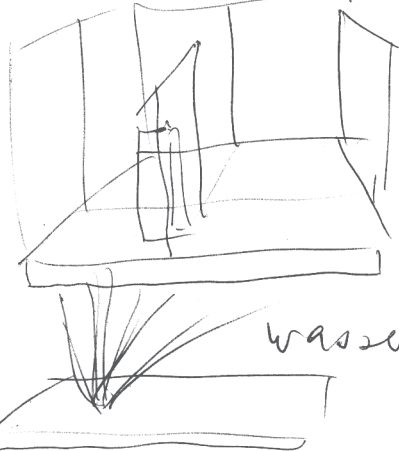
S manifestor Analysis!



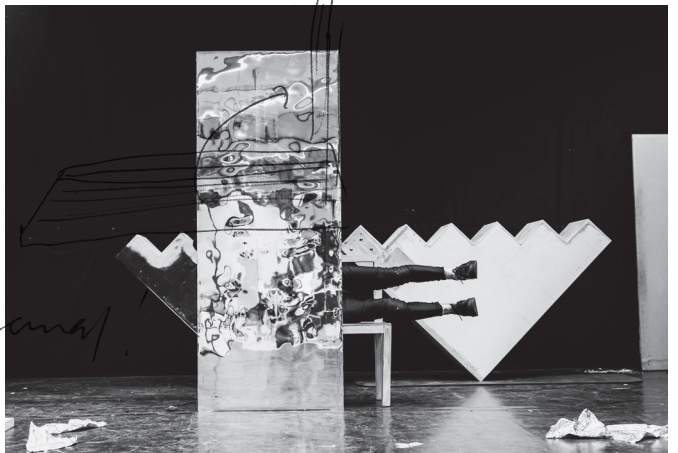
40



roulant

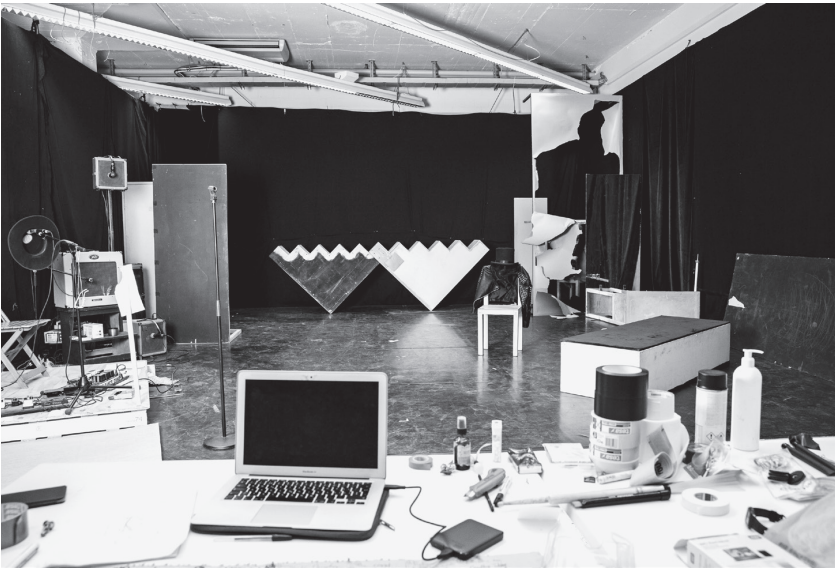


wasserkanal

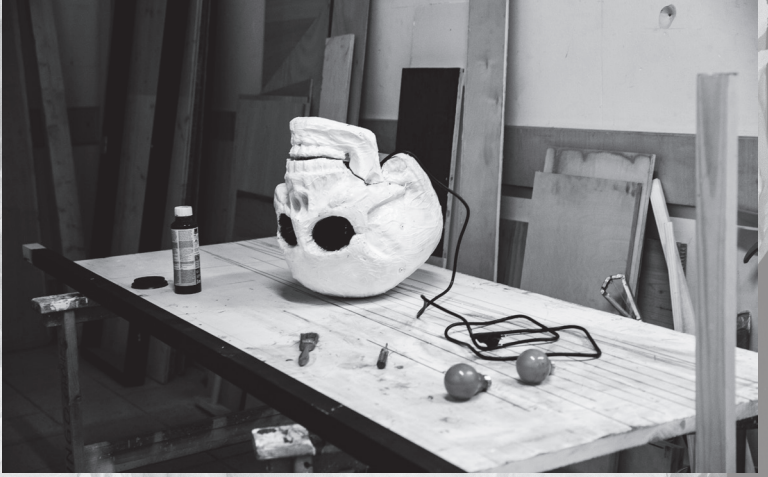




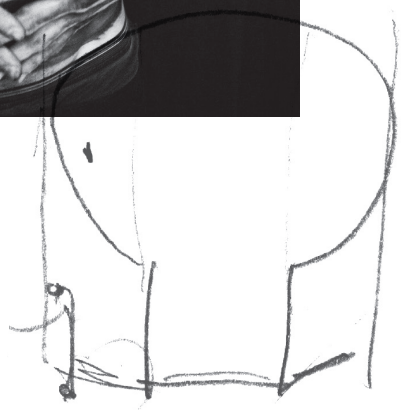
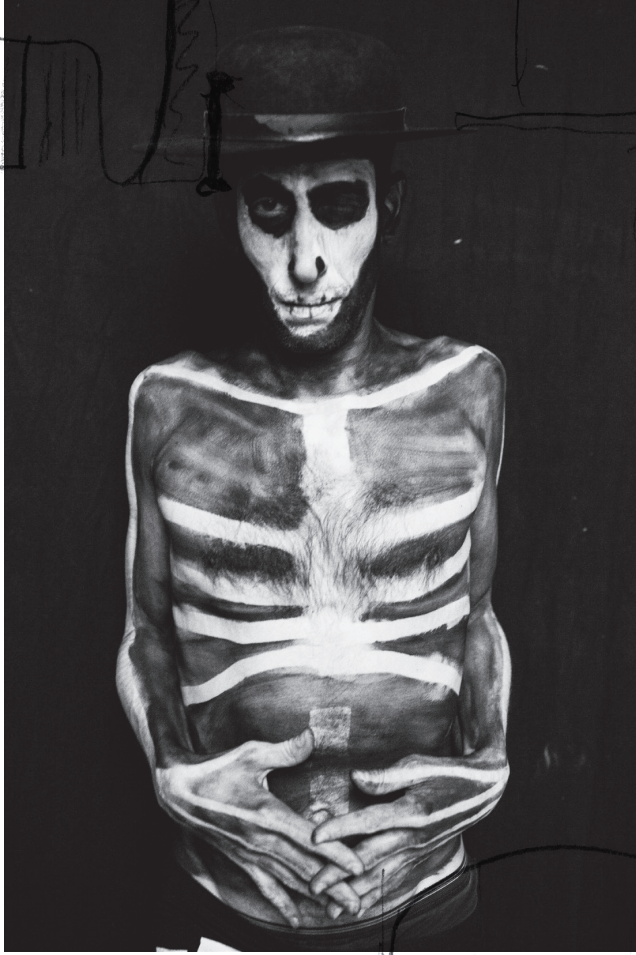
41





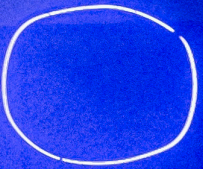








Danse Macabre

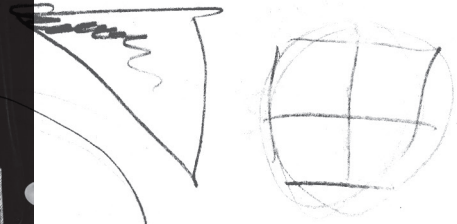




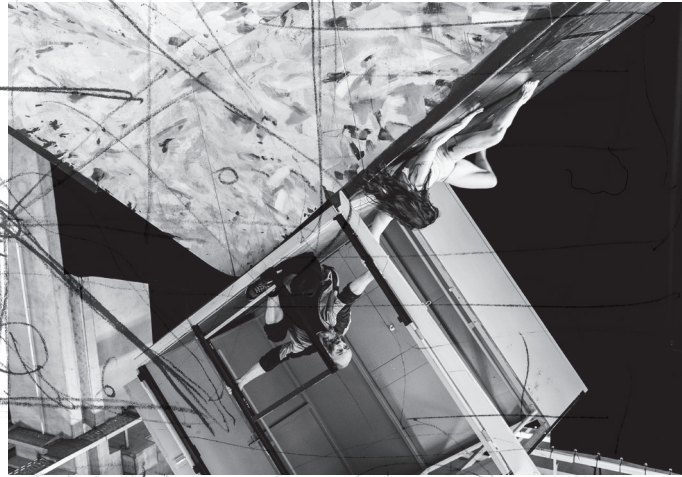


PDF
P/N
QTY
N.W.
G.W.

PCS
KGS
KGS



50





























Person
hans sven

Sven

- Öpis wo

- Öpis produkt

63

Tromte
fäll





64











Anne Fournier

« Ce monstre noir me fascinera
jusqu'à la fin de ma vie »

Entretien avec
Martin Zimmermann

F Au premier coup d'œil, cela peut avoir les contours d'un paradoxe, voire d'une folie ; or cela devient très vite une démarche faiseuse de possibles : depuis plus de vingt-cinq ans, Martin Zimmermann fait et défait la scène, danseur, clown, scénographe ou metteur en scène. Un parcours inédit en Suisse qui doit beaucoup aux expériences vécues durant son enfance dans la campagne zurichoise mais aussi à sa formation au sein du Centre national des arts du cirque (CNAC), en France. Ce parcours est l'illustration d'un cheminement intérieur profond, humaniste et parfois angoissé. Mais aussi d'une observation perspicace voire burlesque du quotidien. Finalement, Martin Zimmermann se nourrit d'une rencontre fantasmée avec Louise Bourgeois, Lucian Freud et Keith Richards. Entretien mené entre Zurich et Paris en septembre 2021.

Anne Fournier (AF) Martin Zimmermann, votre récente création s'intitule *Danse Macabre*¹ avec trois personnages qui partagent la même perte de sens, les mêmes difficultés de rapport à l'autre. La danse macabre a une longue tradition. Au Moyen-Age, ce folklore se nourrit des inquiétudes des temps de crise en y répondant par la force de l'imaginaire. C'est aussi votre ambition ?

F

Martin Zimmermann (MZ) Je me suis beaucoup inspiré de l'image de Brueghel² autour du triomphe de la mort, où il n'y a guère de signe de rédemption. Mais la danse macabre, c'est d'abord ce que je vis, ce que je vois sans cesse aujourd'hui, une espèce de « micmac », un univers aux allures apocalyptiques qui rassemble squelettes et vivants. L'impression que, même dans un pays riche comme la Suisse, nous vivons toutes et tous dans une décharge de déchets, même si nous ne voulons pas le croire. Le titre du spectacle aurait aussi pu être *Together alone* [*Ensemble seuls*].

AF Qu'est-ce qui a provoqué cette prise de conscience ?
Est-ce lié à la crise sanitaire inédite que nous traversons ?

MZ Je ne peux pas faire une pièce sans regarder autour de moi ; donc il y a de l'angoisse aussi dans mon spectacle. L'image de la décharge a été nourrie par la déchetterie vers laquelle beaucoup d'entre nous se sont dirigés durant le confinement. Nous étions à l'arrêt, il fallait occuper notre temps et j'ai remarqué que beaucoup en profitaient pour quasi machinalement évacuer leur environnement, vider leurs greniers. Nous sommes toutes et tous allés à la déchetterie durant le confinement comme des zombies, pour occuper le temps ou changer notre quotidien. Nous sommes un peu devenus des monstres. Et puis, je suis aussi très préoccupé par les menaces écologiques qui pèsent sur une société dans laquelle les personnes grandissent de plus en plus sans contact entre elles. Nous vivons à l'ère de la médiatisation, avec des téléphones portables au bout de chaque bras et l'on communique de moins en moins ou alors uniquement au sein de groupes, de communautés virtuelles qui pensent comme nous. Parler avec les gens sans être vraiment avec eux, c'est aussi une sorte de poubelle.

71

1 Pour plus d'informations sur *Danse Macabre*, nous renvoyons à l'article de Hannes Hug dans cet ouvrage de *MIMOS*, pp.293–298. La création a eu lieu le 19 août 2021 dans le cadre du Theaterspektakel de Zurich. Concept, mise en scène, chorégraphie : Martin Zimmermann. Créé avec et interprété par : Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Création musicale : Colin Vallon. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Scénographie : Simeon Meier, Martin Zimmermann. Conception du décor, coordination technique : Ingo Groher. Construction du décor : Maison de la Culture de Bourges. Création des costumes : Susanne Boner, Martin Zimmermann. Création lumière : Sarah Büchel. Création son : Andy Nereshelmer. Motorisation du décor : Thierry Kaltenrieder. Costumes : Susanne Boner. Peinture décorative : Michèle Rebetez-Martin. Création régie plateau : Roger Studer. Régie lumière : Sarah Büchel, Jan Oleslagers. Régie son : Andy Nereshelmer, Frank Bourgoïn. Régie générale : Roger Studer.

2 *Le Triomphe de la Mort* (1562), œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien, conservée au Musée du Prado à Madrid.

F **AF** Il y a aussi beaucoup de solitude avec *Danse Macabre*. Des corps qui se démembrant, qui se déforment, qui résistent mais qui sont seuls.

MZ Oui, c'est un peu l'opposé de ma pièce précédente, *Eins Zwei Drei*³, où trois clowns entretiennent des contacts. Cette fois-ci, même réunis par la fatalité de la mort et par la danse qui les noue l'un à l'autre, ils sont seuls. On est sans doute de plus en plus seul. C'est même violent. Les gens sont seuls, se débrouillent seuls, préfèrent leur téléphone à la relation aux autres. L'humour est un moyen de garder la tête haute.

AF Vous avez toujours créé en puisant votre force dans le tragique. Dans cette production, vous choisissez de personnifier vous-même la mort, ou sa représentation sous forme de squelette. C'est plutôt noir !

MZ Noir ? Parce que je dis que chacune est seule dans ce monde ? C'est une réalité, elle ne m'empêche pas de témoigner d'un immense amour pour l'être humain. Les figures que j'imagine sont très diverses, très touchantes, drôles, tristes, hésitantes, blessées, héroïques, curieuses, résistantes surtout. Elles nous montrent toutes les palettes de nos émotions et du langage dont nous disposons pour les exprimer.

72

AF Toujours est-il qu'après *Eins Zwei Drei*, c'est votre spectacle le plus sombre et le plus clownesque aussi. Que représente le clown aujourd'hui, est-ce celui qui fait peur, qui fait rire ou qui est le plus lucide ?

MZ Le clown est un miroir de la société, capable de rire, de pleurer et de mourir. Il est dans l'inconfort qui nous provoque, nous montre des choses qu'on ne peut voir. Cela dit, je suis surpris que certaines personnes aient été choquées par des séquences de la représentation, car nous vivons des réalités beaucoup plus terribles dans notre quotidien. Parfois, dans une famille, tu crois connaître les autres, tes proches, et en fait ce sont des étrangers, des étrangères. Nous existons dans une sorte d'hibernation et ça c'est terrible.

3 Création : 24 avril 2018, Théâtre Vidy-Lausanne. Conception, mise en scène, chorégraphie et costume : Martin Zimmermann. Créé avec et interprété par : Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon. Création musicale : Colin Vallon. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Scénographie : Martin Zimmermann, Simeon Meier. Conception décor, coordination technique : Ingo Groher. Création son : Andy Neresheimer. Création lumière : Jérôme Bueche. Collaboration à la mise en scène et œil extérieur : Eugénie Rebetez. Assistante à la mise en scène : Sarah Büchel. Création régie plateau : Roger Studer. Construction du décor : Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Peinture décorative : Michèle Rebetez-Martin. Confection costumes : Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Régie générale : Roger Studer, Jan Olleslagers. Régie lumière : Jérôme Bueche, Sarah Buechel. Régie son : Andy Neresheimer, Franck Bourgoïn.

AF *Danse Macabre* coïncide aussi avec votre retour sur scène en tant qu'acteur. Que vous apporte le jeu après presque vingt-cinq ans de carrière ?

F

MZ Quand je suis moi-même sur scène, j'ai une autre compréhension des acteur·trice·s et circassien·ne·s qui participent au spectacle, que je dirige. Cela m'aide à ne pas ignorer cette fragilité qu'ils et elles peuvent ressentir dans la création. J'arrive mieux à les guider dans cette atmosphère inconfortable qui peut être la leur. Il faut aussi dire que la pandémie de la Covid et la fermeture des théâtres m'ont forcé à m'interroger : que fais-je si tout s'effrite, si les soutiens ne sont plus là, les représentations s'annulent ? J'ai pensé à recréer un personnage pour le faire vivre dans la rue ou sur une petite scène. Et puis, je me suis dit : si j'invente un personnage, il faut qu'il puisse durer, donc autant imaginer quelqu'un qui est déjà mort. Ça me permet de vieillir avec lui. J'ai pensé à Keith Richards, le guitariste des Rolling Stones, devenu un pirate. Qu'importe s'il l'incarne avec justesse ou non, c'est simplement un personnage impressionnant. On rêve, on est avec lui car on aimerait tous être un pirate, jouir de sa liberté. J'ai aussi pensé au maître de cérémonie de Tadeusz Kantor, qui dirige la scénographie. Dans mon spectacle, c'est moi qui bouge les objets, jongle avec ses figures, témoigne de l'absurdité du metteur en scène qui veut tout contrôler.

73

AF La figure du clown est réapparue avec votre première pièce solo *Hallo*⁴, en 2014. Est-ce que cela a correspondu à un moment particulier de votre carrière ?

MZ Vous savez, le clown c'est ce qu'il y a de plus dur à incarner, de plus complexe. Car nous sommes tous et toutes des clowns, nous sommes tous et toutes tragicomiques, bizarres, avec des démons, des sentiments noirs, abstraits, drôles. Dans notre société, il est parfois difficile de trouver de la place pour tout cela. Les personnages de *Danse Macabre* se retrouvent dans une déchetterie où ils se réinventent sans pouvoir aller plus haut. Socialement pauvres, ils n'ont pas eu de chance. Ce sont souvent les marginaux qui me

4 Création : 4 novembre 2014, Théâtre Vidy-Lausanne. Concept, mise en scène, décor, chorégraphie et interprétation : Martin Zimmermann. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Développement du décor, coordination technique : Ingo Groher. Création musicale : Colin Vallon. Assistante à la mise en scène et à la chorégraphie : Eugénie Rebetez. Création costumes : Franziska Born. Création lumières : Sammy Marchina. Création son : Andy Neresheimer. Création régie plateau, figuration : Roger Studer. Création programmation machinerie : Sarah Büchel. Conception technique du décor : Christiane Voth, Ingo Groher. Construction du décor : Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne, Ingo Groher. Contrôle, motorisation du décor : Thierry Kaltenrieder. Réalisation costumes : Franziska Born, Bea Zimmermann. Peintre décoratrice : Michèle Rebetez-Martin. Accessoires : Atelier CLSFX Paris, Eric Rihs. Régie générale : Roger Studer, Sarah Büchel. Régie lumière : Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Jan Olleslagers. Régie machinerie : Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Régie son : Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer.

F touchent et m'inspirent – et les clowns permettent de leur donner corps. Cela me touche peut-être parce que depuis mon enfance, finalement, je fais le clown en interrogeant la réalité qui m'entoure, et les règles qui la gèrent. A l'école, je demandais déjà à l'enseignant : « qui a dit qu'il faut écrire cela comme ça ? » ou « qui a décidé de cette règle ? ». En fait, je ne peux supporter la vie que si je vois les gens comme des clowns, que je parviens ainsi à être en contact avec eux. Je vois d'abord des silhouettes sans entendre de parole. Notre corps est comme un sac d'où émerge un petit tuyau avec des mots qui sont là pour exprimer ce qui se passe dans ce grand sac.

AF Vous évoquez votre enfance. Vous avez grandi dans la campagne zurichoise, entouré d'artisans. Qu'est-ce qui vous a mis sur la voie de la scène ?

MZ Tout ou presque vient de cet univers d'artisans, à commencer par l'humour qui a toujours été très important dans ma famille. J'ai aimé très vite la magie, le rire, l'absurde, l'émotion finalement. J'étais un hyperactif à l'école déjà, très angoissé, persuadé qu'on ne faisait que refaire éternellement la même chose. Chez moi, c'était des fromagers, et mon grand-père répétait que si l'on fait quelque chose pour les autres, il faut bien le faire car ça leur donnera envie de revenir. Cela m'a marqué. À la base, je suis plus artisan qu'artiste, un artisan soucieux de perfectionner sa création. À ce propos, j'ai toujours imité ma mère. Ce fut mon premier personnage, assez ressemblante, avec son physique très élancé, de mon squelette actuel, essentielle donc. Mon père était très accaparé par son travail et j'ai grandi entouré de femmes, mes tantes, ma sœur, ma grand-mère, toujours très drôles, très vivantes. Dans ma famille, l'auto-dérision était centrale. Quand j'ai commencé à imiter les autres, j'ai aussi remarqué qu'on me regardait, qu'on me donnait de l'attention. Du coup, j'ai créé des personnages et, très vite, la magie, le fantastique et le rire ont pris le dessus.

AF Vous avez suivi les cours du Centre national des arts du cirque (CNAC) à Paris et Châlons-en-Champagne, en France, dans les années 1990. Une école qui venait d'ouvrir. Quel poids a eu cette formation dans un art où le savoir semble se transmettre plus souvent de génération en génération ?

MZ Cette école fut cruciale pour moi. J'avais lu un article à son sujet lorsque j'avais 12 ans dans le *Spick*, un magazine alémanique pour les jeunes, qui dressait un portrait de cette nouvelle école. Le directeur était alors le sculpteur Bernard Turin⁵ qui voulait changer le cirque, en faire un art majeur, un monde pluridisciplinaire dans lequel tous les arts, même la sculpture,

ont leur place. Mon apprentissage de décorateur a dû lui plaire, j'ai été pris. Dans cette école, grâce aux enseignant·e·s, j'ai compris que je pouvais véritablement tisser des liens avec mon premier métier, mettre en valeur ma gestion de l'espace, des objets, et puis bien sûr la technique du clown, ce travail de l'intérieur vers l'extérieur. C'est là aussi que j'ai appris à assumer, à faire fructifier les émotions qui me rapprochaient d'artistes issus d'autres domaines comme Louise Bourgeois ou Lucian Freud. Des artistes d'arts visuels qui me sont proches.

AF Cela veut dire que le cirque est aussi un savoir qui s'apprend, avec ses règles et ses lois ?

MZ Finalement, je ne sais pas si cela s'apprend vraiment. Les trois quarts de la classe n'ont pas poursuivi. Moi, j'étais un mauvais acrobate mais j'ai brillé dans l'art du clown. Cette école fut surtout la chance de rencontrer des formateur·trice·s fantastiques ou des artistes contemporains issus d'horizons multiples. Ce fut aussi la folle aventure du *Cri du caméléon* avec le chorégraphe Josef Nadj, spectacle de la 7^e promotion du CNAC⁵, à laquelle j'appartenais, qui nous a fait voyager dans le monde entier et qui a marqué les débuts du « cirque contemporain ». Il faut bien dire qu'en Suisse, nous sommes quelque peu en décalage, avec vingt ou trente ans de retard, et parfois une image trop prédéfinie du cirque. Aujourd'hui, je ne veux surtout pas être enfermé dans une catégorie avec une étiquette. J'associe cirque, théâtre et danse. Et je crois qu'à 50 ans, je suis autorisé à dire que je fais du théâtre « Martin Zimmermann » [rires].

AF Mais n'est-ce pas précisément cet art du cirque qui vous permet de ne pas devoir choisir entre les codes rattachés aux univers du théâtre, du clown ou de la danse ?

MZ J'ai toujours représenté un « micmac », sans même m'en rendre compte. C'est plus fort que moi, le corps raconte bien plus que les mots. Alors bon, comme c'est très à la mode, on peut bien dire que, les miens, ce sont des spectacles interdisciplinaires. Mais cela me saoule. J'ai toujours fait ça, voilà.

5 Ce sculpteur-plasticien français a dirigé le CNAC de 1990 à 2002. Il repense la pédagogie en ouvrant des cours d'histoire de l'art et d'analyse critique des spectacles de cirque et en invitant des metteur·euse·s en scène et des chorégraphes. Il est décédé en 2008.

6 Créé le 12 janvier 1996 au Parc de la Villette à Paris, s'inspirant du roman *Le Surmâle* d'Alfred Jarry, avec un univers où l'art du cirque se mêle intimement à la danse. À propos de ce spectacle, nous renvoyons à l'article de Catherine Germain dans le présent ouvrage de *MIMOS*, pp.161-166.

F AF Dans ce contexte, que signifie la récompense du « Grand Prix suisse des arts de la scène / Anneau Hans Reinhart », qui réunit tous les domaines des arts vivants ?

MZ Lorsque j'ai appris cette nouvelle, ce fut un choc pour moi. Je savais que l'Anneau Hans Reinhart existait, je ne comprenais pas forcément sa signification. Mais ça m'intriguait toujours de savoir qui était choisi·e ou soutenu·e. Cette attention m'a d'ailleurs aussi permis de découvrir l'univers suisse de la scène, des noms que je connaissais moins. Quand j'ai reçu le téléphone m'annonçant que j'étais lauréat, ça m'a littéralement interloqué. Mon premier réflexe fut l'envie de dire : « Mais vous savez, je n'ai pas fini, j'ai encore beaucoup de choses à faire ; j'ai même l'impression d'à peine commencer. » Et puis je me suis souvenu que je crée depuis vingt ans [rires].

AF Pensez-vous que cette reconnaissance officielle peut aider les arts du cirque dans leur réception notamment en Suisse où, vous l'avez souligné, il y a du retard ?

76 MZ Bien sûr, cette distinction peut les soutenir. Vous savez, il existe des institutions pour encourager le cirque, comme pour assurer sa survie. Mais pourquoi créer un mouvement qui favorise le cirque lorsque tout est déjà là ou presque. Il faut surtout lui laisser une place. On pourrait faire une école, oui, soutenir des écritures d'artistes désireux·euses de transmettre un message, avec des choses à dire, un langage qui leur est proche, sans se limiter à une technique. En Suisse, nous avons un magnifique héritage de cirque traditionnel pour le grand public, avec son *business*. Je l'admire beaucoup, mais il ne doit pas empêcher une autre voie, celle qui y mêle l'art proprement dit, celle qui permet de stimuler des interrogations sur le monde que l'on vit, sur notre présent. Notre pays dispose de tant de grands artistes sur un petit périmètre ! On pourrait afficher plus de fierté, les soutenir davantage, instaurer des échanges. Mais la Suisse, contrairement à la France, n'a pas eu de roi, n'a pas le sens de la cour qui hisse les artistes, leur donne de l'importance. Ici, quand je dis que je suis clown, on me demande : « Et que fais-tu professionnellement dans la vie ? » On n'est jamais prophète en son pays, mais cela ne m'empêche pas d'y être très attaché.

AF Pour revenir à votre travail de création, il s'est d'abord fait à trois puis à deux, comme pour *Gopf*⁷ en ou *Hoi*⁸, avec Gregor

7 Créé le 17 juin 1999 au Blauer Saal de Zürich. Mise en scène et chorégraphie : Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Composition musicale : Dimitri de Perrot. Scénographie : Martin Zimmermann. Création lumière : Christophe Botiaux. Costumes : Franziska Born. Son : Andy Nehreshelmer.

Metzger et Dimitri de Perrot. Qu'est-ce qui a motivé le chemin, il y a dix ans, vers un travail en solo ?

F

MZ J'ai toujours gardé des moments pour moi, en créant des pièces pour d'autres artistes, comme *Anatomie Anomalie*⁹, ou en imaginant des univers pour des personnes tierces comme des solos pour la danseuse et chorégraphe Eugénie Rebetez¹⁰. C'est assez naturel, il y a des moments où l'on éprouve l'envie de fonctionner autrement, pour éviter de se répéter. Il est dangereux, je trouve, d'inventer une formule et de l'appliquer à plusieurs reprises, un peu aveuglément. Depuis 2012, j'ai tiré passablement de bénéfices de ce choix et surtout d'autres collaborations ont été mises en place. Il y a aussi tous et toutes les artistes et artisans·es qui restent dans l'ombre, dont on parle trop peu – à l'image d'Ingo Groher qui a construit presque tous mes décors, ou de Sabine Geistlich¹¹, ma dramaturge, qui m'accompagne depuis quinze ans – essentielle au développement de mon travail.

AF Précisément, vous mettez en scène des artistes issus de milieux très différents, danseurs ou danseuses, acrobates, contortionnistes, etc. et souvent sans trame narrative. Comment s'organise le quotidien d'une répétition ?

77

MZ Je n'ai pas de système dans mon travail. J'ai d'abord besoin d'un atelier dans lequel tous les collaborateurs et collaboratrices se retrouvent pour chercher, essayer, rater, recommencer avec leur corps ou avec toutes sortes de matériaux. Le corps qui se déchire comme du papier ou alors le papier qui se colle au corps. Le corps qui tombe comme une pierre ou la pierre qui tombe sur le corps. Le corps qui se plie comme un cadre, ou alors le cadre qui définit le corps. Le corps qui est élégant comme un tissu ou alors le tissu qui enveloppe le corps. Il y a un immense potentiel d'expérimentation de nouveaux matériaux et textures dans chaque création, qui apporte une sensibilité à mes chorégraphies. Je cherche un visuel brut et humain.

8 Créé le 17 septembre 2001 au Théâtre Vidy-Lausanne. Mise en scène et scénographie : Metzger / Zimmermann / de Perrot. Chorégraphie : Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Composition musicale : Dimitri de Perrot. Réalisation du décor : Théâtre Vidy, Jean Corthésy, Ingo Groher. Création lumière : Christophe Botiaux. Son : Andy Nehresheimer. Costumes : Franziska Born. Dramaturgie : George Weinand.

9 Spectacle de la Cie Anomalie, mis en scène par Martin Zimmermann, créé à la Ferme du Buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée, le 21 janvier 2005.

10 Voir sa *Lettre à Zimi* dans le présent ouvrage de *MIMOS*, pp.185–191.

11 Nous renvoyons à la version française de la contribution de Sabine Geistlich dans cet ouvrage de *MIMOS*, pp.215–220.

F **AF** Vous m'avez confié que vos spectacles évoluaient beaucoup au fil des représentations. Est-ce à dire que la création se fait in situ, sans partition préalable et reste toujours susceptible de se métamorphoser ?

MZ Mes pièces sont très chorégraphiées entre une scénographie qui se meut et des corps très physiques. Comme Charlie Chaplin ou Buster Keaton, je m'inscris dans cette famille d'acteurs tragicomiques qui insèrent très précisément leurs personnages dans l'espace. Quand je commence à jouer devant le public, c'est une vraie rencontre physique. Une énergie magique se dégage chaque soir différemment. C'est comme si mes personnages jouaient leur vie sur scène et pour cette raison, ils nous sont proches. Généralement, mes pièces aboutissent à leur maturité après cinquante représentations. Une force inexplicable s'échappe alors avec une immense liberté, une énergie spirituelle très particulière. C'est le mystère du Théâtre, ce monstre noir qui me fascina jusqu'à la fin de ma vie.

AF Mais y a-t-il encore de la place pour ce clown dans notre société de plus en plus formatée, dans laquelle même le rire est parfois censuré ?

78 **MZ** Je vais quelque peu digresser pour vous répondre [rires]. Je viens de vivre en tant que père deux accouchements, c'était incroyable. Le bonheur, bien sûr, mais j'ai aussi réalisé la violence qui incombe au corps de la femme tout au long de sa vie, les questions qui y sont liées, des premières règles jusqu'à la ménopause. Du coup, cela exige une force inouïe. Cela m'a bouleversé. La force des femmes est très souvent dénigrée. Tous ces thèmes que sont la naissance, la mort, la sexualité, le genre sont encore très tabouisés. Comme si on ne les acceptait pas, alors que nous sommes toutes et tous concerné·e·s. En parler, ça devrait être comme nouer un lacet, un automatisme. Lorsqu'il est question des genres, je m'offusque devant les discriminations très concrètes que notre société a instaurées, jusqu'au salaire. C'est inacceptable. Cela dit, je ne suis pas convaincu que le choix de le crier dans la rue a vraiment fait changer les choses. Tout devrait être réglé plus haut, juridiquement, là où se niche le pouvoir. Dans la rue, ces thématiques se retrouvent fragilisées, puisqu'elles paraissent nécessiter des justificatifs. En tant qu'artiste, je nous vois toutes et tous fragiles. Nous devons alors rire de nos fragilités pour nous libérer et parvenir à vivre ensemble. Rire de nous-mêmes et accepter que nous sommes des clowns. À la fin, nous partageons toutes et tous la même histoire. Le rire n'est dangereux que lorsque les puissant·e·s se l'approprient pour dominer ; c'est alors une autre forme de censure. Regardez Donald Trump : c'est un clown et il est effrayant.

AF Est-ce que votre travail a changé depuis que vous êtes devenu père ?

F

MZ Oui, parce qu'en devenant papa, tu deviens moins important. Tu sais que si tout va bien, quelqu'un va continuer à vivre après toi. Alors, bien sûr, ces questions sur la mort, la vie, la naissance qu'on trouve dans *Danse Macabre*, jusqu'à la scène de l'accouchement avec les outils, sont imprégnées, de ce nouveau rapport au réel. Oui, j'ai beaucoup changé.

AF Un jour, vous avez confié l'observation suivante à une journaliste : « Je ne suis pas un humoriste, je suis un peu comme ce peintre qui dresse dix portraits de la même personne, avec toujours une nouvelle nuance dans le profil »¹². Comment définissez-vous ces nuances ?

MZ Ce sont toujours des choses très vécues, des épisodes du réel dont je m'inspire. Pour *Eins Zwei Drei*, j'avais une commande de la Fondation Beyeler à Bâle pour une performance intitulée *Der Besucher [Le visiteur]*¹³, soit un personnage tragicomique qui entre dans un musée sans rien en connaître. Il découvre le lieu, ses codes. J'ai analysé cet univers, en faisant une multitude d'interviews. J'ai commencé avec l'équipe de nettoyage, celle qui choie les mobiles de Calder, jusqu'à la direction, sa hiérarchie, son autorité, son pouvoir. J'en ai extrait trois clowns dont l'un représente l'art lui-même. Vous savez, déjà enfant, j'ai toujours aimé regarder les gens et je les ai toujours trouvés un peu absurdes. Cela ne m'ennuie pas. Je peux rester des heures dans un restaurant Migros et observer. Toute-s les client-e-s sont pareille-s, tendres, touchant-e-s, un peu fous aussi.

79

AF Quel rôle vous octroyez-vous face à ces fous et folles, en tant qu'artiste, si vous en voyez un ou une ?

MZ Vous l'avez remarqué, je suis assez pessimiste. Je pense que l'être humain ne peut pas évoluer. A partir de 8 ans, il est celui qu'il sera. Devant cet état de fait, j'ai décidé d'en rire. Du coup, en tant qu'artiste, la fonction qui me tient à cœur est l'auto-dérision, l'art de se prendre moins au sérieux, et d'aider les spectateur-trice-s à s'accepter telle-s qu'ils et elles sont. C'est une immense ambition. Elle sous-entend que le rire va peut-être encore nous

12 Ghanaia Adamo, « Zimmermann, le clown élastique », dans *La Liberté*, 14 novembre 2014, p.31.

13 Création : 1 juillet 2016, Fondation Beyeler, Bâle. Performance et direction artistique : Martin Zimmermann. Musique en direct et composition : Colin Vallon. Réalisateur, chorégraphie et scénario du film : Martin Zimmermann, Eugénie Rebetez. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Réalisateur : Chris Niemeyer. Caméra : Jonas Jäggy. Montage, screenshots : Lukas Gähwiler. Direction technique, régisseur : Sarah Büchel. Lumière et mise en scène : Jan Oleslagers.

F sauver, car on y trouve un miroir, un recul nécessaire, un reflet. Il faut prendre du temps pour comprendre qui l'on est. Se chercher, lutter, survivre dans ce monde, c'est ça qui crée la vie.

AF Avec une telle ambition, comment définiriez-vous un *bon* clown ?

MZ Les clowns travaillent de l'intérieur vers l'extérieur. S'ils sont très justes, sans filtre, ils ont une flamme comme ce fut le cas pour Grock, Charlie Rivel ou Charlie Chaplin. Ce sont des créateurs très proches de leur réel. L'acteur ou l'actrice joue un personnage, le clown est celui qu'il est. Il est nu devant nous et sa silhouette raconte ce qu'il est. Ces clowns que j'évoque ici fascinent, mais ils ont aussi dû accepter une réalité difficile : le clown n'est pas toujours aimé, parce qu'il dit ce qui dérange. La vraie vie, la création, c'est alors quand il n'y a pas de filtre, quand on vit l'instant précis. C'est le monde du clown et de l'enfant. Ou plutôt, c'est ce que moi, clown, je trouve beau dans les yeux d'un enfant.

Anne Fournier

«Dieses schwarze Monster
wird mich bis ans Ende meiner Tage
faszinieren»

Gespräch mit
Martin Zimmermann

- D Was auf den ersten Blick paradox oder gar verrückt erscheinen mag, entpuppt sich rasch als Ansatz, der viele Möglichkeiten schafft: Seit über fünfundzwanzig Jahren prägt und gestaltet Martin Zimmermann als Tänzer, Clown, Bühnenbildner und Regisseur die Theaterbühne. Sein Werdegang ist in der Schweiz einzigartig und hat viel seinen Kindheitserlebnissen im Zürcher Oberland, aber auch seiner Ausbildung am Centre national des arts du cirque (CNAC) in Frankreich zu verdanken. Er ist Ausdruck der tiefgreifenden inneren Entwicklung eines Humanisten und zum Teil auch angstvollen Mannes, aber auch einer scharfsinnigen und humorvollen Beobachtung des Alltags. Nicht zuletzt hat sich Martin Zimmermann von imaginären Begegnungen mit Louise Bourgeois, Lucian Freud und Keith Richards inspirieren lassen. Ein Gespräch zwischen Zürich und Paris, geführt im September 2021.

Anne Fournier (AF) Martin Zimmermann, Ihr neuestes Stück heisst *Danse Macabre*¹ und handelt von drei Figuren, die alle mit dem gleichen Sinnverlust und den gleichen zwischenmenschlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Die *Danse macabre*, der Totentanz, hat als Motiv eine lange Tradition. Im Mittelalter fand der Brauch seine Nahrung in Ängsten, während Krisenzeiten, denen man die Kraft der Fantasie entgegensetzte. Ist dies auch Ihr Anspruch?

D

Martin Zimmermann (MZ) Ich habe mich stark von Pieter Bruegels Bild *Der Triumph des Todes*² inspirieren lassen, in dem es kaum ein Zeichen der Erlösung gibt. *Danse Macabre* beruht jedoch vor allem auf meinen eigenen Erfahrungen und Beobachtungen in diesem ganzen heutigen Chaos, einem apokalyptisch anmutenden Universum, in dem Skelette und Lebende nebeneinander existieren. Und dem Eindruck, dass wir selbst in einem reichen Land wie der Schweiz alle auf einer Mülldeponie leben, auch wenn wir es nicht wahrhaben wollen. Das Stück hätte auch *Together Alone* [*Gemeinsam allein*] heissen können.

AF Was war der Auslöser für diese Erkenntnis? Steht sie im Zusammenhang mit der aktuellen Gesundheitskrise bislang ungekannten Ausmasses?

83

MZ Ich kann kein neues Stück schaffen, ohne mich umzusehen. Daher ist auch in meinem Stück Angst zu spüren. Beim Bild der Mülldeponie liess ich mich von der Abfallsammelstelle inspirieren, die viele von uns während des Lockdowns angesteuert haben. Unser Leben stand still, wir mussten uns beschäftigen, und mir ist aufgefallen, dass viele die Zeit nutzten, um auszumisten, ihre Dachböden zu leeren. Wir alle sind während des Lockdowns wie Zombies zur Abfallsammelstelle gefahren, um uns die Zeit zu vertreiben oder dem Alltag ein wenig zu entfliehen. Wir sind alle ein bisschen zu Monstern geworden. Dann bin ich auch sehr besorgt über die ökologischen Probleme, die unsere Gesellschaft bedrohen, in der die Menschen immer weniger Kontakt zueinander haben. Wir leben in einer Zeit der Informationsflut, wir halten

1 Zu *Danse Macabre* sei auf den Beitrag von Hannes Hug in diesem *MIMOS*-Band verwiesen S. 293–298. Das Stück wurde am 19. August 2021 am Zürcher Theaterspektakel uraufgeführt. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Bühnenbild Bau: Maison de la Culture de Bourges. Kostüme: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lichtdesign: Sarah Büchel. Tondesign: Andy Neresheimer. Motorisation Bühnenbild: Thierry Kaltenrieder. Kostümbearbeitung: Susanne Boner. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Kreation Bühnenmeister, Maschinerie: Roger Studer. Licht: Sarah Büchel, Jan Olieslagers. Ton: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Bühnenmeister: Roger Studer.

2 *Der Triumph des Todes* (1562), Werk von Pieter Brueghel dem Älteren, Sammlung Museo Nacional del Prado, Madrid.

D ein Mobiltelefon in jeder Hand und kommunizieren doch immer weniger miteinander oder nur innerhalb von Gruppen, virtuellen Communities, die wie wir denken. Mit Menschen zu sprechen, ohne wirklich mit ihnen zusammen zu sein, ist eine Art Mülleimer.

AF In *Danse Macabre* gibt es auch viel Einsamkeit. Körper, die sich zerstückeln, sich deformieren, Widerstand leisten und allein sind.

MZ Ja, es steht in gewisser Weise im Gegensatz zu meinem vorherigen Stück *Eins Zwei Drei*³ über die Beziehungen zwischen drei Clowns. Diesmal sind sie allein, auch wenn sie durch die Unvermeidlichkeit des Todes und den gemeinsamen Tanz miteinander verbunden sind. Wir sind zunehmend allein. Es ist brutal. Die Menschen sind allein, auf sich selbst gestellt und ziehen ihr Telefon zwischenmenschlichen Beziehungen vor. Humor ist eine Möglichkeit, den Kopf nicht hängen zu lassen.

AF Sie haben in Ihren Stücken schon immer Kraft aus dem Tragikomischen geschöpft. In dieser Produktion haben Sie sich dafür entschieden, den Tod oder seine Darstellung als Skelett selber zu verkörpern. Das ist ziemlich düster!

84

MZ Düster? Weil ich sage, dass jede*r alleine auf dieser Welt ist? Das ist die Realität, was mich jedoch nicht daran hindert, meine immense Zuneigung zum Menschen auszudrücken. Die Figuren, die ich mir ausdenke, sind sehr unterschiedlich, sehr rührend, lustig, traurig, zögerlich, verletzt, heldenhaft, neugierig und vor allem widerstandsfähig. Sie zeigen uns die ganze Bandbreite menschlicher Emotionen und der Sprache, die uns zur Verfügung steht, um diese auszudrücken.

AF Und doch ist es nach *Eins Zwei Drei* Ihr düsterstes und zugleich clowneskestes Stück. Welche Rolle hat der Clown heute? Ist er jemand, der uns Angst macht oder uns zum Lachen bringt, oder vielleicht gar derjenige, der am hellsichtigsten von uns allen ist?

3 Premiere: 24. April 2018, Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie, Choreografie und Kostüm: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Martin Zimmermann, Simeon Meier. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Tondesign: Andy Neresheimer. Lichtdesign: Jérôme Bueche. Künstlerische Mitarbeit und Oeil extérieur: Eugénie Rebetez. Regieassistentz: Sarah Büchel. Kreation Bühnenmeister: Roger Studer. Bühnenbild Bau: Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Schneiderinnen: Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Bühnenmeister: Roger Studer, Jan Olleslagers. Lichtregie: Jérôme Bueche, Sarah Buechel. Tonregie: Andy Neresheimer, Franck Bourgoïn.

MZ Der Clown ist ein Spiegel der Gesellschaft. Er ist fähig, zu lachen, zu weinen und zu sterben. Er ist in einer unbequemen Lage, die uns provoziert, zeigt uns Dinge, die wir nicht sehen können. Ich bin allerdings überrascht, dass einige Leute von bestimmten Szenen im Stück schockiert waren, erleben wir doch in unserem Alltag viel schrecklichere Dinge. Manchmal glaubst du, in einer Familie die anderen, deine Angehörigen, zu kennen, aber im Grunde genommen sind sie Fremde. Wir befinden uns in einer Art Winterschlaf, und das ist schrecklich.

D

AF Mit *Danse Macabre* kehren Sie auch als Darsteller auf die Bühne zurück. Was bedeutet Ihnen das Spiel nach einer fast fünf- und zwanzig-jährigen Karriere?

MZ Wenn ich selber auf der Bühne stehe, habe ich ein anderes Verständnis der Schauspieler*innen und Artist*innen, die an meinem Stück mitwirken. Das hilft mir, das Gefühl der Zerbrechlichkeit, die sie während des kreativen Prozesses empfinden, nicht zu ignorieren. Ich kann sie besser durch dieses Unbehagen führen, das sie möglicherweise verspüren. Die Covid-Pandemie und die Schliessung der Theater haben mich dazu gezwungen, mich zu fragen: Was mache ich, wenn alles zusammenbricht, wenn es keine Unterstützung mehr gibt, wenn die Aufführungen abgesagt werden? Ich habe mir überlegt, eine neue Figur für die Strasse oder die kleine Bühne zu erfinden. Aber dann sagte ich mir: Wenn ich eine Figur erfinde, dann muss sie Bestand haben, also kann ich mir gleich eine Figur ausdenken, die bereits tot ist. So kann ich gemeinsam mit ihr alt werden. Ich dachte dabei an Keith Richard, den Gitarristen der Rolling Stones, der zum Piraten wurde. Es spielt keine Rolle, ob er ihn gut oder schlecht spielt, er ist einfach eine beeindruckende Figur. Wir träumen und fiebern mit ihm mit, weil wir alle gern Piraten wären und seine Freiheit geniessen würden. Ich dachte auch an Tadeusz Kantor, der auf der Bühne als Zeremonienmeister agiert. In meinem Stück bin ich es, der Objekte bewegt, mit den Figuren jongliert und die Absurdität eines Regisseurs aufzeigt, der alles kontrollieren will.

85

AF Die Figur des Clowns ist 2014 in Ihrem ersten Solostück *Hallo*⁴ wieder aufgetaucht. War dies ein besonderer Moment in Ihrer Karriere?

4 Premiere: 4. November 2014, Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie, Bühnenbild, Choreografie und Spiel: Martin Zimmermann. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Entwicklung Bühnenbild, Technische Projektleitung: Ingo Groher. Kreation Musik: Colin Vallon. Regie und Choreografie Assistenz: Eugénie Rebetez. Kreation Kostüm: Franziska Born. Lichtdesign: Sammy Marchina. Tondesign: Andy Neresheimer. Kreation Bühnenmeister, Statist: Roger Studer. Kreation Bühnenregie: Sarah Büchel. Technische Konzeption Bühnenbild: Christiane Voth, Ingo Groher. Bühnenbild Bau: Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne, Ingo Groher. Motorisation Bühnenbild: Thierry Kaltenrieder. Kostümproduktion: Franziska Born, Bea Zimmermann. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Accessoires: Atelier CLSFX Paris, Eric Rihs. Bühnenmeister: Roger Studer, Sarah Büchel. Lichtregie: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Jan Olleslagers. Bühnenregie: Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Tonregie: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer.

D MZ Der Clown ist die am schwierigsten zu spielende und die komplexeste Figur. Denn wir sind alle Clowns, wir sind alle tragikomische, skurrile Figuren mit Dämonen und dunklen, abstrakten, sonderbaren Gefühlen. In unserer Gesellschaft gibt es bisweilen nicht genug Platz für all das. Die Figuren in *Danse Macabre* finden sich auf einer Mülldeponie wieder, wo sie sich neu erfinden, ohne jedoch je aufsteigen zu können. Sie sind in sozialer Hinsicht arm, das Schicksal hat ihnen übel mitgespielt. Es sind häufig die Randständigen, die mich berühren und inspirieren – Clowns können ihnen Gestalt verleihen. Vielleicht berührt mich das, weil ich letztlich seit meiner Kindheit den Clown spiele und die Realität um mich herum sowie die Regeln, nach denen sie funktioniert, hinterfrage. Schon in der Schule habe ich den Lehrer gefragt: «Wer hat gesagt, dass man das so schreiben muss?» oder «Wer hat diese Regel aufgestellt?». Im Grunde genommen ertrage ich das Leben nur, wenn ich die Menschen als Clowns sehe und es mir so gelingt, mit ihnen in Kontakt zu treten. Das erste, was ich sehe, sind Figuren, ohne Worte zu hören. Unsere Körper sind wie Säcke, aus denen kleine Rohre mit Worten auftauchen, die ausdrücken, was in den grossen Säcken vor sich geht.

86

AF Sie erwähnten Ihre Kindheit. Sie sind im Zürcher Oberland aufgewachsen, umgeben von Handwerker*innen. Was hat Sie zum Theater gebracht?

MZ So ziemlich alles kommt aus dieser Welt der Handwerker*innen, angefangen beim Humor, der in meiner Familie schon immer eine grosse Rolle gespielt hat. Ich fand rasch Gefallen an der Magie, dem Lachen, dem Absurden... im Grunde genommen an Emotionen. Bereits in der Schule war ich hyperaktiv, extrem ängstlich, überzeugt, dass wir ewig nur das Gleiche wiederholen würden. Ich stamme aus einer Familie von Käsern, und mein Grossvater pflegte zu sagen, wenn man etwas für andere Menschen tut, sollte man es gut machen, denn dann kommen sie gerne wieder. Das hat mich geprägt. Im Grunde bin ich eher ein Handwerker als ein Künstler – ein Handwerker, der darauf bedacht ist, dass das Erschaffene möglichst gut ist. Ich habe immer meine Mutter nachgeahmt. Sie war meine erste Figur, ihr sehr schlankes Äusseres war meinem heutigen Skelett sehr ähnlich, essentiell also. Mein Vater arbeitete viel und ich bin umgeben von Frauen aufgewachsen – meine Tanten, meine Schwester, meine Grossmutter, die immer sehr lustig und lebhaft waren. In meiner Familie war Selbstironie sehr wichtig. Als ich begann, andere Menschen zu imitieren, bemerkte ich, dass mich alle anschauten und mir Aufmerksamkeit schenkten. Also habe ich Figuren erfunden, und bald schon haben die Magie, das Fantastische und das Lachen die Oberhand gewonnen.

Anne Fournier

AF Sie haben in den neunziger Jahren das gerade neu eröffnete Centre national des arts du cirque (CNAC) in Paris und Châlons-en-Champagne in Frankreich besucht. Wie wichtig war für Sie diese Ausbildung in einem Kunstbereich, in dem das Wissen normalerweise von Generation zu Generation weitergegeben wird?

D

MZ Diese Schule war sehr wichtig für mich. Mit zwölf Jahren habe ich im *Spick* – einem Deutschschweizer Jugendmagazin – einen Artikel über diese neue Schule gelesen. Sie stand damals unter der Leitung des Bildhauers Bernard Turin⁵, der den Zirkus verändern und daraus eine bedeutende Kunstform machen wollte, eine multidisziplinäre Welt, in der alle Künste ihren Platz haben, auch die Bildhauerei. Meine Lehre als Dekorationsgestalter muss ihm gefallen haben, ich wurde angenommen. Dank der Lehrer*innen an der Schule habe ich erkannt, dass ich an meinen ersten Beruf anknüpfen und mein Verständnis von Raum und Objekten zur Geltung bringen konnte, und natürlich habe ich mir auch das Clown-Handwerk angeeignet, diese Technik, die vom Inneren nach aussen zielt. An der Schule habe ich auch gelernt, Verantwortung zu übernehmen und die Emotionen einzusetzen, die mich Künstler*innen aus anderen Bereichen wie Louise Bourgeois oder Lucian Freud näher gebracht haben... bildende Künstler*innen, die mir nahestehen.

AF Wollen Sie damit sagen, dass auch die Zirkuskunst mit ihren Regeln und Gesetzen erlernbar ist?

87

MZ Letztlich weiss ich nicht, ob man es wirklich lernen kann. Drei Viertel meiner Klasse haben nicht weitergemacht. Ich war ein schlechter Akrobat, glänzte jedoch als Clown. Die Schule bot vor allem die einmalige Gelegenheit, fantastische Ausbilder*innen und zeitgenössische Künstler*innen aus den verschiedensten Bereichen kennenzulernen. Da war auch das verrückte Abenteuer von *Le Cri du caméléon* mit dem Choreografen Josef Nadj, das Diplomstück meiner Klasse des CNAC⁶, mit dem wir durch die ganze Welt tourten und das den Beginn des «zeitgenössischen Zirkus» markierte. Dazu muss erwähnt werden, dass wir hier in der Schweiz etwa zwanzig bis dreissig Jahre hinterherhinken und eine etwas gar vorgefasste

5 Der Bildhauer und Plastiker leitet das CNAC von 1990 bis 2002. Er schlägt in der Pädagogik neue Wege ein, indem er Kurse in Kunstgeschichte und die kritische Analyse von Zirkusaufführungen einführt sowie Regisseur*innen und Choreograf*innen einlädt. Er ist 2008 gestorben.

6 Das am 12. Januar 1996 im Parc de la Villette in Paris uraufgeführte und vom Roman *Le Surmâle* [Der Supermann] von Alfred Jarry inspirierte Stück verbindet Zirkuskunst und Tanz. Siehe dazu den Beitrag von Catherine Germain im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 167–172.

D Meinung vom Zirkus haben. Ich werde nicht gerne schubladiert. Ich verbinde Zirkus, Theater und Tanz. Ich glaube, mit 50 Jahren sagen zu dürfen, dass ich «Martin-Zimmermann»-Theater mache [lacht].

AF Aber ist es nicht gerade die Zirkuskunst, dank der die Wahl zwischen den Codes des Theaters, des Clowns oder des Tanzes hin-fällig wird?

MZ Ich stehe seit je her für ein «Durcheinander», ohne mir dessen wirk-lich bewusst zu sein. Ich kann gar nicht anders, der Körper drückt viel mehr aus als Worte. Da es gerade Trend ist, könnte man auch sagen, dass meine Stücke interdisziplinär sind. Aber das mag ich nicht. Ich habe es schon immer so gemacht.

AF Was bedeutet Ihnen die Auszeichnung mit dem Schweizer Grand Prix Darstellende Künste / Hans-Reinhart-Ring, der sämt-liche Bereiche der Bühnenkünste abdeckt?

MZ Es war wie ein Schock für mich, als ich es erfahren habe. Ich wusste zwar, dass es den Hans-Reinhart-Ring gibt, aber seine Bedeutung war mir nicht wirklich klar. Es hat mich aber schon immer interessiert, wer aus-gewählt oder unterstützt wird. So habe ich übrigens auch mehr über die Schweizer Theaterszene und über mir bis anhin eher unbekannt Namen erfahren. Als ich den Anruf erhalten habe, dass ich den Preis bekomme, war ich völlig überrascht. Reflexartig war ich versucht zu sagen: «Aber ich bin doch noch nicht fertig, ich habe noch so viel vor... ich habe sogar das Gefühl, gerade erst anzufangen.» Dann fiel mir wieder ein, dass ich bereits seit zwanzig Jahren Stücke kreiere [lacht].

AF Glauben Sie, dass diese offizielle Anerkennung den Bekannt-heitsgrad der Zirkuskünste in der Schweiz – wo gemäss Ihnen Nach-holbedarf besteht – erhöhen wird?

MZ Ja, natürlich kann die Auszeichnung helfen. Wissen Sie, es gibt Ins-titutionen, die den Zirkus unterstützen und dafür sorgen, dass er überlebt. Weshalb aber eine Bewegung schaffen, die den Zirkus fördert, wenn doch alles mehr oder weniger bereits vorhanden ist? Wir müssen ihm vor allem einen Platz einräumen. Wir könnten eine Schule eröffnen, ja, die Entwicklung von Künstler*innen unterstützen, die eine Botschaft vermitteln wollen, die etwas zu sagen haben und eine eigene Sprache besitzen, ohne sich auf eine Technik zu beschränken. In der Schweiz verfügen wir über eine fantastische populäre Zirkustradition mit einem eigenen Geschäftsmodell. Ich habe viel

Bewunderung dafür, aber sie darf keinesfalls einen anderen Weg verhindern – nämlich eine Form des Zirkus, die Kunst im eigentlichen Sinne einbezieht und Fragen über die Welt und die Zeit, in der wir leben, aufwirft. Wir haben in unserem Land auf kleinstem Raum so viele grossartige Künstler*innen! Wir könnten stolzer auf sie sein, sie mehr unterstützen, den Austausch fördern. Aber im Gegensatz zu Frankreich hatte die Schweiz nie einen König und kennt keine Tradition des Hofes, an dem Künstler*innen eine wichtige Position haben und hoch angesehen sind. Wenn ich in der Schweiz erzähle, dass ich Clown bin, fragen mich die Leute: «Und was machst du beruflich?» Im eigenen Land ist man nie Prophet, aber ich fühle mich ihm trotzdem sehr verbunden.

AF Um auf Ihr künstlerisches Schaffen zurückzukommen: Sie haben zunächst zu dritt, dann zu zweit gearbeitet, beispielsweise bei *Gopf*⁷ oder *Hoi*⁸ mit Gregor Metzger und Dimitri de Perrot. Was hat Sie vor zehn Jahren bewogen, solo zu arbeiten?

MZ Ich habe mir stets Zeit für mich genommen, indem ich Stücke für andere Künstler*innen kreiert habe, z.B. *Anatomie Anomalie*⁹, oder mir Welten für Dritte ausgedacht habe, z.B. Solostücke für die Tänzerin und Choreografin Eugénie Rebetez¹⁰. Es ist ganz natürlich, dass es Momente gibt, in denen man Lust hat, etwas anderes zu machen, um sich nicht zu wiederholen. Ich finde es gefährlich, sich eine Formel auszudenken und diese immer wieder blind anzuwenden. Seit 2012 hat sich dieser Entscheid bezahlt gemacht, vor allem aber sind weitere Zusammenarbeiten entstanden. Da sind auch alle diese Künstler*innen und Handwerker*innen, die im Hintergrund bleiben, die selten erwähnt werden – Menschen wie Ingo Groher, der fast alle meine Bühnenbilder gebaut hat, oder Sabine Geistlich¹¹, meine Dramaturgin, die mich seit fünfzehn Jahren begleitet und die bei der Entwicklung meiner Arbeit eine wichtige Rolle spielt.

AF Sie inszenieren Künstler*innen mit sehr unterschiedlichem Hintergrund – Tänzer*innen, Akrobat*innen, Kontorsionist*innen usw. – und arbeiten häufig ohne Handlungsstrang. Wie sieht eine normale Probe aus?

7 Premiere: 17. Juni 1999, Blauer Saal, Zürich. Regie und Choreografie: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Musikkomposition: Dimitri de Perrot. Bühnenbild: Martin Zimmermann. Lichtdesign: Christophe Botiaux. Kostüme: Franziska Born. Ton: Andy Nehresheimer.

8 Premiere: 17. September 2001, Théâtre Vidy-Lausanne. Regie und Choreografie: Metzger / Zimmermann / de Perrot. Choreografie: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Musikkomposition: Dimitri de Perrot. Bühnenbild: Théâtre Vidy, Jean Corthésy, Ingo Groher. Lichtdesign: Christophe Botiaux. Ton: Andy Nehresheimer. Kostüme: Franziska Born. Dramaturgie: George Weinand.

9 Stück der Compagnie Anomalie, inszeniert von Martin Zimmermann. Premiere: 21. Januar 2008, Ferme de Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée.

10 Siehe den Beitrag *Lettre à Zimi* (in französischer Sprache) von Eugénie Rebetez in dieser *MIMOS*-Ausgabe, S. 185–191.

11 Siehe den Beitrag von Sabine Geistlich in dieser *MIMOS*-Ausgabe, S. 209–214.

D MZ Ich arbeite nicht nach einem bestimmten System. Ich brauche eine Theaterwerkstatt, in der alle am Projekt Beteiligten zusammenkommen, um mit ihrem Körper oder allen möglichen Materialien zu forschen, auszuprobieren, zu scheitern und wieder neu anzufangen. Ein Körper, der wie Papier zerreißt, oder Papier, das an einem Körper klebt. Ein Körper, der wie ein Stein fällt, oder ein Stein, der auf einen Körper fällt. Ein Körper, der sich wie ein Rahmen faltet, oder ein Rahmen, der einen Körper definiert. Ein Körper, so elegant wie ein Stoff, oder ein Stück Stoff, das den Körper umhüllt. In jedem neuen Projekt steckt enormes Potenzial, mit neuen Materialien und Texturen zu experimentieren. Das verleiht meinen Choreografien eine gewisse Sensibilität. Ich suche immer nach einer rohen und menschlichen visuellen Erfahrung.

AF Sie sagten, dass sich Ihre Stücke von Aufführung zu Aufführung stark weiterentwickeln. Bedeutet dies, dass der kreative Prozess an Ort und Stelle und ohne vorgegebenes Skript stattfindet und sich immer wieder verändern kann?

90 MZ Meine Stücke folgen einer strengen Choreografie, zwischen einem sich bewegenden Bühnenbild und einer intensiven Körperlichkeit der Darsteller*innen. Wie Charlie Chaplin oder Buster Keaton sehe auch ich mich als Teil dieser Familie tragikomischer Schauspieler, die ihre Figuren sehr präzise in den Raum einfügen. Wenn ich vor Publikum auftrete, dann ist das eine ausgesprochen physische Begegnung. Jeden Abend entsteht eine andere magische Energie. Es ist, als würden meine Figuren ihr Leben auf der Bühne spielen, deshalb fühlen wir uns ihnen sehr nah. In der Regel sind meine Stücke nach fünfzig Vorstellungen ausgereift. Eine unerklärliche Kraft entweicht dann mit immenser Freiheit, eine einzigartige spirituelle Energie. Darin liegt das Geheimnis des Theaters, dieses schwarzen Monsters, das mich bis ans Ende meiner Tage faszinieren wird.

AF Ist in unserer zunehmend formatierten Gesellschaft, in der gelegentlich sogar das Lachen zensuriert wird, überhaupt noch Platz für den Clown?

MZ Lassen Sie mich etwas ausholen, um diese Frage zu beantworten [lacht]. Ich habe gerade zwei Geburten als Vater miterlebt, das war überwältigend. Natürlich war ich glücklich, aber zugleich ist mir auch bewusst geworden, wie viel Gewalt der Körper einer Frau im Laufe ihres Lebens erdulden muss und welche Fragen damit verbunden sind, von der ersten Menstruation bis hin zu den Wechseljahren. Das hat mich aufgewühlt. Die Stärke von Frauen wird oft herabgesetzt. Themen wie Geburt, Tod, Sexualität,

Anne Fournier

Geschlecht sind immer noch stark mit Tabus behaftet – als ob wir sie nicht akzeptieren könnten, obwohl sie uns alle betreffen. Darüber zu sprechen sollte so normal sein wie sich die Schuhe zu binden. Mich schockieren die ganz konkreten Formen von Diskriminierung in unserer Gesellschaft, bis hin zur Lohnungleichheit zwischen Mann und Frau. Das ist inakzeptabel. Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob das Protestieren auf der Strasse wirklich etwas bewirkt hat. Das Thema müsste weiter oben geregelt werden, auf gesetzlicher Ebene, dort, wo die Macht sitzt. Auf der Strasse werden diese Themen geschwächt, da sie scheinbar einer Rechtfertigung bedürfen. Als Künstler sehe ich uns alle als verletztlich an. Deshalb müssen wir über unsere Schwächen lachen, um uns zu befreien und es zu schaffen, miteinander zu leben. Wir müssen über uns selber lachen und akzeptieren, dass wir Clowns sind. Am Ende haben wir alle die gleiche Geschichte. Das Lachen ist nur dann gefährlich, wenn die Mächtigen es nutzen, um andere zu unterdrücken... dann wird es zu einer weiteren Form der Zensur. Schauen Sie sich Donald Trump an: Er ist ein Clown und er ist furchterregend.

D

AF Hat sich Ihre Arbeit verändert, seit Sie Vater geworden sind?

MZ Ja, denn wenn du Vater wirst, wirst du weniger wichtig. Du weißt: Wenn alles gut geht, wird jemand nach dir weiterleben. Natürlich sind die Themen Tod, Leben, Geburt in *Danse Macabre* bis hin zur Geburtsszene mit den Werkzeugen von diesem neuen Verhältnis zur Realität durchdrungen. Ja, ich habe mich sehr verändert.

91

AF Sie haben einmal zu einem Journalisten gesagt: «Ich bin kein Komiker. Ich bin ein wenig wie ein Maler, der zehn Porträts ein und derselben Person malt und jedes Mal eine neue Nuance in ihrem Profil findet.»¹² Wie würden Sie diese Nuancen beschreiben?

MZ Ich lasse mich stets von sehr realen Dingen und Erlebnissen inspirieren. Für *Eins Zwei Drei* habe ich im Auftrag der Fondation Beyeler in Basel eine Performance mit dem Titel *Der Besucher*¹³ bzw. eine tragikomische Figur entwickelt. Sie betritt ein Museum, ohne etwas darüber zu wissen, und erkundet den Ort mit seinen Codes. Ich habe viele Interviews geführt, um dieses spezielle Universum zu analysieren. Vom Reinigungspersonal, das

12 Ghania Adamo, «Zimmermann, le clown élastique». In: *La Liberté*, 14. November 2014, S.31. [Übersetzung des Zitats von Barbara Horber].

13 Premiere: 1. Juli 2016, Fondation Beyeler, Basel. Performance und künstlerische Leitung: Martin Zimmermann. Live-Musik und Komposition: Colin Vallon. Regie, Choreografie und Film-Szenario: Martin Zimmermann, Eugénie Rebetez. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Filmregie: Chris Niemeyer. Kamera: Jonas Jäggy. Schnitt, Screenshots: Lukas Gähwiler. Technische Leitung, Bühnenmeisterin: Sarah Büchel. Licht- und Bühnenregie: Jan Oleslagers.

D sich um die Mobiles von Calder kümmert, bis hin zur Direktion: seine Hierarchie, die Autorität, die Macht. Daraus sind drei Clowns entstanden, von denen einer die Kunst selbst darstellt. Wissen Sie, ich habe schon als Kind gerne Menschen beobachtet und sie immer ein bisschen absurd gefunden. Mir wird nie langweilig. Ich kann stundenlang in einem Migros-Restaurant sitzen und Gäste beobachten... Sie sind alle gleich: zärtlich, liebenswert und ein bisschen verrückt.

AF Welche Haltung nehmen Sie als Künstler gegenüber diesen Verrückten ein?

MZ Wie Sie vielleicht bemerkt haben, bin ich ziemlich pessimistisch. Ich glaube nicht, dass sich der Mensch weiterentwickeln kann. Ab dem achten Lebensjahr ist er der, der er sein wird. Angesichts dessen habe ich beschlossen, darüber zu lachen. Deshalb ist mir als Künstler die Selbstironie besonders wichtig, die Kunst, mich weniger ernst zu nehmen und den Zuschauer*innen zu helfen, sich so zu akzeptieren, wie sie sind. Das ist ein hoch gestecktes Ziel. Es bedeutet, dass uns das Lachen vielleicht doch noch retten kann, weil es als Spiegel wirkt und uns erlaubt, ein wenig Distanz zu nehmen und unser Spiegelbild zu betrachten. Wir müssen uns die Zeit nehmen, um zu verstehen, wer wir sind. Die Suche nach uns selbst, das Kämpfen und Überleben in dieser Welt, das ist es, was das Leben lebenswert macht.

92

AF Wie würden Sie also einen *guten* Clown definieren?

MZ Clowns arbeiten von innen nach aussen. Wenn sie authentisch, ungefiltert sind, tragen sie ein Feuer in sich wie einst Grock, Charlie Rivel oder Charlie Chaplin. Künstler, die dem echten Leben sehr nahe kommen. Schauspieler*innen spielen eine Rolle, Clowns sind, wer sie sind. Der Clown steht nackt vor uns, und seine Figur erzählt, wer er ist. Die von mir erwähnten Clowns sind faszinierend, sie mussten sich aber auch mit der harschen Realität abfinden: Der Clown wird nicht immer geliebt, denn er spricht die unbequeme Wahrheit aus. Das wahre Leben, die wahre Kunst findet dann statt, wenn es keinen Filter gibt, wenn wir ganz im Augenblick leben. Es ist die Welt des Clowns und des Kindes. Oder vielmehr: Es ist das, was ich als Clown in den Augen eines Kindes schön finde.

Anne Fournier

«Questo mostro nero mi affascinerà
fino alla fine dei miei giorni»

Intervista a
Martin Zimmermann

I A prima vista potrebbe sembrare un paradosso, una vera e propria follia che diviene però ben presto un approccio foriero di possibilità: da oltre venticinque anni Martin Zimmermann fa e disfa la scena come danzatore, clown, scenografo o regista. Un percorso inedito in Svizzera, intimamente legato alle esperienze vissute durante la sua infanzia nella campagna zurighese, ma anche alla formazione presso il Centre national des arts du cirque (CNAC) in Francia. Questo percorso rivela un viaggio interiore profondo, umanista e talvolta angosciato. Ma anche uno spirito d'osservazione perspicace, quasi burlesco, della vita quotidiana. Dopotutto, Martin Zimmermann si nutre di incontri immaginari con Louise Bourgeois, Lucian Freud e Keith Richards. Intervista svolta fra Zurigo e Parigi nel settembre del 2021.

Anne Fournier (AF) Martin Zimmermann, il suo spettacolo più recente s'intitola *Danse Macabre*¹ e porta in scena tre personaggi che condividono la stessa perdita di senso, le stesse difficoltà a relazionarsi con gli altri. La danza macabra si rifà a una lunga tradizione. Nel Medioevo questo folklore si nutrivava delle inquietudini dei periodi di crisi rispondendo ad esse con la forza dell'immaginazione. È anche la sua ambizione?

Martin Zimmermann (MZ) Mi sono molto ispirato al *Trionfo della morte* di Brueghel², immagine che non lascia alcuno spiraglio di redenzione. La danza macabra si riferisce però innanzitutto a ciò che vivo io stesso, a ciò che ho ogni giorno sotto gli occhi, una sorta di «caos», un universo dalle parvenze apocalittiche che riunisce scheletri e viventi. Ho l'impressione che anche in un paese ricco come la Svizzera viviamo tutte e tutti in una discarica di rifiuti, malgrado stentiamo a crederlo. Il titolo dello spettacolo avrebbe anche potuto essere *Together Alone* [*Soli insieme*].

AF Cosa ha provocato questa presa di coscienza? È connessa alla crisi sanitaria inedita che stiamo attraversando?

MZ Non sono in grado di creare uno spettacolo senza guardarmi intorno; quindi, sì, c'è angoscia anche nel mio spettacolo. Per l'immagine della discarica ho tratto spunto dall'abitudine diffusa, durante il lockdown, di recarsi al centro di raccolta dei rifiuti. Eravamo immobilizzati, dovevamo occupare il nostro tempo e ho notato che molti ne hanno approfittato, quasi in modo meccanico, per sbarazzarsi del superfluo, per svuotare le proprie soffitte. Tutte e tutti siamo andati alla discarica durante il lockdown, come degli zombies, per fare passare il tempo o come diversivo dal tran tran quotidiano. Siamo diventati quasi dei mostri. Mi preoccupano però anche molto le minacce ecologiche che incombono su una società in cui le persone crescono sempre più senza entrare in contatto fra di loro. Viviamo nell'era della mediatizzazione con i telefonini incollati a ogni braccio, comunichiamo sempre

95

1 Per maggiori informazioni su *Danse Macabre* si veda il contributo di Hannes Hug nel presente volume di *MIMOS* pp.293–298. Il debutto in scena ha avuto luogo il 19 agosto 2021 nell'ambito del festival Theaterspektakel di Zurigo. Ideazione, regia, coreografia: Martin Zimmermann. Co-creato e interpretato da: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Creazione musicale: Colin Vallon. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Scenografia: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Concezione dell'allestimento scenico e coordinazione tecnica: Ingo Groher. Realizzazione dell'allestimento scenico: Maison de la Culture de Bourges. Concezione dei costumi: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Design luci: Sarah Büchel. Design suono: Andy Neresheimer. Motorizzazione dell'allestimento scenico: Thierry Kaltenrieder. Pittura scenica: Michèle Rebetez-Martin. Concezione e direzione scenica: Roger Studer. Tecnico luci: Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Tecnico del suono: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Direzione generale: Roger Studer.

2 *Il trionfo della morte* (1562), opera di Pieter Brueghel il Vecchio, conservata al Museo del Prado a Madrid.

I di meno, oppure solo all'interno di gruppi, di comunità virtuali che la pensano come noi. Parlare con le persone senza essere veramente con loro, anche questo è, in un certo senso, un rifiuto.

AF In *Danse Macabre* c'è anche tanta solitudine. Corpi che si smembrano, si deformano, resistono, ma sono soli.

MZ Sì, è un po' l'opposto del mio spettacolo precedente, *Eins Zwei Drei*³, in cui tre clown entrano in contatto tra loro. Qui, invece, seppure uniti nella fatalità della morte e nella danza che li lega, essi sono soli. Siamo senza dubbio sempre più soli. È una forma di violenza. Le persone sono sole, si arrangiano da sole, preferiscono il loro telefono alle relazioni con gli altri. L'umorismo è un modo per tenere alta la testa.

AF Ha sempre creato traendo forza dal tragicomico. In questa produzione ha scelto di impersonare la morte, o meglio la sua rappresentazione sotto forma di scheletro. È piuttosto tetro!

96 MZ Tetro? Perché dico che ognuno di noi è solo al mondo? È una realtà che non mi impedisce di provare un immenso amore per il genere umano. I personaggi che immagino sono molto diversi fra loro, molto commoventi, divertenti, tristi, esitanti, feriti, eroici, curiosi, soprattutto resistenti. Queste figure illustrano l'ampia gamma delle nostre emozioni e del linguaggio di cui disponiamo per esprimerle.

AF In ogni caso, dopo *Eins Zwei Drei*, si tratta del suo spettacolo più cupo ma al contempo più clownesco. Cosa rappresenta oggi il clown: è colui che fa paura, che fa ridere oppure è il più lucido di tutti?

MZ Il clown è uno specchio della società, è in grado di ridere, di piangere e di morire. Lo stato di disagio in cui si trova ci provoca, ci mostra cose che altrimenti non vedremmo. Detto ciò, sono sorpreso che alcune persone siano rimaste scosse da certe sequenze dello spettacolo, perché nella nostra

3 Debutto il 24 aprile 2018 al Théâtre Vidy-Lausanne. Ideazione, regia, coreografia e costumi: Martin Zimmermann. Co-creato e interpretato da: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon. Creazione musicale: Colin Vallon. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Scenografia: Martin Zimmermann, Simeon Meier. Ideazione dell'allestimento scenico e coordinazione tecnica: Ingo Groher. Design suono: Andy Neresheimer. Design luci: Jérôme Bueche. Collaborazione alla messa in scena e *oeil extérieur*: Eugénie Rebetez. Assistente alla regia: Sarah Büchel. Concetto della direzione scenica: Roger Studer. Realizzazione dell'allestimento scenico: Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Pittura scenica: Michèle Rebetez-Martin. Realizzazione costumi: Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Direzione scenica: Roger Studer, Jan Olleslagers. Tecnici luci: Jérôme Bueche, Sarah Buechel. Tecnici del suono: Andy Neresheimer, Franck Bourgoïn.

quotidianità viviamo delle realtà ben più terribili. A volte, in famiglia, credi di conoscere gli altri, i tuoi prossimi, mentre per te sono degli estranei, delle estranee. La nostra esistenza è una sorta di ibernazione, e questo è terribile.

AF *Danse Macabre* coincide anche con il suo ritorno in scena come attore. Cosa significa per lei esibirsi dopo quasi venticinque anni di carriera?

MZ Quando sono presente io stesso in scena la mia comprensione degli attori e attrici e artisti circensi che partecipano allo spettacolo che dirigo è diversa. È un aiuto a non ignorare la fragilità che possono provare nella fase di creazione. Riesco a guidarli meglio nell'atmosfera di disagio che potrebbe manifestarsi. Bisogna anche dire che la pandemia di Covid e la chiusura dei teatri mi hanno costretto a pormi la domanda: «Cosa faccio se tutto si sgretola, se i finanziamenti verranno a mancare, se le rappresentazioni saranno annullate? Ho pensato di creare un personaggio da portare in scena in strada o su un piccolo palcoscenico. Ma poi mi sono detto: se invento un personaggio bisogna che possa durare, allora tanto vale immaginare qualcuno che sia già morto. Così posso invecchiare con lui. Mi sono ispirato a Keith Richards, il chitarrista dei Rolling Stones, divenuto pirata. Non importa se lo impersoni in maniera appropriata oppure no, è semplicemente un personaggio che impressiona. Si sogna, si è con lui perché a tutti piacerebbe essere dei pirati, godersi la propria libertà. Mi sono ispirato anche a Tadeusz Kantor che dirige la scenografia come un cerimoniere. Nel mio spettacolo sono io a muovere gli oggetti, a fare il giocoliere con i miei personaggi, a illustrare l'assurdità del regista che vuole controllare tutto.

AF La figura del clown è ricomparsa nel 2014 con il suo primo spettacolo da solista, *Hallo*⁴. Questo revival ha coinciso con un momento particolare della sua carriera?

MZ Sa, il clown è il personaggio più difficile da incarnare, il più complesso. Perché siamo tutte e tutti dei clown, tutte e tutti siamo tragicomici, bizzarri, abbiamo i nostri demoni, sentimenti cupi, astratti, divertenti.

4 Debutto il 4 novembre 2014 al Théâtre Vidy-Lausanne. Idea, regia, scenografia, coreografia e interpretazione: Martin Zimmermann. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Ideazione dell'allestimento scenico e coordinamento tecnico: Ingo Groher. Creazione musicale: Colin Vallon. Assistente alla regia e alla coreografia: Eugénie Rebetez. Creazione costumi: Franziska Born. Design luci: Sammy Marchina. Design suono: Andy Neresheimer. Concetto direzione scenica, comparsa: Roger Studer. Concezione allestimento scenico: Sarah Büchel. Ideazione tecnica allestimento scenico: Christiane Voth, Ingo Groher. Realizzazione scenografia: Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne, Ingo Groher. Controllo, motorizzazione scenografia: Thierry Kaltenrieder. Realizzazione costumi: Franziska Born, Bea Zimmermann. Pittura scenica: Michèle Rebetez-Martin. Requisiti: Atelier CLSFX Paris, Eric Rihs. Direzione generale: Roger Studer, Sarah Büchel. Tecnici luci: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Jan Olleslagers. Tecnici macchinari: Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Tecnici del suono: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer.

I Talvolta, nella nostra società risulta difficile trovare un posto per tutto ciò. I personaggi di *Danse Macabre* si ritrovano in una discarica dove reinventano se stessi senza possibilità di riscatto. Sono spesso gli emarginati che mi toccano nel profondo e m'ispirano – e i clown permettono di dar loro un corpo. Questo aspetto mi tocca probabilmente perché, in fondo, faccio il clown sin dalla mia infanzia, mettendo in discussione la realtà che mi circonda e le regole che la governano. Già a scuola domandavo all'insegnante: «Chi ha detto che bisogna scriverlo così?» oppure «Chi ha deciso questa regola?» In effetti sopporto la vita solo se vedo le persone come dei clown, solo così riesco a stabilire un contatto con loro. Dapprima vedo delle sagome senza sentire le parole. Il nostro corpo è come un sacco da cui esce una cannuccia piena di parole che servono ad esprimere quello che succede dentro il grande sacco.

AF Ha accennato alla sua infanzia. È cresciuto nella campagna zurigheese, attorniato da artigiani. Com'è approdato al teatro?

98 MZ Tutto o quasi proviene da questo universo di artigiani, a cominciare dall'umorismo che è sempre stato molto importante nella mia famiglia. Ho amato molto presto la magia, il riso, l'assurdo, l'emozione in generale. Già a scuola ero un iperattivo, molto angosciato, persuaso che non facessimo altro che ripetere eternamente la stessa cosa. I miei erano formaggi, e mio nonno ripeteva che se si fa qualcosa per gli altri bisogna farla bene, in modo da fargli venire voglia di tornare. Questo mi ha segnato. Alla base io sono più artigiano che artista, un artigiano preoccupato di perfezionare la sua creazione. A tale proposito ho sempre imitato mia madre. È stata il mio primo personaggio, molto somigliante, con il suo fisico slanciato, al mio scheletro attuale, essenziale. Mio padre era costantemente assorbito nel suo lavoro e io sono cresciuto circondato da donne: le mie zie, mia sorella, mia nonna, sempre molto divertenti, molto vivaci. Nella mia famiglia l'autoironia aveva un ruolo centrale. Quando ho cominciato a imitare gli altri mi sono anche accorto che venivo notato, mi si dava attenzione. D'un tratto ho iniziato a creare dei personaggi e rapidamente la magia, il fantastico, la risata hanno preso il sopravvento.

AF Si è formato presso il Centre national des arts du cirque (CNAC) a Parigi e Châlons-en-Champagne, in Francia, negli anni Novanta. Una scuola che aveva appena aperto i battenti. Che peso ha avuto questa formazione per un'arte che di solito si trasmette piuttosto di generazione in generazione?

MZ Questa scuola è stata cruciale per me. All'età di 12 anni avevo letto un articolo che ne parlava sullo *Spick*, una rivista svizzero-tedesca per ragazzi in cui veniva presentata questa nuova scuola. All'epoca era diretta dallo

scultore Bernard Turin⁵ che intendeva modificare il circo, farne un'arte maggiore, un mondo pluridisciplinare nel quale tutte le arti, compresa la scultura, avessero il loro posto. Il mio apprendistato come decoratore dovette piacergli, in ogni caso fui ammesso. In questa scuola, grazie alle formatrici e ai formatori, ho compreso che potevo letteralmente stabilire un legame con il mio primo mestiere, valorizzare la mia capacità di gestire lo spazio, gli oggetti, e poi naturalmente ho appreso la tecnica del clown, il lavoro dall'interno verso l'esterno. Ho anche imparato ad assumere responsabilità, a sfruttare le emozioni che mi avvicinavano ad artisti di altre discipline come Louise Bourgeois o Lucian Freud. Artisti delle arti visive che mi sono vicini.

AF Ciò significa che anche le arti circensi sono un sapere con le proprie regole e leggi che è possibile apprendere?

MZ A dire il vero non so se si possano apprendere. I tre quarti della classe non ha proseguito. Io ero un pessimo acrobata ma brillavo nell'arte del clown. Questa scuola mi ha dato in particolare la possibilità di incontrare dei fantastici formatori e formatrici oppure artisti contemporanei provenienti dai contesti più disparati. Una grande opportunità fu anche la folle avventura del *Cri du caméléon* con il coreografo Josef Nadj, spettacolo di diploma della settima classe del CNAC⁶, alla quale appartenevo, che ci permise di viaggiare per il mondo intero e segnò la nascita del «circo contemporaneo». Bisogna anche dire che in Svizzera abbiamo venti o trent'anni di ritardo e un'immagine troppo predefinita del circo. Oggi, soprattutto, non voglio essere ingabbiato in una determinata categoria con un'etichetta. Unisco circo, teatro e danza. E credo di essere autorizzato, a 50 anni, a dire che il mio è un teatro «alla Martin Zimmermann» [ride].

AF Ma non è proprio questo tipo di circo che le permette di non dover scegliere tra i codici specifici del teatro, del clown o della danza?

MZ Ho sempre rappresentato un «miscuglio», senza nemmeno rendermene conto. È più forte di me, il corpo racconta molto più delle parole. Allora, dato che va di moda, potremmo dire che faccio spettacoli interdisciplinari. Ma mi dà la nausea. Ho sempre lavorato così, tutto qui.

5 Scultore francese, Bernard Turin ha diretto il CNAC dal 1990 al 2002. Ha ripensato la pedagogia inserendo nel programma corsi di storia dell'arte, di analisi critica degli spettacoli circensi e invitando registi e registi, coreografe e coreografi a collaborare. È morto nel 2008.

6 Debutto il 12 gennaio 1996 al Parc de la Villette a Parigi. Spettacolo ispirato al romanzo *Le Surmâle [Il supermaschio]* di Alfred Jarry e caratterizzato da un universo in cui l'arte circense si mescola intimamente alla danza. Su questa produzione si veda anche la versione italiana del contributo di Catherine Germain nel presente volume di *MIMOS*, pp. 173-178.

I AF Cosa significa in questo contesto l'attribuzione del «Gran Premio svizzero delle arti sceniche /Anello Hans Reinhart», un riconoscimento che riunisce tutti gli ambiti delle arti dal vivo?

MZ Quando ho appreso questa notizia, ho avuto uno shock. Sapevo dell'esistenza dell'Anello Hans Reinhart, ma non ne comprendevo a fondo il significato. Certo, mi ha sempre intrigato sapere chi fosse stato scelto o sostenuto. Tra l'altro ciò mi ha permesso di scoprire la scena teatrale svizzera, nomi che conoscevo meno. Quando ho ricevuto la telefonata che mi annunciava di essere il vincitore, sono stato letteralmente colto alla sprovvista. Il mio primo impulso è stato quello di dire: «Ma sa, io non sono alla fine, ho ancora molte cose da realizzare; ho l'impressione di avere appena iniziato.» E poi mi sono ricordato che creo ormai da più di vent'anni [ride].

AF Pensa che questo riconoscimento ufficiale possa contribuire a dare maggiore visibilità alle arti circensi, in particolare in Svizzera dove, come ha sottolineato lei stesso, si denota un ritardo?

MZ Questa distinzione può sicuramente aiutare il circo. Come sa, esistono già delle istituzioni che sostengono il circo e ne assicurano la sopravvivenza. Ma perché creare un movimento a suo favore se c'è già tutto, o quasi?
100 Occorre più che altro lasciargli più spazio. Si potrebbe aprire una scuola, sostenere nella loro evoluzione artiste e artisti desiderosi di trasmettere un messaggio, con delle cose da dire, che dispongono di un proprio linguaggio anziché limitarsi a una tecnica. In Svizzera abbiamo una magnifica tradizione di circo per il grande pubblico, con il suo giro economico. L'ammiro molto, ma non deve impedire un'altra via, quella che vi mescola l'arte propriamente detta, che suscita domande sul mondo in cui viviamo, sul nostro presente. Il nostro paese conta numerosi grandi artisti e artiste su un territorio molto piccolo! Si potrebbe mostrare maggiore fierezza, sostenerli di più, favorire i momenti di scambio. Ma la Svizzera, contrariamente alla Francia, non ha avuto un re, non ha sviluppato il senso della corte che innalza gli artisti, dà loro importanza. Qui quando dico che faccio il clown mi si chiede: «Ah, e cosa fai professionalmente?» Non si è mai profeti nel proprio paese, ma ciò non m'impedisce di essergli molto legato.

AF Per tornare alla sua creazione artistica, all'inizio eravate in tre, poi in due, ad esempio per *Gopf*⁷ o *Hoi*⁸, con Gregor Metzger

7 Debutto il 17 giugno 1999 presso la Blauer Saal di Zurigo. Regia e coreografia: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Composizione musicale: Dimitri de Perrot. Scenografia: Martin Zimmermann. Design luci: Christophe Botlaux. Costumi: Franziska Born. Suono: Andy Nehresheimer.

e Dimitri de Perrot. Cosa l'ha spinto, dieci anni fa, a intraprendere un cammino individuale?

I

MZ Ho sempre mantenuto dei momenti per me, creando degli spettacoli per altri artisti, come *Anatomie Anomalie*⁹, oppure immaginando degli universi per altre persone come gli assoli per la danzatrice e coreografa Eugénie Rebetz¹⁰. È molto naturale, ci sono dei momenti in cui si prova il desiderio di funzionare diversamente, per evitare di ripetersi. Trovo che sia pericoloso inventare una formula e applicarla a più riprese, un po' alla cieca. A partire dal 2012, ho tratto vari benefici da questa scelta, soprattutto sono nate altre collaborazioni. Ci sono anche tutti gli artisti e artiste e gli artigiani e le artigiane che restano nell'ombra, di cui si parla troppo poco – come Ingo Groher che ha costruito quasi tutti i miei allestimenti scenici o Sabine Geistlich¹¹, la mia drammaturga che mi accompagna da quindici anni – essenziali allo sviluppo del mio lavoro.

AF Lei dirige artisti e artiste provenienti da ambiti molto differenti, danzatori e danzatrici, acrobati, contorsionisti e i suoi spettacoli spesso non hanno una vera e propria trama narrativa. Come sono organizzate, concretamente, le prove?

MZ Non ho un sistema nel mio modo di lavorare. Ho innanzitutto bisogno di un laboratorio dove tutti i miei collaboratori e collaboratrici si ritrovino per fare ricerca, provare, perdersi, ricominciare con i loro corpi o ogni sorta di materiale. I corpi che si lacerano come carta o la carta che si attacca ai corpi. Il corpo che cade come una pietra o la pietra che cade sul corpo. Il corpo che si piega come una cornice o la cornice che delinea il corpo. Il corpo elegante come un tessuto o il tessuto che avvolge il corpo. Ogni nuova creazione offre un immenso potenziale di sperimentare con nuovi materiali e strutture e ciò conferisce una sensibilità particolare alle mie coreografie. Cerco un'esperienza viva grezza e umana.

101

AF Mi ha confidato che i suoi spettacoli evolvono molto da una rappresentazione all'altra. Ciò significa che la creazione si fa

8 Debutto il 17 settembre 2001 al Théâtre Vidy-Lausanne. Regia e scenografia: Metzger / Zimmermann / de Perrot. Coreografia: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Composizione musicale: Dimitri de Perrot. Realizzazione della scenografia: Théâtre Vidy, Jean Corthésy, Ingo Groher. Design luci: Christophe Botiaux. Suono: Andy Nehresheimer. Costumi: Franziska Born. Drammaturgia: George Weinand.

9 Spettacolo della Compagnia Anomalie, regia di Martin Zimmermann, debutto alla Ferme du Buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée, il 21 gennaio 2005.

10 Vedi la sua *Lettre à Zimi* (in francese) nel presente volume di *MIMOS*, pp.185–191.

11 Si rimanda al contributo di Sabine Geistlich in questo volume di *MIMOS*, pp.221–226.

I *in situ*, senza ricorrere a un copione preesistente, e resta sempre suscettibile di trasformarsi?

MZ Le mie creazioni seguono una coreografia molto precisa, tra una scenografia in costante movimento e una grande fisicità dei corpi. Come Charlie Chaplin o Buster Keaton, mi iscrivo nella famiglia di attori tragicomici che collocano i loro personaggi con esattezza nello spazio. Quando mi esibisco davanti al pubblico si tratta di un vero e proprio incontro fisico. Ogni sera si sprigiona una diversa energia magica. È come se i miei personaggi presentassero le loro stesse vite sulla scena, per questa ragione li sentiamo vicini. Generalmente, i miei spettacoli raggiungono la maturità dopo una cinquantina di rappresentazioni. A questo punto una forza inesplicabile si scatena con immensa libertà, un'energia spirituale molto particolare. È il mistero del Teatro, questo mostro nero che mi affascinerà fino alla fine dei miei giorni.

AF Ma c'è ancora spazio per il clown nella nostra società sempre più formattata, nella quale perfino la risata è a volte oggetto di censura?

102 **MZ** Per rispondere a questa domanda farò una piccola digressione [ride]. Come padre ho assistito a due parti, ed è stato incredibile. Ho provato grande gioia, certamente, ma ho anche avuto modo di toccare con mano la violenza che incombe sul corpo della donna nel corso della sua vita, le problematiche ad esso legate, dalle prime mestruazioni fino alla menopausa. Tutto ciò richiede una forza immane. Ne sono rimasto sconvolto. La forza delle donne è spesso denigrata. Temi quali la nascita, la morte, la sessualità, il genere sono ancora considerati un tabù. Come se non volessimo accettarli, mentre riguardano tutte e tutti noi. Parlarne dovrebbe essere un automatismo, come allacciarsi le scarpe. In merito alle questioni di genere, mi rattristo di fronte alle discriminazioni molto concrete che la nostra società ha instaurato, fino alle differenze salariali. È inaccettabile. Detto ciò, non sono convinto che la scelta delle rivendicazioni di strada abbia veramente portato a un cambiamento. Tutto dovrebbe essere regolato più in alto, sul piano giuridico, là dove si annida il potere. In strada, queste tematiche vengono sminuite, in quanto sembrano necessitare di giustificazioni. Come artista io vedo la fragilità in ognuno di noi. Quindi, dovremmo piuttosto ridere delle nostre fragilità per liberarci e riuscire a vivere insieme. Ridere di noi stessi e accettare che siamo dei clown. In fondo condividiamo la stessa storia. Ridere è pericoloso solo quando i potenti se ne appropriano per dominare gli altri; il riso diviene in questo caso una forma di censura. Guardate Donald Trump: è un clown, ma terrificante.

Anne Fournier

AF Il suo lavoro è cambiato da quando è diventato padre?

I

MZ Sì, perché diventando padre tu stesso divieni meno importante. Sai che, se va tutto bene, qualcuno continuerà a vivere dopo di te. Dunque, le questioni legate alla morte, alla vita, alla nascita che si ritrovano in *Danse Macabre*, fino alla scena del parto con gli utensili, sono impregnate di questo nuovo rapporto al reale. Sì, sono cambiato molto.

AF Un giorno ha confidato a una giornalista la seguente considerazione: «Non sono un umorista, sono come quel pittore che dipinge dieci ritratti della stessa persona, ma aggiungendo di volta in volta una nuova sfumatura nel profilo.»¹² Come definisce queste sfumature?

MZ Sono sempre frammenti di vita vissuta, episodi della realtà a cui mi ispiro. Per *Eins Zwei Drei*, la Fondazione Beyeler di Basilea mi aveva chiesto di realizzare una performance intitolata *Der Besucher [Il visitatore]*¹³, incentrata su un personaggio tragicomico che entra in un museo senza averne la minima conoscenza. Scopre il luogo, i suoi codici. Ho analizzato questo mondo tramite una serie di interviste. Ho cominciato con le addette e gli addetti alle pulizie, la persona che si occupa della manutenzione delle sculture cinetiche di Calder, su su fino alla direzione, la sua gerarchia, la sua autorità, il suo potere. Ne ho tratto tre clown, di cui uno rappresenta l'arte stessa. Sa, già da bambino ho sempre amato osservare le persone e le trovavo sempre un po' assurde. Non mi annoio mai. Posso stare per ore in un ristorante Migros e osservare. Tutte le clienti e i clienti sono uguali, teneri, toccanti, e anche un po' folli.

103

AF Quale ruolo attribuisce a se stesso in quanto artista di fronte a tutte e tutti questi folli, quando ne incontra uno?

MZ Come ha constatato lei stessa, sono alquanto pessimista. Ritengo che l'essere umano non possa evolvere. A partire dagli 8 anni è già quello che sarà. Di fronte a questo dato di fatto ho deciso di riderne. La funzione che mi sta più a cuore in quanto artista è l'autoironia, l'arte di prendersi meno sul serio, di aiutare le spettatrici e gli spettatori ad accettarsi per quello che sono. È un'ambizione immensa. Implica che il riso possa forse

12 Ghania Adamo, «Zimmermann, le clown élastique», in: *La Liberté*, 14 novembre 2014, p. 31.

13 Debutto il 1° luglio 2016, Fondazione Beyeler, Basilea. Performance e direzione artistica: Martin Zimmermann. Musica dal vivo e composizione: Collin Vallon. Realizzazione, coreografia e sceneggiatura del film: Martin Zimmermann, Eugénie Rebetez. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Regia: Chris Niemeyer. Riprese video: Jonas Jäggy. Montaggio, screenshots: Lukas Gähwiler. Direzione tecnica: Sarah Büchel. Luci e direzione scenica: Jan Olleslagers.

I ancora salvarci perché in esso troviamo uno specchio, la distanza necessaria per riflettere. Dobbiamo prenderci il tempo di comprendere chi siamo. Cercare noi stessi, lottare, sopravvivere nel mondo: è questo che dà un senso alla vita.

AF In merito a questa ambizione, come definirebbe un *buon* clown?

MZ I clown lavorano dall'interno verso l'esterno. Se sono veri, senza filtri, portano in sé un fuoco sacro, come è stato il caso di Grock, Charlie Rivel o Charlie Chaplin. Si tratta di creature molto vicine alla nostra realtà. L'attore o l'attrice recitano un personaggio, mentre il clown rimane se stesso. È nudo davanti a noi e la sua figura racconta chi è. I clown che ho appena menzionato affascinano, ma hanno anche dovuto accettare una dura realtà: il clown non è sempre amato perché dice cose scomode. La vera vita, la creazione è possibile solo senza filtro, quando si vive nel momento. Questo è l'universo del clown e del bambino. O meglio, è quello che io, da clown, trovo bello negli occhi di un bambino.

Anne Fournier

“This black monster will fascinate
me until my dying day”

Interview with
Martin Zimmermann

E It may seem paradoxical or even mad at first sight, but it quickly became an approach rich in possibilities. For over twenty-five years Martin Zimmermann has been shaping and reshaping theatre as a dancer, clown, set designer and director. His career is unique in the Swiss performing arts world and owes a great deal to his experiences growing up in the countryside near Zurich and also to his training at the Centre national des arts du cirque (CNAC) in France. His path reflects a single-minded inner voyage of a humanist and occasionally anxious man, but also his acute and even comic observations of everyday life. Last but not least, Martin Zimmermann has been inspired by imaginary encounters with Louise Bourgeois, Lucian Freud and Keith Richards. The interview took place in September 2021 in Zurich and Paris.

Anne Fournier (AF) Martin Zimmermann, your latest show is called *Danse Macabre*¹ and features three characters who are all experiencing the same loss of meaning and the same trouble relating to others. In the Middle Ages, this folk pageant was inspired by anxieties in times of crisis, countering them with the power of the imagination. Was that your goal too?

Martin Zimmermann (MZ) I was greatly inspired by Bruegel's painting of the triumph of death² which contains almost no signs of redemption. However, the *danse macabre* as a concept is based primarily on my experience and observations of this whole modern "mess", an apocalyptic-like world in which skeletons and the living coexist. I have the impression that even in a rich country like Switzerland we are all living in a rubbish dump, even if we refuse to believe it. The show could also have been called *Together Alone*.

AF What triggered this realisation? Is it linked to the unprecedented health crisis we've been through?

MZ There's no way I can create without looking around me, and so there's anxiety in my show too. The image of the rubbish dump was inspired by the waste disposal sites so many of us headed to during lockdown. Our lives were on pause, we had to fill the time and I noticed that many people took the opportunity to have a clear-out, to empty the attic. We all went like zombies to those waste sites during lockdown to pass the time or break with routine. We sort of became monsters. I'm also very concerned about the environmental threats hanging over a society where more and more people grow up with no contact to others. We live in an era of media saturation, with a mobile phone on the end of each arm, and yet we communicate less and less or only in groups or virtual communities that think the same way we do. Talking to people without actually being with them is like a dustbin.

107

1 For more information about *Danse Macabre*, see Hannes Hug's article in this edition of *MIMOS*, pp. 293–298. It premiered on 19 August 2021 at the Zurich Theaterspektakel festival. Original idea, director and choreographer: Martin Zimmermann. Created with and played by Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon and Martin Zimmermann. Original music: Colin Vallon. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Stage design: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Set design and technical coordination: Ingo Groher. Set construction: Maison de la Culture de Bourges. Costume design: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lighting (premiere): Sarah Büchel. Sound (premiere): Andy Neresheimer. Set motorisation: Thierry Kaltenrieder. Costumes: Susanne Boner. Painting: Michèle Rebetez-Martin. Stage director: Roger Studer. Lighting director: Sarah Büchel, Jan Oleslagers. Sound directors: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Stage manager: Roger Studer.

2 *The Triumph of Death* (1562) is a painting by Pieter Bruegel the Elder, held by the Museo del Prado in Madrid.

E AF There's also a great deal of loneliness in *Danse Macabre*. Bodies being dismembered and deformed. Bodies that put up a fight but are still alone.

MZ Yes, it's almost the polar opposite of my previous production *Eins Zwei Drei*³ where three clowns have some kind of contact with one another. This time, despite the inevitability of death and the dance they perform together, they are alone. We are increasingly alone, it seems. It's brutal. People are alone, get by on their own and put their phones above their relationships with other people. Humour is a way of keeping our heads up.

AF Your shows have always drawn on the power of tragicomedy. In this production, you have opted to play death or its representation as a skeleton. It's pretty dark stuff!

MZ Dark? Because I say that each of us is alone in the world? That's just reality, although it doesn't stop me from displaying my enormous affection for human beings. The characters I invent are very varied, very touching and funny, sad, hesitant, wounded, heroic, inquisitive and, most of all, resilient. They display the full spectrum of human emotions and the language we have to express them.

108

AF And yet, following *Eins Zwei Drei*, it is your gloomiest show and the most clownish. What is the role of the clown today – to be someone who scares people or makes them laugh, or to be the most clear-eyed of observers?

MZ Clowns hold up a mirror to society. They're capable of laughing, crying and dying. They unsettle and provoke us; they show us things we cannot see. Mind you, I'm surprised that some people were shocked by certain scenes in the show because we see far more terrible things in real life. Sometimes, in a family, you think you know the others, your loved ones, when in fact they're strangers. We exist in a sort of state of hibernation and it's terrible.

3 Premiere: 24 April 2018, Théâtre Vidy-Lausanne. Original idea, director, choreography and costumes: Martin Zimmermann. Created with and played by Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa and Colin Vallon. Original music: Colin Vallon. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Set design: Martin Zimmermann, Simeon Meier. Stage development and technical coordination: Ingo Groher. Original sound: Andy Neresheimer. Original lighting: Jérôme Bueche. Artistic assistant and adviser: Eugénie Rebetez. Assistant director: Sarah Büchel. Stage manager: Roger Studer. Set construction: Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Painting: Michèle Rebetez-Martin. Costumes: Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Stage directors: Roger Studer, Jan Olleslagers. Lighting directors: Jérôme Bueche, Sarah Buechel. Sound directors: Andy Neresheimer, Franck Bourgoïn.

AF *Danse Macabre* also marks your return to the stage as an actor. What does acting mean to you almost twenty-five years into your career?

E

MZ I have a different understanding of the actors and circus artists I'm directing when I'm on stage. It prevents me from ignoring the anxiety they can sometimes feel during the creative process. I'm in a better position to guide them through any discomfort they may be experiencing. I should also add that the Covid pandemic and the closure of all theatres forced me to ask myself what I would do if everything crumbles, if there's no more funding, if the performances are cancelled. I thought about creating a character that I could bring to life in the street or a small theatre. And then I thought that if I invent a character, he needs to last, so I should imagine someone who's already dead. That way, I can grow old with him. I thought of the Rolling Stones guitarist, Keith Richards, who became a pirate. It doesn't matter if he played the part well or badly – it's a really impressive character. We dream and we root for him because we'd all like to be pirates, enjoying our freedom. I also thought of Tadeusz Kantor's master of ceremonies directing the set design. In my show, I'm the one who moves objects, juggles with characters and shows the absurdity of a director trying to control everything.

AF You resurrected the clown character in your first solo piece, *Hallo*,⁴ in 2014. Was that a major moment in your career?

109

MZ You know, the clown is the hardest character to play, the most complex. Because we're all clowns, we're all bizarre, tragicomic figures with our demons and our dark, abstract, comical emotions. It's sometimes hard to find space for all those things in our society. The characters in *Danse Macabre* are in a rubbish dump where they reinvent themselves without being able to move up and out. They're poor in social terms and have had no luck in life. It's often the people on the fringes of society who touch and inspire me – and clowns can represent them. Maybe I find it touching because in effect I've been clowning around ever since I was a child, challenging the reality around me and the rules governing that reality. Even at school I asked my

4 Premiere: 4 November 2014, Théâtre Vidy-Lausanne. Original idea, director, stage design, choreographer and actor: Martin Zimmermann. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Stage development and technical coordination: Ingo Groher. Original music: Colin Vallon. Assistant director and choreographer: Eugénie Rebetez. Costume design: Franziska Born. Lighting design: Sammy Marchina. Original sound: Andy Neresheimer. Stage manager and extra: Roger Studer. Machine programmer: Sarah Büchel. Technical conception and stage design: Christiane Voth, Ingo Groher. Set construction: Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne, Ingo Groher. Stage motorisation design: Thierry Kaltenrieder. Costumes: Franziska Born, Bea Zimmermann. Painting: Michèle Rebetez-Martin. Props: Atelier CLSFX Paris, Eric Rihs. Stage directors: Roger Studer, Sarah Büchel. Lighting directors: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Jan Olleslagers. Machinery directors: Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Lighting director: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer.

E teacher, “Who said we have to write like that?” or “Who made up that rule?” Actually, I can only put up with life if I can see people as clowns and if I manage to establish contact with them. The first thing I see are figures without hearing any words. Our bodies are like sacks with little tubes poking out of them and words to express what’s going on inside those big sacks.

AF You mentioned your childhood. You grew up in the countryside near Zurich surrounded by craftsmen, people who worked with their hands. What made you go into the theatre?

MZ Just about everything comes from that world of craftsmen and -women, starting with the humour that was always a big part of my family life. I quickly fell in love with magic and laughter and the absurd – emotions, basically. I was already hyperactive at school, very anxious, convinced that we were just repeating the same old things over and over again. My family were cheesemakers, and my grandfather would always say that if you do something for other people, you should do it well because that would make them feel like coming back. His words stayed with me. Deep down, I’m more of a craftsman than an artist – a craftsman who cares about getting what he has created right. I always imitated my mother. She was my first character and her skinny figure is quite similar to my skeleton right now, so she was essential. My father was always very busy with his work and I grew up around lots of women – my aunts, my sister, my grandmother, all of them very funny and very lively. Self-deprecation was crucial in my family. When I started imitating other people, I also noticed that everyone watched me and paid attention to me. So I invented characters, and very soon magic – the fantastic and the laughter outweighed everything else.

AF You attended courses at the Centre national des arts du cirque (CNAC) in Paris and Châlons-en-Champagne in France in the nineties. The school had just opened. How influential was the training you got there in an art form that usually sees skills being passed down from generation to generation?

MZ That school was crucial for me. I’d read an article about the school when I was twelve in *Spick*, a German-language magazine for kids. The head of the centre at the time was the sculptor Bernard Turin⁵ who wanted to change the circus and turn it into a major art form and a multi-disciplinary world

⁵ The French sculptor and visual artist directed the CNAC from 1990 to 2002. He overhauled teaching by introducing art history courses, promoting critical analysis of circus shows and bringing in directors and choreographers. He died in 2008.

where there was room for all kinds of art including sculpture. He must have liked the fact that I was a trained decorator because I was admitted. Thanks to the teachers at the school, I realised that I could incorporate elements from my first profession and capitalise on my appreciation of space and objects, and of course being a clown is all about working from inside to out. That's also where I learnt to take responsibility and benefit from emotions that brought me closer to artists working in other fields like Louise Bourgeois and Lucian Freud. They're visual artists I feel close to.

AF Does that mean that the circus is also a discipline that it's possible to learn, one with its own rules and laws?

MZ Ultimately, I'm not sure it's something you can really learn. Three-quarters of my class didn't carry on. I was a terrible acrobat, but I shone as a clown. That school above all offered a great chance to meet fantastic teachers and contemporary artists from a wide range of backgrounds. There was also the crazy adventure of *Le Cri du caméléon* with the choreographer Josef Nadj, the graduation show of the seventh class of the CNAC,⁶ my own, with which we toured the world and which marked the beginnings of contemporary circus. It's worth mentioning that here in Switzerland we're a little out of sync, about twenty or thirty years behind, and we sometimes have slightly preconceived notions of the circus. My main goal today is not to be hemmed into a category and labelled. I bring together circus, theatre and dance and I feel, now that I'm fifty, that I'm entitled to say I do "Martin-Zimmermann creations." [laughter]

111

AF Isn't it this very type of circus that means you don't have to choose between the different conventions of theatre, clown and dance?

MZ I've always put on a "mix" on stage without knowing it. I can't help it: the body expresses far more than words can. Also, it's a trendy term, but my shows can be described as interdisciplinary. That gets on my nerves, though. I've always done this.

AF What does it mean to you then to have won the Swiss Grand Award for the Performing Arts / Hans Reinhart Ring, which covers all the disciplines?

⁶ It premiered on 12 January 1996 at the Parc de la Villette in Paris and was inspired by Alfred Jarry's novel *Le Surmâle*. The production interwove circus arts with dance. On *Le cri du caméléon* see Catherine Germain's article in this edition of *MIMOS*, pp.179–184.

E MZ I was shocked when I heard the news. I'd heard of the Hans Reinhart Ring, but I didn't really grasp its significance. I was always curious, however, to see who was selected or supported. This recognition has also meant that I have found out more about the Swiss theatre scene and people I knew little about. I was literally speechless when I received the phone call to tell me I'd won. My first reaction was to say, "I'm not finished yet, you know. There are still loads of things I want to do. In fact, I feel as if I'm only just getting started." Then I remembered I'd been creating things for twenty years. [laughter]

AF Do you think this official recognition could raise the profile of circus arts in Switzerland if, as you've emphasised, we are behind?

112 MZ Yes, this award can definitely help. You know, there are institutions that encourage the circus and also ensure that it survives. But why create a movement that promotes the circus when it's all already there, more or less. The main thing is to give it some space. Yes, we could open a school and support the development of artists eager to pass on a message, who have something to say and a language of their own, without limiting it to technical skills. We have a fantastic, mainstream circus tradition in Switzerland with its own business model. I really admire it, but it shouldn't stand in the way of an alternative form which includes art in the real sense of the word – as an art that raises questions about the world and the times we live in. We have so many artists in such a small country! We could take greater pride in them, offer them more support and introduce more exchange schemes. Unlike France, though, Switzerland never had a king and has no tradition of a court that elevates artists and gives them prestige. When I tell people here that I'm a clown, they ask, "And what's your real job?" You're never a prophet in your own country, but that doesn't diminish my attachment to Switzerland.

AF Returning to your creative work, you started out in a trio and then in a duo, for example with *Gopf*⁷ and *Hoi*⁸ with Gregor Metzger and Dimitri de Perrot. What motivated you to start doing solo work ten years ago?

7 Premiere: 17 June 1999 at the Blauer Saal in Zurich. Directors and choreographers: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Original music: Dimitri de Perrot. Stage design: Martin Zimmermann. Lighting design: Christophe Botiaux. Costumes: Franziska Born. Sound: Andy Nehresheimer.

8 Premiere: 17 September 2001 at Théâtre Vidy-Lausanne. Directors and stage designers: Metzger / Zimmermann / de Perrot. Choreographers: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Original music: Dimitri de Perrot. Set construction: Théâtre Vidy, Jean Corthésy, Ingo Groher. Lighting design: Christophe Botiaux. Sound: Andy Nehresheimer. Costumes: Franziska Born. Dramaturgy: George Weinand.

MZ I've always made sure I've had time to myself by coming up with creations for other artists, such as *Anatomie Anomalie*,⁹ or by imagining worlds for third parties including solos for the dancer and choreographer Eugénie Rebetez.¹⁰ It's quite natural to have moments when you fancy doing something a bit different to avoid repeating yourself. I think it's risky to come up with a formula and apply it several times, a bit blindly. I've derived many benefits from this approach since 2012 and, above all, I've initiated other projects. We shouldn't forget all the artists and craftspeople in the shadows who rarely get a mention. People like Ingo Groher, who has built just about all my sets, and Sabine Geistlich,¹¹ my dramaturge who has worked with me for fifteen years and has been key to the development of my work.

AF Quite right. You direct artists from very different backgrounds – dancers, acrobats, contortionists, etc. – and often work without a storyline. What does a normal day's rehearsing look like?

MZ There's no template for my work. I do need a studio where everyone associated with the projects comes together to search and try and fail and start again – with their bodies and all sorts of materials. Bodies ripping like paper, or paper sticking to a body. A body falling like a stone, or a stone falling on a body. A body folding like a frame, or a frame containing a body. A body as elegant as a piece of fabric, or fabric wrapped around a body. Each new project gives huge potential for experimenting with new materials and textures, and this lends sensitivity to my choreographies. I'm always seeking to create a visual experience that is raw and human.

113

AF You told me that your shows always evolve a great deal over the course of the performances. Does that mean that the creative process happens in situ without a predefined script and is therefore always liable to metamorphose?

MZ My shows always follow a strict choreography between a moving set and the intense physicality of the bodies. Like Charlie Chaplin and Buster Keaton, I see myself as belonging to a family of tragicomic actors

9 Show created by the Compagnie Anomalie. Directed by Martin Zimmermann, premiered at La Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-la-Vallée, on 21 January 2005.

10 See her text in French, *Lettre à Zimi*, in this edition of *MIMOS*, pp.185–191.

11 See the English translation of Sabine Geistlich's article in this edition of *MIMOS*, pp.227–232.

E who position their characters very precisely in a given space. When I start performing in front of an audience, it's a very physical encounter. Every night produces a magical energy, and every night that energy takes a different form. It's as if my characters were putting their lives on the line out on stage, and that's why we feel close to them. My shows generally come of age after fifty performances. That's when they become totally free to release this inexplicable force, a unique kind of spiritual energy. That is the mystery of the Theatre, the black monster that will fascinate me until my dying day.

AF Is there still space for the clown in our increasingly standardised modern society where even laughter is occasionally censored?

MZ I'm going to digress a bit to answer your question [laughter]. I've just been through two births as a father. It was amazing, joyful of course, but I also realised how much violence a woman's body suffers all through her life and the questions associated with it, from her first period to the menopause. It takes such incredible strength. I was stunned. People often disparage women's strength. There are still lots of taboos around birth, death, sexuality and gender, as if we can't accept them, even though they affect all of us. Talking about them should be like tying your shoelace – automatic. When it comes to gender, I'm offended by the very real forms of discrimination society has instituted, including unequal pay. It's unacceptable. Having said that, I'm not convinced that the decision to protest in the streets has really changed all that much. It has to be dealt with higher up, at the level of the law, where power resides. These subjects are weakened when dealt with on the streets because that makes it seem that they need justifying. As an artist, I see us all as very weak. So we need to laugh at our weaknesses in order to liberate ourselves and live together successfully. Laugh at ourselves and accept that we're clowns. Ultimately, we all share the same story. Laughter is only dangerous when the powerful appropriate it to dominate everyone else. It then becomes just another form of censorship. Look at Donald Trump: he's a clown and he's terrifying.

AF Has your work changed since you became a father?

MZ Yes, because by becoming a dad, you become less important. You know that if all goes well someone will live on after you've gone. And, of course, the questions of life and death and birth in *Danse Macabre* – right up to the scene with the baby being delivered with the aid of tools – are steeped in my new relationship with reality. I've changed a lot, yes.

Anne Fournier

AF You once told a journalist, “I’m not a comedian. I’m a bit like an artist who paints ten portraits of the same person with a new nuance in their profile each time.”¹² How would you define those nuances?

E

MZ I’m always inspired by experiences and scenes I’ve seen in real life. For *Eins Zwei Drei* I was commissioned by the Fondation Beyeler in Basel to create a performance with the title *Der Besucher* [*The Visitor*]¹³ about a clueless tragicomic character who goes into a museum. He sees the place and its conventions for the first time. I analysed this particular environment by doing lots of interviews. I started with the cleaners, the people who pamper the Calder mobiles, and continued right up to the senior management to understand its hierarchy, its authority, its power. From that I derived three clowns, one of whom represents art itself. You know, I always liked watching people as a kid and I always found them a bit absurd. I never get bored of it. I can sit for hours in a Migros restaurant, observing people. All the customers are the same: tender and endearing and also a little bit mad.

AF What position do you adopt, as an artist, if you see a madman or a madwoman?

115

MZ You’ll have noticed that I’m a pessimist. I don’t think human beings can evolve. They are at eight years old what they will always be. In view of this state of affairs, I decided to laugh at it. And so, what is key to me as an artist, is the practice of self-deprecation, the art of not taking myself so seriously and of helping the audience to accept themselves for who they are. It’s incredibly ambitious. Underpinning it is the idea that laughter can perhaps still save us because it acts as a mirror, allowing us to take a step back and see our reflection. We need to take some time to understand who we are. Looking for ourselves and fighting and surviving in this world is what makes life worth living.

AF If that’s the goal, how would you define a *good* clown?

12 Ghania Adamo, “Zimmermann, le clown élastique”. In *La Liberté*, 14 November 2014, p. 31. [Quote translated by Simon Pare].

13 Premiere: 1 July 2016 at the Fondation Beyeler, Basel. Performance and artistic director: Martin Zimmermann. Original music and live performance: Colin Vallon. Director, choreography and film script: Martin Zimmermann, Eugénie Rebetez. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Director: Chris Niemeyer. Cinematographer: Jonas Jäggy. Editor and screenshots: Lukas Gähwiler. Technical director and stage manager: Sarah Büchel. Lighting manager and director: Jan Olleslagers.

E MZ Clowns work from the inside out. If they are authentic, unfiltered, they have a spark, like Grock, Charlie Rivel and Charlie Chaplin. They were artists who were rooted in real life. Actors play a part, but clowns are who they are. They are naked in front of us, and their physique tells us who they are. The clowns I mentioned are fascinating, but they also had to come to terms with the harsh fact that clowns aren't always appreciated – they speak inconvenient truths. Real life and real art are when there is no filter, when we live fully in the present. That's the world of clowns and small children. Or rather it's what I, as a clown, find beautiful in the eyes of a child.

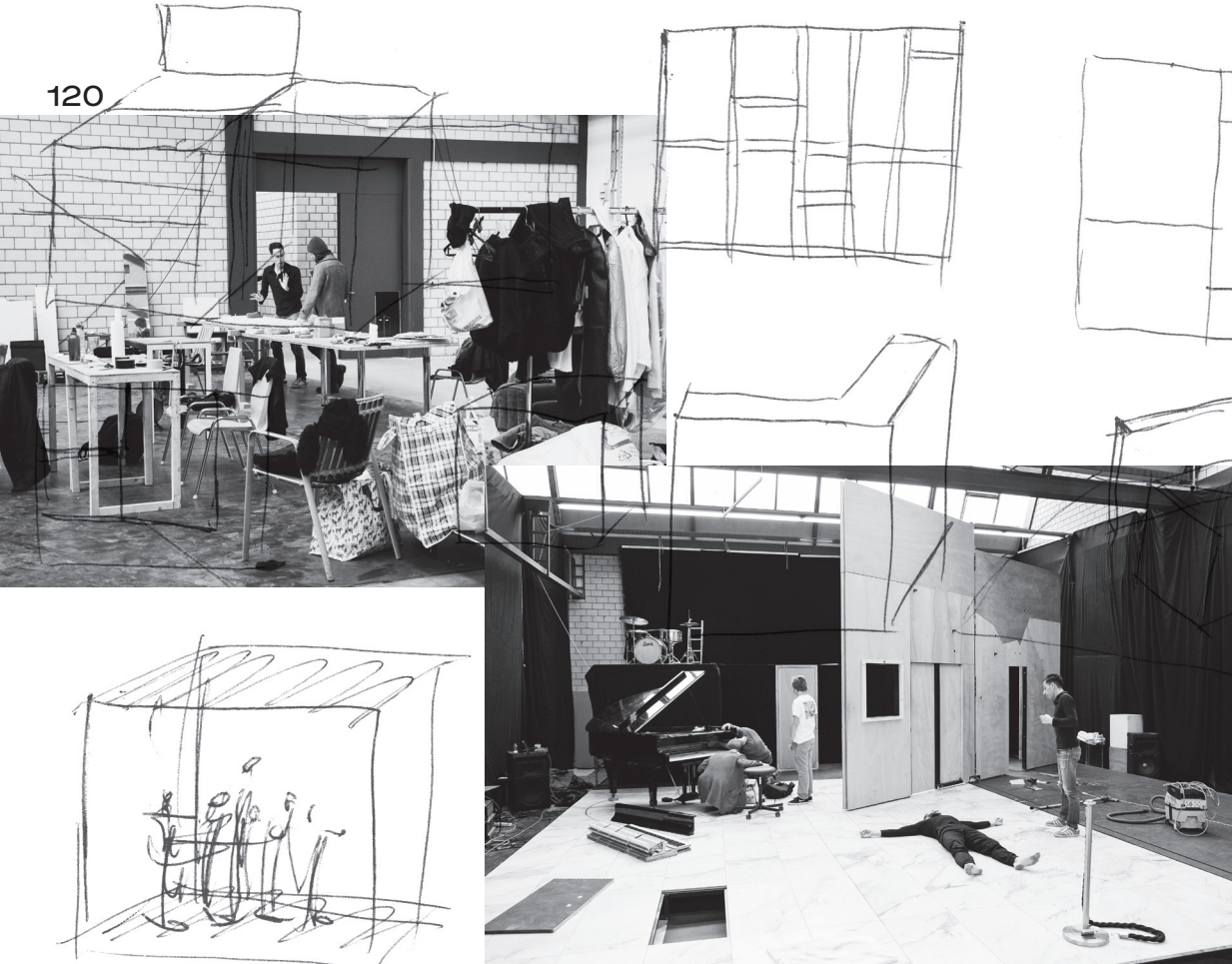


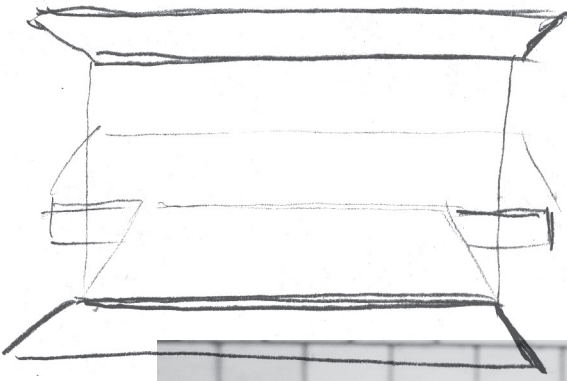






120









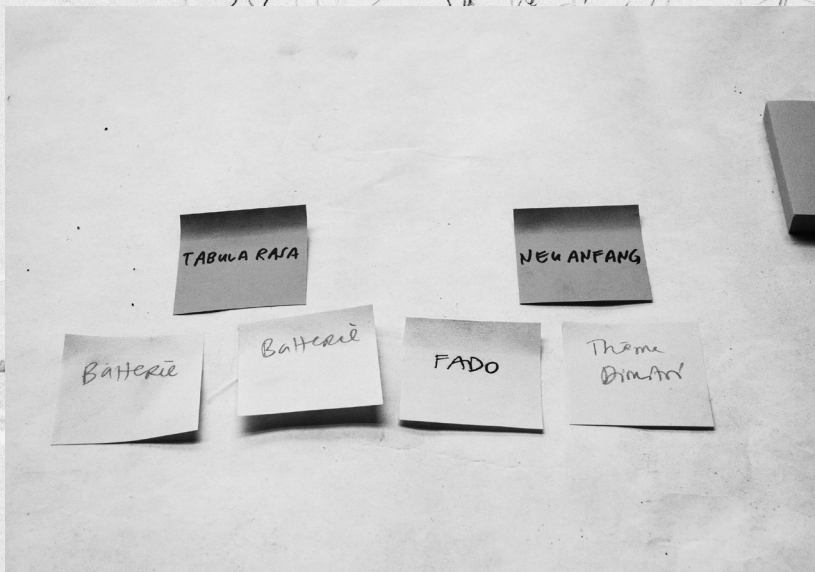
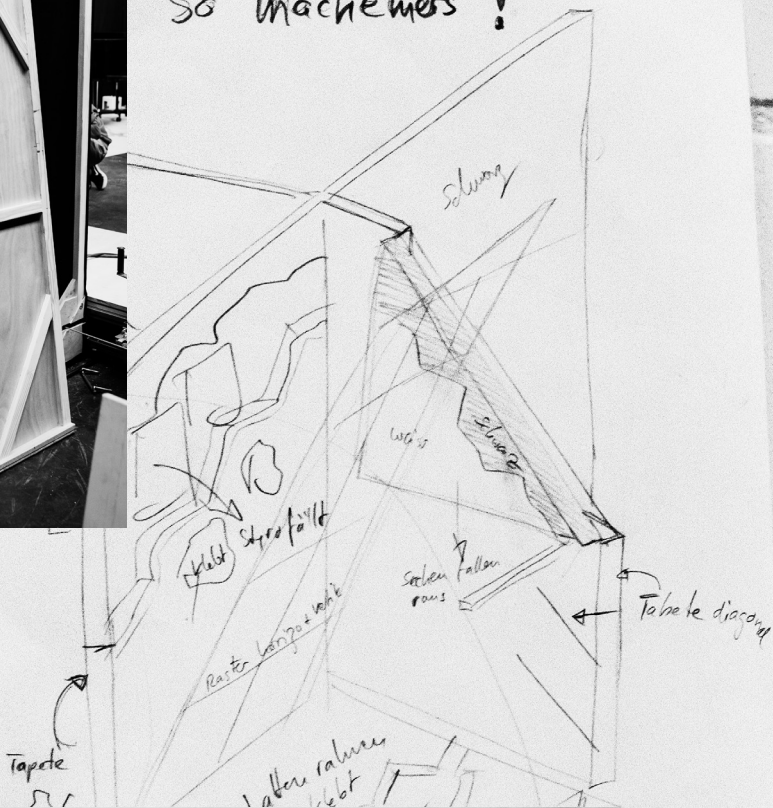


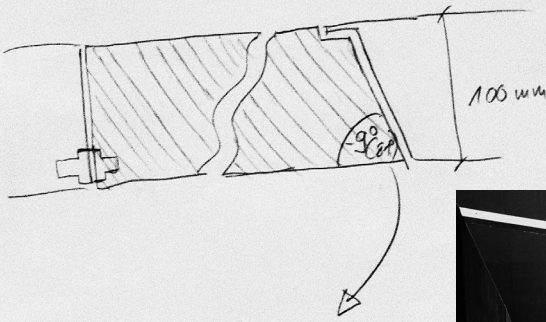




126

So machemers !



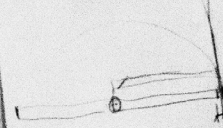


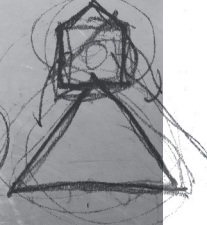
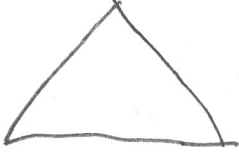
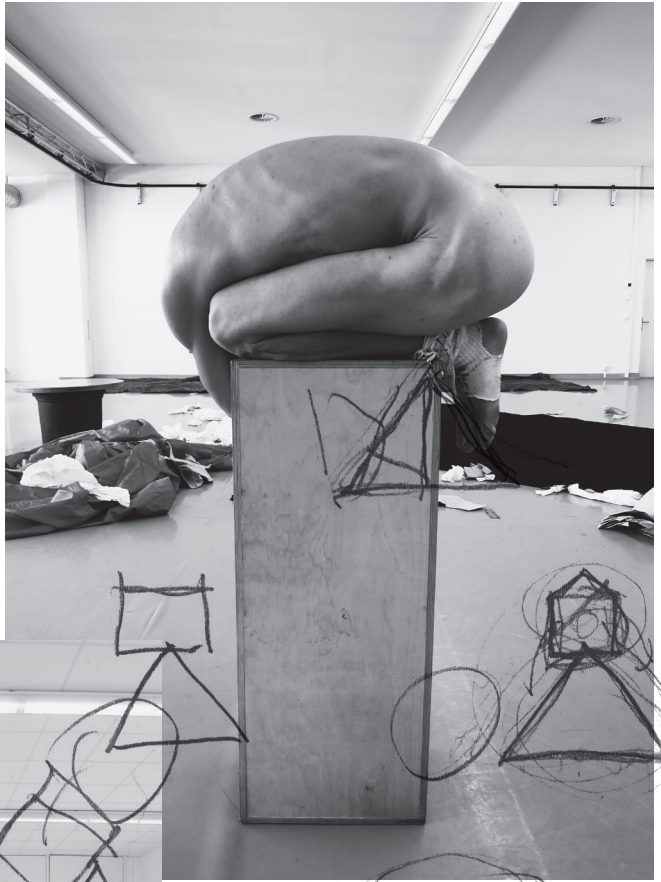
127



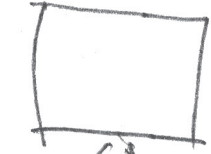
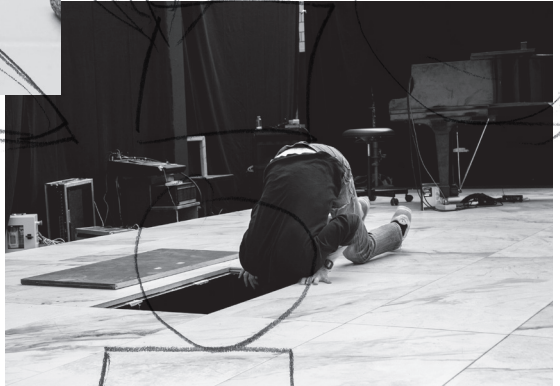
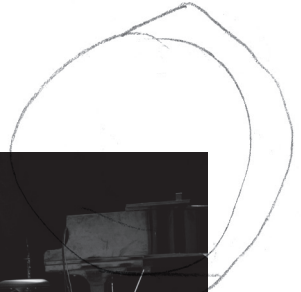
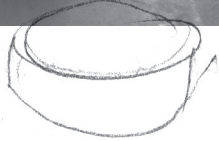
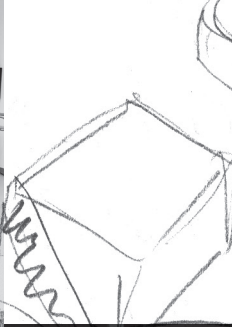
1 □ Stuhlbaum RRV
 120/80/3 ~~8,96~~
 114 74
 Gescho. 700/80/3 8,04

□ Gescho.	Kopf
80/50/2	4
80 25/2	3,17 kg





128



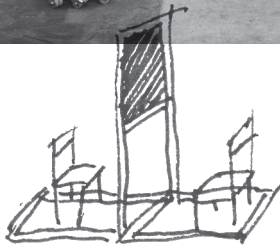
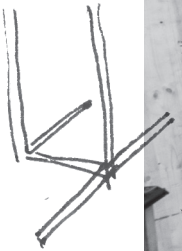
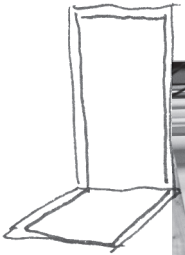
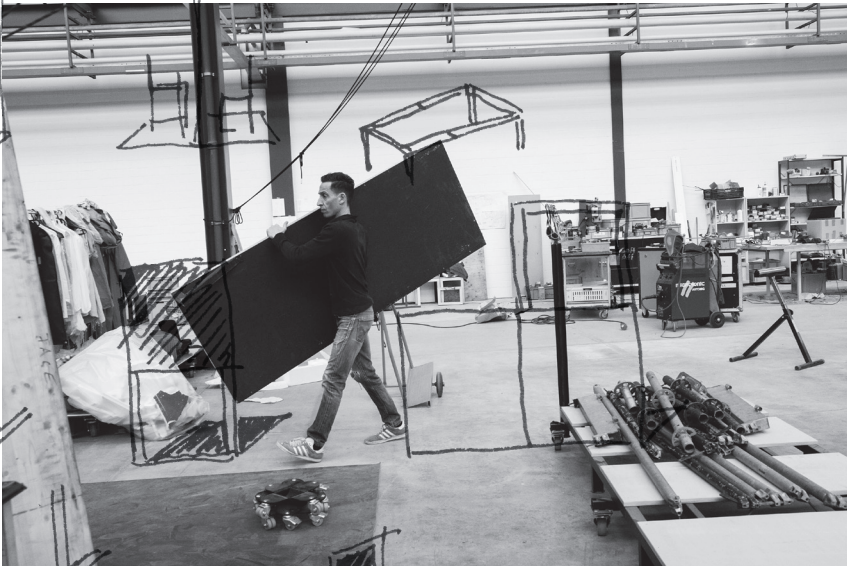






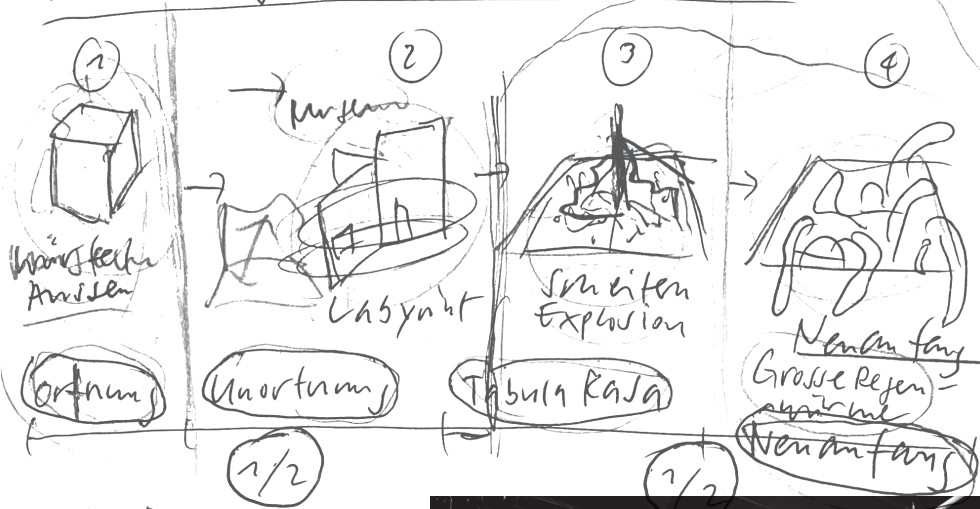


132





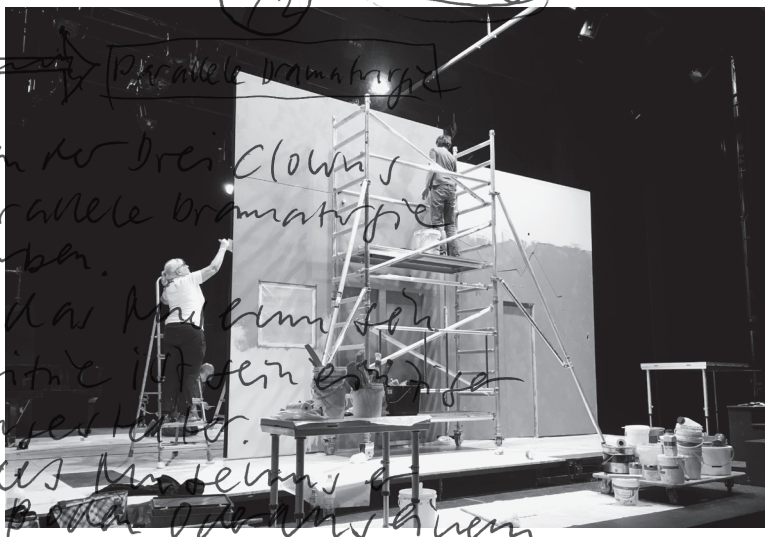
Dramaturgie des Bühnenbildes:



Parallele Dramaturgie

Die Beziehungen der drei Clowns müssen eine parallele Dramaturgie zum Bekor haben.

Tarek eröffnet das Museum für Mama und Binthe ist ferneseher Helfer und Anhalter. Rollen ist Teil des Musicals kommt aus dem ~~Bühnen~~ Bühnenraum. Er ist unsern, Kunst





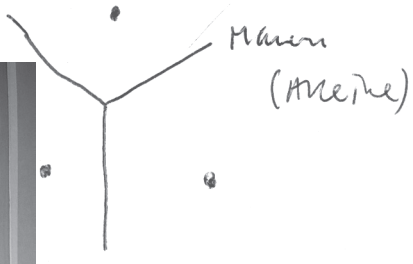




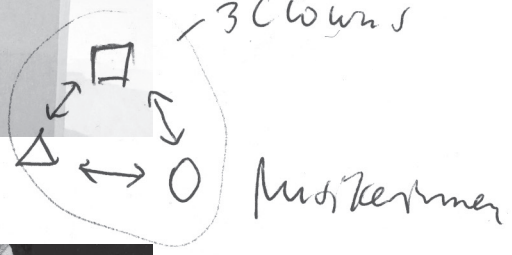
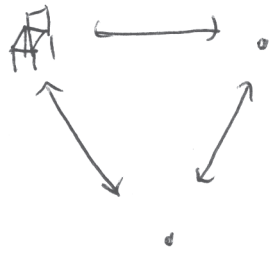


Maier (zu weit)

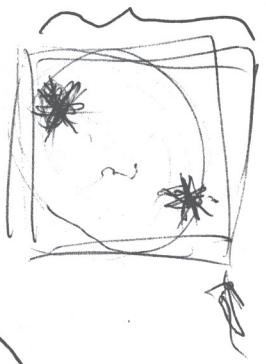
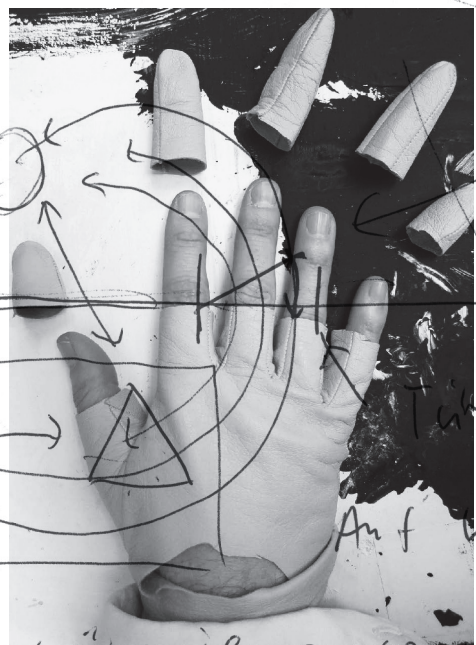
Maier (Anerkennung)



objekt



138



Bühnenbild
Auf und Ab tritt!

Wenn man nicht über jemanden redet
hat man ihn vergessen und das ist
wirklich traurig!



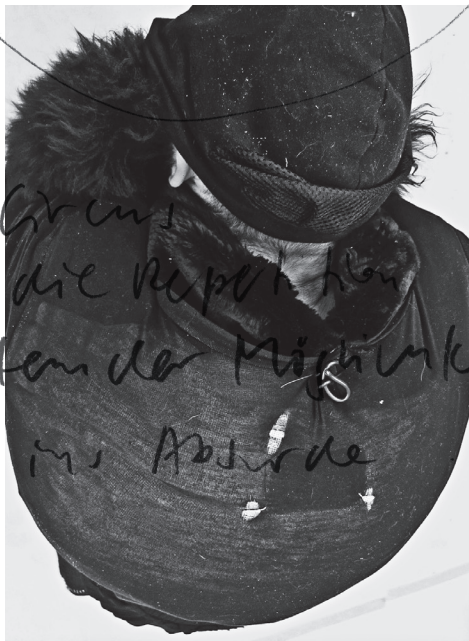


Geistesbahn



↑
Eingang

↓
Ausgang



Es ist Erweis
Es ist die Repetition
Auslösen der Möglichkeiten
Drehen ins Absurde















Thomas Hahn

Z wie Zirkus:
Wege und Wandlungen eines Pioniers

RÉSUMÉ

L'effervescence du Nouveau Cirque en France dans les années 1980 a donné naissance à une scène européenne avec des trios, duos ou solistes avides d'expériences qui ont réinventé les arts du cirque. Ce mouvement a trouvé ses origines au Centre national des arts du cirque (CNAC), où Martin Zimmermann s'est formé et où, en 1995, il a participé au spectacle de fin d'études *Le Cri du caméléon*, spectacle révolutionnaire pour le langage du cirque. Il a joué à bien des égards un rôle de pionnier dans le développement d'une nouvelle compréhension du clown et du cirque. Les espaces scéniques qu'il a conçus sont des forces actives : ils créent des situations qui bouleversent les personnages et renversent le monde. Il en résulte une signature inédite à la frontière entre cirque, chorégraphie et théâtre.

RIASSUNTO

Dall'effervescenza del Nouveau Cirque, nella Francia degli anni Ottanta è emersa una scena europea in cui piccole formazioni e singoli artisti dotati di una spiccata vena sperimentale hanno reinventato le arti circensi. Le sue radici affondano nel Centre national des arts du cirque (CNAC), dove Martin Zimmermann si è formato e, nel 1995, ha partecipato allo spettacolo di diploma *Le Cri du caméléon* - fondamentale per il rinnovo del linguaggio circense. Sotto molti aspetti, ha svolto un ruolo pionieristico nello sviluppo di una nuova comprensione sia del clown che del circo. Gli spazi scenici che progetta sono forze attive: creano situazioni che tolgono ai personaggi il terreno sotto i piedi e capovolgono il mondo. Il risultato è una cifra artistica originale al crocevia tra circo, coreografia e teatro fisico.

ABSTRACT

Inspired by the revolutionary spirit of the Nouveau Cirque movement in France in the 1980s, a European scene emerged that saw trios, duos and even individual experimental artists reinvent circus art. Its roots lie in the Centre national des arts du cirque (CNAC), where Martin Zimmermann trained and in 1995 was part of the graduating production *Le Cri du caméléon*, a work that was pivotal to the reformation of the circus piece as such. The stage spaces he designs are active forces: they create situations that pull the carpet from under the characters' feet and turn the world upside down. The result is a unique artistic signature that bridges the spheres of circus, choreography and physical theatre.

D Wohl jede künstlerische Karriere hat ihre Mentor*innen, ohne die sich ein Talent nicht oder zumindest ganz anders entfaltet hätte. Die entsprechende Persönlichkeit, in unserem Fall Martin Zimmermann, muss dabei der entscheidenden Figur gar nicht physisch begegnet sein. Als Protagonist einer neuen Art, Zirkus zu verstehen und zu praktizieren, als hybrider Künstler zwischen Akrobatik, Clownerie und bildender Kunst, gehört der in Frankreich ausgebildete Zürcher Mime, Choreograf und Szenograf zu einer europaweiten Generation der Zirkuswelt, deren Wege sich bis zu einer entscheidenden Persönlichkeit zurückverfolgen lassen. Und die heisst: Jack Lang. Frankreichs Erneuerer der Kulturpolitik, wenn nicht gar deren Begründer – sofern man diese visionär und gestaltend versteht – amtierte als Kulturminister von 1981 bis 1993, mit kurzer Unterbrechung zwischen 1986 und 1988. Sämtliche Nachfolger*innen, und von denen gab es häufig mehrere in einem Jahr, verblassten in seinem Schatten. Im Grunde geht alles, was heute Frankreichs *soft power* in den aufführenden Künsten ausmacht – vom zeitgenössischen Tanz und Zirkus bis zum Hip Hop und der Strassenkunst – auf Langs Initiativen zurück. Ohne dessen Wirken wären weder die Centres chorégraphiques nationaux entstanden, die Frankreichs bedeutendste Choreograf*innen erblühen liessen, noch das Centre national des arts du cirque (CNAC), an dem Martin Zimmermann die Grundlagen seines zirkensischen Theaters legte. Und es hätte den entscheidenden Schub nie gegeben, der entstand, als mit Bernard Turin ein zeitgenössischer bildender Künstler 1994 die Leitung des CNAC übernahm, der den vielbeschworenen «Zirkus von morgen» im Visier hatte. Es war Turins Idee, die Abschlussarbeiten der Absolvent*innen in Form einer gemeinschaftlichen Kreation abzunehmen. Und die sollte jeweils von bekannten Persönlichkeiten aus Tanz und Theater geleitet werden. So kam es zu Martin Zimmermanns Begegnung mit Josef Nadj, der 1995 mit den (ausschliesslich männlichen) Absolventen dieses Jahrgangs den Welterfolg *Le Cri du caméléon*¹ schuf.

Das Jahrzehnt des Nouveau Cirque

Eine unerhörte Dynamik erfasste Frankreichs Zirkuslandschaft bereits in den 1980er Jahren. Der Familien- und Wanderzirkus, das Standardmodell des 19. Jahrhunderts, hatte ausgedient. Um dem toten Winkel der

¹ Zu dieser Inszenierung siehe auch die deutsche Version des Beitrags von Catherine Germain im vorliegenden MIMOS-Band, S. 167–172. *Le Cri du caméléon* nach dem Roman *Le Surmâle* [Der Supermann] von Alfred Jarry. Premiere: 12. Januar 1996, Parc de la Villette, Paris. Choreografie: Josef Nadj. Mit: Etienne Arlettaz, Arnaud Clavet, Vincent Gomez, Laurent Letourneur, Michael Mercadie, Bruno Michel, Jambenoix Mollet, Laurent Pareti, Thomas Van Uden, Martin Zimmermann. Bühnenbild: Goury. Kostüme: Sandrine Pelletier. Musik: Stevan Kovac Tickmayer, Anomalie. Regieassistent: Franck Micheletti. Produktionsleitung: Clara Rousseau. Bühnenbild-Bau: Michel Tardif. Requisiten: Jacqueline Bosson. Bühnenmeister: Michel Tardif. Licht: Rémi Nicolas. Lichtregie: Marc Moureaux. Tonregie: Laurent Francois.

Kulturpolitik zu entkommen – bis 1979 unterstand der Zirkus der Tiere wegen dem Landwirtschaftsministerium –, schrieb sich der Nouveau Cirque auf die Fahnen, die Vierbeiner aus ihren Käfigen und von ihren Dompneur*innen zu befreien. So begann eine Kampagne, die sich bis heute fortsetzt. Zu dieser Zeit entstanden auch die ersten öffentlichen Zirkusschulen, in welchen man sich einschreiben konnte, ohne einer zirzensischen Familientradition zu entspringen. Trotzdem stand die Entwicklung des Neuen Zirkus in Frankreich noch im Zeichen eines romantischen Geistes, den man dem Wanderbetrieb der Artist*innen zuschrieb. So wurde die zweite Hälfte der Achtziger Jahre geprägt von einer Handvoll Truppen, die grossformatige Inszenierungen schufen. Zu diesen gehörten Cirque Baroque, 1986 von Christian Taguet gegründet, Archaos Cirque de caractère, 1984 von Guy Carrara und Pierrot Bidon gegründet, sowie Cirque Plume, 1984 u.a. von Bernard Kudlak gegründet. Eine zweite Generation blühte im folgenden Jahrzehnt auf, und mit ihr deutete sich an, was das bestimmende Element der neuen Zirkuslandschaft werden sollte: nämlich Inszenierungen, die sich auf eine der Zirkustechniken konzentrieren. Les Colporteurs, beispielsweise, tanzen seit 1996 auf dem Seil, Les Nouveaux Nez (1991 gegründet) erfanden den Clown neu, Les Arts Sauts (1993–2007) schufen körperliche und räumliche Symphonien aus Akrobatik. Jérôme Thomas gründete 1992 seine Kompanie Armo und bewies nicht nur, dass es sich mit Federn und anderen Gegenständen wunderbar poetisch jonglieren lässt, sondern auch, dass diese Disziplin Grundlage komplexer szenischer Kunst werden kann. In London gründeten 1992 Sean Gandini und Kati Ylä-Hokkala mit Gandini Juggling eine international beachtete Kompanie für jonglierendes Tanztheater. Der Idee einer Abfolge von Nummern als Modell der Zirkusshow wurde ein neues Modell entgegengesetzt, in welchem Artist*innen, Autor*innen, Dramaturg*innen und Regisseur*innen das Potenzial einer Disziplin sondieren und erweitern. So sprach man denn auch immer mehr von «les arts du cirque», also «den Zirkuskünsten» im Plural.

D

153

Das Zirkusstück in neuem Gewand

Natürlich gehört zu dieser Bewegung auch die Akrobatik der Kompanie Anomalie, gegründet 1995 im Zuge der bereits erwähnten Inszenierung von *Le Cri du caméléon*. Martin Zimmermann erfand sich als Zirkuskünstler mitten in dieser Strömung. Der weltweite Erfolg des unter der Leitung von Josef Nadj erarbeiteten Stücks – es wurden in drei Jahren rund dreihundert Vorstellungen auf mehreren Kontinenten gegeben – zeigt, dass die Neuerung den Nerv ihrer Zeit traf. Das Publikum, ausgestattet mit reichlich Erfahrung in Sachen zeitgenössischer Tanz und Zirkus, war bereit

Z wie Zirkus: Wege und Wandlungen eines Pioniers

D für einen Quantensprung und spürte intuitiv, dass hier Zirkusgeschichte geschrieben wurde. «Dieses Werk war ein Wendepunkt. Es umriss, was in Bezug auf seinen gesellschaftlich-kulturellen Kontext von nun an als zeitgenössisches Zirkusstück gelten würde»², befand der Theatertheoretiker und Philosoph Jean-Marc Lachaud. Zimmermann und seine Mitstreiter wurden aufgrund des Erfolgs wirtschaftlich unabhängig und daher auch künstlerisch uneingeschränkt handlungsfähig. So nahmen sie den weiteren Verlauf ihrer Karriere selbst in die Hand und nutzten ihre Freiheiten. Für *et après, on verra bien...*³ engagierten sie, wie man es seit 1995 am CNAC bei den jährlichen Abschlussarbeiten praktiziert, einen künstlerischen Leiter. Ihre Wahl fiel auf den Theaterregisseur Guy Alloucherie. Wie weiter unten näher erläutert wird, hatte Zimmermann zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits ein neues Modell entwickelt und umgesetzt, mit dem er Anomalie, die als Kollektiv weiterarbeitete, hinter sich liess. Unterdessen gefiel sich Bernard Turin am CNAC darin, Jahr für Jahr die Spannung darüber hochzuhalten, welche*r Choreograf*in oder Regisseur*in als nächste*r die Ehre erhalten würde, die Absolvent*innen zu inszenieren. Man fieberte der neuen Abschlussarbeit entgegen, darauf hoffend, dass noch einmal jemandem ein Geniestreich wie *Le Cri du caméléon* gelingen würde. Und wurde enttäuscht – mal mehr, mal weniger. Die Messlatte lag einfach zu hoch. Heute ist dieses jährliche Ritual längst zur Routine geworden. Die Aufführungen touren nach festem Plan und werden vom Publikum abgefeiert. Doch neue Massstäbe setzen sie nicht mehr.

154

Eine Pädagogik der Autonomie

Auch die in den Achtzigern und Neunzigern Jahren gegründeten Truppen und Kollektive haben ihre Rolle als Vorreiter eingebüsst. Die letzte Kreation des Cirque Archaos datiert von 2014, Cirque Baroque ist eher in den Hintergrund geraten und Plume hat sich 2020 aufgelöst. Ab 2017 tourte Kudlaks Truppe noch mit *La dernière saison*, dann musste die geplante Tournee – mit über neunzig Vorstellungen – wegen des Corona-Lockdowns abgesagt werden. Ein trauriges Ende. In Montréal war unterdessen in den Nullerjahren ein neuer Ansatz entstanden. 2002 wurde dort *Les 7 doigts*

2 Jean-Marc Lachaud, «Le cirque contemporain entre collage et métissage». In: *Avant-garde, Cirque!* Herausgegeben von Jean-Michel Guy. Paris: Les Editions Autrement 2001, S.126–141; hier S.132. [Zitat aus dem Französischen von Thomas Hahn übersetzt].

3 Premiere: 14. März 2000, Lieu Unique, Nantes. Regie: Guy Alloucherie. Dramaturgie und Regieassistentz: Martine Cendre. Choreografie: Marie Letellier und Laurent Letourneur. Ton: Laurent Ide. Beleuchtung: Ivan Mathis und Christophe Botiaux. Szenografie: Boualem Chelouti und Guy Alloucherie. Mitwirkende: Etienne Arlettaz, Mathurin Boize, Vincent Gomez, Mickaël Mercadié, Marianne Michel, Jambenoix Mollet, Aline Muheim, Laurent Paret, Sodadeth San.

gegründet, ein Kollektiv, das die unterschiedlichsten Formate produziert, vom Solo zu Revue und Events, und sich damit von den anderen, älteren Truppen aus Montréal unterscheidet. Zu diesen gehören Cirque du Soleil (seit 1984) und Cirque Eloïze (seit 1993), die gänzlich auf die Energie und Verführungskraft von grossen, spektakulären Shows setzen und damit oft gleichzeitig Bühnen auf mehreren Kontinenten bespielen. Da sucht man vergeblich nach den kleinen, intimen und innovativen Formaten, die sich in Europa herausgebildet haben, seit am CNAC und anderswo die Ausbildung von eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten zum pädagogischen Ziel erklärt wurde. Das CNAC und andere Hochschulen – darunter die Stockholmer Dans och Cirkushögskolan (DOCH), die École supérieure des arts du Cirque (ESAC) in Brüssel und Codarts in Rotterdam – folgten dem Modell führender Schulen für zeitgenössischen Tanz, die ebenfalls das individuelle künstlerische Schaffen der Studierenden in den Mittelpunkt stellen, darunter Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) in Brüssel, 1995 von Anne-Teresa De Keersmaeker mitbegründet, oder exerce in Montpellier (gegründet 2011). So ist es heute normal, dass junge Absolvent*innen europäischer Zirkusakademien bereits während ihrer Ausbildung künstlerische Projekte entwerfen. *Le Cri du caméléon* war auch in dieser Hinsicht eine Pionierleistung. Und weil die Absolvent*innen des CNAC aus allen Himmelsrichtungen und Ländern nach Châlons-en-Champagne kamen (und kommen), wurde der Siegeszug des zeitgenössischen Zirkus ein europaweites Phänomen, und die entstandenen Stücke gingen auf immer internationalere Tourneen. Zudem organisierte sich die Szene in Verbänden wie Circostrada (2003 gegründet) oder Caravan (2008 gegründet) und strukturierte sich in den meisten Ländern, um als eigenständige Kunstrichtung wahrgenommen und gefördert zu werden.

D

155

Der Weg zur eigenen Welt

Durch die offene, kreativitätsfördernde Schaffensweise an den Hochschulen gewann der zeitgenössische europäische Zirkus eine geradezu unerhörte künstlerische Flexibilität. Transdisziplinäre Kreation mit Texten, Tanz, bildender, visueller oder elektronischer Kunst ist heute an der Tagesordnung. Der Schlüssel dazu liegt in der Vielfalt der Formate, die Recherchen und Begegnungen mit anderen Kunstsprachen favorisieren, und gleichzeitig darin, dass die pädagogischen Konzepte am CNAC und anderswo die Absolvent*innen auch mit dem Rüstzeug zur Gründung von Kompanien ausstatten. Doch als Martin Zimmermanns CNAC-Abschlussjahrgang 1995 das Kollektiv Anomalie gründete, wurde Zirkus noch mit Truppen und deren poetischen, kreativen Namen wie Cahin-Caha, Pocheros oder Tout Fou To

Z wie Zirkus: Wege und Wandlungen eines Pioniers

D Fly gleichgesetzt, die Ideale von Poesie, Freiheit und Romantik verkörpernten. In diesem Kontext machte plötzlich ein Trio Furore, das unter den eigenen Patronymen firmierte: Metzger / Zimmermann / de Perrot, zusammengefasst unter dem Kürzel MZdP. Klang das nicht wie der Name einer Anwaltskanzlei? Der Schein trog, und das trotz der juristischen Grundausbildung, die am CNAC ebenfalls angeboten wurde. Was es eher treffen könnte, ist der Name eines Architektenbüros. Denn die Inszenierungen von MZdP, die 1999 mit *Gopf*⁴ einen echten Kickstart hinlegten, erhoben die Szenografie in den Rang einer aktiven Mitspielerin, wenn nicht gar einer Magierin, die insgeheim die Schicksale der *dramatis personae* bestimmt. Das Schweizer Trio wurde zum avantgardistischen Trendsetter, denn der Zusammenschluss von zwei oder drei Personen zu einem künstlerischen Projekt, das unterschiedliche Disziplinen kreuzt, ist mittlerweile der Normalfall.

In den Neunziger Jahren reiften neben den oben erwähnten Kollektiven auch Einzelpersonen heran, die zu wahren Stars wurden und so mehr und mehr die Wahrnehmung ihrer jeweiligen Zirkusdisziplin beeinflussten, so in der Jonglage der bereits erwähnte Jérôme Thomas, aber z. B. auch François Chat, der in der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre an der Seite von Bob Wilson Furore machte und in den Nullerjahren das Jonglieren geradezu asketisch auf elementarste Gesten reduzierte. Auf der anderen Seite entwickelte Johann Le Guillerm mit seinem Cirque O (1995 gegründet) eine Mischung aus Äquilibristik, Clownerie, Jonglage und plastischen Konstruktionen, die zum Sinnbild unberechenbarer, zutiefst persönlicher Universen wurde. Denn wer allein forscht, sich ausdrückt und verwirklicht, genießt ja die grösstmögliche erfinderische Freiheit.

156

Um auf Martin Zimmermann zurückzukommen: Er ging den Weg der Innovation konsequent weiter. Ab 2006 zunächst im Duo mit Dimitri de Perrot und mit einer Serie von Kreationen, die 2012 mit *Hans was Heiri*⁵ ihren Abschluss fand. Seitdem verwirklichen beide ihre eigenen Projekte. Seit seinem Solo *Hallo*⁶, das 2014 entstand, zeichnet Zimmermann für Konzeption,

4 Premiere: 17. Juni 1999, Blauer Saal, Zürich. Regie und Choreografie: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Musikkomposition: Dimitri de Perrot. Bühnenbild: Martin Zimmermann. Lichtdesign: Christophe Botiaux. Kostüme: Franziska Born. Ton: Andy Neresheimer.

5 Uraufführung am 17. Januar 2012 im Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie und Bühnenbild: Martin Zimmermann und Dimitri de Perrot. Komposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Mit: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Dimitri de Perrot, Gaël Santisteva, Mélissa Von Vély, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Konstruktion Dekor: Ingo Groher, Christiane Voth, Théâtre Vidy-Lausanne. Kostüme: Franziska Born. Lichtdesign: Ursula Degen. Tondesign: Andy Neresheimer.

6 Premiere: 4. November 2014, Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie, Bühnenbild, Choreografie und Spiel: Martin Zimmermann. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Entwicklung Bühnenbild, Technische Projektleitung: Ingo Groher. Kreation Musik: Colin Vallon. Regie- und Choreografie-Assistenz: Eugénie Rebetez. Kreation Kostüm: Franziska Born. Lichtdesign: Sammy Marchina. Tondesign: Andy Neresheimer. Kreation Bühnenmeister, Statist: Roger Studer. Kreation Bühnenregie: Sarah Büchel. Technische Konzeption Bühnenbild: Christiane Voth, Ingo Groher. Bühnenbild Bau:

Inszenierung, Bühnenbild und Interpretation seiner Werke verantwortlich. Doch seine wahre zirkusische Interdisziplinarität besteht in einem inneren Dialog zwischen dem Clown Zimmermann und dessen akrobatischem Alter Ego, die beide während seiner Ausbildung am CNAC Gestalt annahmen. Die Möglichkeit dazu ergab sich aus dem pädagogischen Konzept, das noch heute den Studierenden erlaubt, sich an mehreren Zirkusdisziplinen zu versuchen, bevor sie sich auf eine persönliche Auswahl spezialisieren. Das Geheimnis der Zimmermannschen Figur in ihrer burlesken Mimik und der unendlichen Biegsamkeit des langgestreckten Körpers liegt auch in dieser Doppelung der Kompetenzen. Die aber baut bei ihm auf einem Fundament auf, das noch breiter gefächert ist, erlernte er doch schon als Kind die Kunst des Jonglierens, die er in seinen Inszenierungen im Grunde umkehrt, denn dort scheinen immer wieder die Böden, Wände und Räume mit ihm und seinen Mitstreiter*innen zu jonglieren. Dazu finden sich bei ihm auch Einflüsse aus anderen visuellen Welten, denn sein mitunter verzwirbelter, verschrobener Körper erinnert nicht nur an Stan Laurel, sondern auch an die Skulpturen von Giacometti und Tinguely, die er zu seinen Einflüssen zählt, sowie an die Porträtmalerei eines Lucian Freud. Aber auch an Schiele, Bacon, Kafka oder Beckett darf gedacht werden. Und natürlich an Josef Nadj...

D

Neue Nasen für den Clown

157

Im klassischen Zirkus, jener heroischen Welt der Akrobat*innen und Dompneur*innen, ist der Clown ein Antiheld, dessen menschliche Züge und Missgeschicke die Höhenflüge der Artist*innen zu erden verstehen. Der August holt das Publikum aus seinen Träumen in die Realität zurück. In der neuen Zirkuswelt, diesem schillernden Mosaik aus experimentierenden Autor*innen und deren genuinen Universen, wo die Entwicklung in Akrobatik und Jonglage vom Kollektiv zu immer kleineren Einheiten verläuft, findet der Clown, immer selbstbewusster auftretend, seine neue Freiheit auch darin, dass er die entgegengesetzte Richtung einschlägt. Denn während er in der Zirkustradition von Anfang an als Individuum in der Manege steht, florieren plötzlich Kollektive wie Les Nouveaux Nez oder die 1996 gegründete Clown-Kompanie Octavio. Ganze Theaterstücke werden seitdem für den Clown geschrieben und mit der roten Nase im Gesicht gespielt, im Kollektiv, aber auch Solist*innen wissen sich dort in Szene zu setzen. Zum Beispiel Ludor Citrik, der säuerliche, rebellische und «böse» Clown. So fand der «clown de théâtre» Eingang in

Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne, Ingo Groher. Motorisation Bühnenbild: Thierry Kaltenrieder. Kostümproduktion: Franziska Born, Bea Zimmermann. Theatermalerin: Michèle Rebetz-Martin. Accessoires: Atelier CLSFX Paris, Eric Rihs. Bühnenmeister: Roger Studer, Sarah Büchel. Lichtregie: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Jan Olleslagers. Bühnenregie: Sarah Büchel, Jan Olleslagers. Tonregie: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer.

Z wie Zirkus: Wege und Wandlungen eines Pioniers

D den allgemeinen Sprachgebrauch. Doch bedeutet «Theaterclown», dass man von Autor*innen geschriebene Rollen spielt, im Gegensatz zum August der Manege? «Der Clown ist sein eigener Autor»⁷, sagt Gilles Defacque, der Gründer von Les Nouveaux Nez. Als solche fanden, und das ist ebenfalls eine bedeutende Neuerung, auch die Frauen einen festen Platz in der sich rasch diversifizierenden Clowns-Familie. Mit Gardi Hutter⁸ hat Martin Zimmermann in seiner Rolle als Erneuerer sogar eine berühmte Schweizer Vorgängerin. Lange Zeit war Hutter gewissermassen die internationale Vorzeige-Clownin, die auf ihre Art den Kolleginnen in Frankreich den Weg ebnete. Zu diesen zählen z.B. Laura Herts, Jackie Star, Emma la Clown und natürlich Catherine Germain, sowohl Clownesse als auch Schauspielerin und nicht von ungefähr Martin Zimmermanns Coach am CNAC.⁹ So hat sich im zeitgenössischen Zirkus auch die Clown-Zunft neu aufgestellt und kreative Freiräume geschaffen, die es Zimmermann erlauben, sich und «seinen Clown» immer wieder neu zu erfinden, ohne dabei seinen historischen Vorbildern, von Grock und Charlie Rivel bis zu Charlie Chaplin, den Rücken zuzukehren.

Dada-Räume in Bauhaus-Gewand

158 Was den modernen Clown in seiner Dimension der Theaterkunst vom klassischen Clown in der Manege ausserdem unterscheidet, ist der Bezug zur Narration und zum Bühnenraum, in welchen Handlungen und Abläufe sich in einem zeitlichen Kontinuum definieren. Der Rahmen – im übertragenen wie auch im wörtlichen Sinne –, in dem Zimmermann Stücke wie *Öper Öpis*¹⁰

7 Dieses Zitat von Gilles Defacque ist dem Transkript des Podiumsgesprächs «Le clown est l'avenir de la femme!» entnommen. Mitwirkende: Howard Buten, Gilles Defacque, Valérie Fratellini, Laura Herts, Nikolaus Maria-Holz, André Rivot-Sarcey; Moderator: Jean-Michel Guy. Zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift *Arts de la Piste* (Dezember 2000). Hier zitiert aus: *Avant-garde, Cirque!* Herausgegeben von Jean-Michel Guy. Paris: Autrement 2001, S.99–115; hier S.105. [Zitat von Thomas Hahn übersetzt].

8 Die Clownin wurde 1990 von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur mit dem Hans-Reinhart-Ring, der höchsten Auszeichnung der Schweiz im Bereich der darstellenden Künste, geehrt. Martin Zimmermann erhielt 2021 den ersten Schweizer Grand Prix Darstellende Künste / Hans-Reinhart-Ring, der neu von der SGK in Kooperation mit dem Bundesamt für Kultur vergeben wird. Zur Kunst und zum Werdegang von Gardi Hutter siehe die Monografie: Denise Schmid (Hrsg.), *Trotz allem. Gardi Hutter*. Zürich: Hier und Jetzt 2021.

9 Siehe dazu die deutschsprachige Version des Beitrags von Catherine Germain im vorliegenden *MIMOS*-Band, S.167–172.

10 Premiere: 29. Oktober 2008, Théâtre Vidy-Lausanne. Konzeption, Regie und Bühnenbild: Zimmermann & de Perrot. Musikkomposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von den Akrobat*innen, Tänzer*innen und dem DJ: Blaculuz Capella, Victor Cathala, Rafael Moraes, Dimitri de Perrot, Kati Pikkarainen, Eugénie Rebetez, Martin Zimmermann. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Licht: Christa Wvenger. Ton: Andy Neresheimer. Konstruktion Bühnenbild: Ingo Groher und Schauspielhaus Zürich. Kostüme: Franziska Born. Assistenz Kostüme: Carola Bachmann. Lichtregie: Pierre Villard, Catherine Rutishauser. Tonregie: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Bühnenregie: Marcello Pirrone. Bühnenmeister: Pavel Dagorov. Maschinentechnik: Pavel Dagorov, Rebecca Weingartner. Œil extérieur: Fritz Bisenz. Technische Leitung: Ursula Degen.

und *Hallo* entwickelte, verweist subtil auf die Schule des Bauhauses, deren Prinzipien er auf närrische Weise dekonstruiert. In allen seinen Stücken, von *Gopf* über die Inszenierungen im Duo mit Dimitri de Perrot bis hin zu seinem Solo *Hallo*, ist das Bühnenbild ein aktiver, scheinbar unberechenbarer Partner. Hier drückt sich aus, wie sich der Clown Zimmermann im Dialog mit seinem szenografischen Alter Ego die Vision des zeitgenössischen Zirkus aneignet, wonach das traditionelle Trapez und andere Geräte in immer wieder überraschendem Design ästhetisch und funktionell neu konzipiert werden und an die Akrobat*innen neue Anforderungen stellen, aber auch den Körper zu neuen Abenteuern einladen. Die Darsteller*innen, allen voran Zimmermann selbst, dessen langgestreckte Silhouette so sehr an Buster Keaton erinnert, wirken mitunter, als wäre plötzlich ein beseelter Teil der Szenografie auf der Bühne unterwegs. Mit *Eins, Zwei, Drei*¹¹ und *Danse Macabre*¹² stellt sich heute sogar die Frage nach einem dadaistischen Einfluss auf sein burlleskes, kabarettistisches Körperbild. In absurden, possenhaften Situationen als Spiegelbild einer Welt, die immer mehr aus den Fugen gerät, sind die Figuren ständig in Gefahr, den Boden unter den Füßen zu verlieren. So wird das Risiko, das im traditionellen Zirkus den Nervenkitzel und die Spannung ausmacht, zu einer philosophisch-metaphorischen Bedrohung, die gleichzeitig als real empfunden wird, denn die Tricks und Streiche der Böden und Rahmen sind nie gänzlich vorhersehbar. Das gilt umso mehr, als jedes Zimmermannsche Stück in einem speziell dafür konstruierten Raum spielt. Dieser ist seine Wurzel, Triebfeder und Essenz. In diesem Sinn lassen sich die Recherchen Zimmermanns in einigen seiner Stücke auch als Wegbereiterinnen der physikalisch-philosophischen Geräte, Treppen und Plattformen von Yoann Bourgeois verstehen, in und auf denen Tänzer*innen und Artisten*innen sich steigenden Schwer-, Flieh- und Zentrifugalkräften ausgesetzt werden. Sie loten so die Grenzen der menschlichen Beherrschbarkeit dieser physikalischen Phänomene aus. Mit seiner Arbeit als Szenograf

- 11 Premiere: 24. April 2018, Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie, Choreografie und Kostüme: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Martin Zimmermann, Simeon Meier. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Tondesign: Andy Neresheimer. Lichtdesign: Jérôme Bueche. Künstlerische Mitarbeit und Oeil extérieur: Eugénie Rebetez. Regieassistent: Sarah Büchel. Kreation Bühnenmeister: Roger Studer. Bühnenbild Bau: Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Schneiderinnen: Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Bühnenmeister: Roger Studer, Jan Olieslagers. Lichtregie: Jérôme Bueche, Sarah Büchel. Tonregie: Andy Neresheimer, Franck Bourgoïn.
- 12 Zu *Danse Macabre* sei auf den Artikel von Hannes Hug in diesem *MIMOS*-Band verwiesen, S. 293–298. Das Stück wurde am 19. August 2021 am Zürcher Theaterspektakel uraufgeführt. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Bühnenbild-Bau: Maison de la Culture de Bourges. Kostüme: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lichtdesign: Sarah Büchel. Tondesign: Andy Neresheimer. Motorisation Bühnenbild: Thierry Kaltenrieder. Kostümbearbeitung: Susanne Boner. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Kreation Bühnenmeister, Maschinerie: Roger Studer. Licht: Sarah Büchel, Jan Olieslagers. Ton: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Bühnenmeister: Roger Studer.

D macht Zimmermann das Bühnenbild selbst zum Zirkusgerät und kann sich dabei auf ein Verständnis des Bühnenraums stützen, das er ursprünglich in seiner Ausbildung als Schaufensterdekorateur herausbildete und das daher auf fruchtbaren Boden fiel, als er sich in *Le Cri du caméléon* mit den Subtilitäten des Szenografen Goury auseinandersetzen durfte. So macht Zimmermann, ohne je an einem Theater als Regisseur oder Szenograf assistiert zu haben, die Bühne zum Schaufenster des Lebens, und zwar in Form eines Zerrspiegels. Seine Bühnenbilder greifen wie handelnde Personen in das Stück ein¹³ und erweitern zudem das traditionelle Bild des Clowns, bei dem Objekte den Menschen beherrschen, dem «dummen» August beispielsweise die Bretter um die Ohren fliegen. Martin Zimmermann ist heute gleichzeitig Choreograf, Szenograf und Regisseur seiner Stücke. Er ist folgerichtig überall zu Hause – auf Festivals für zeitgenössische darstellende Künste wie in Theatern, deren Programme dem Körpertheater, dem Tanz oder aber dem Schauspiel gewidmet sind. Und sogar im Zirkuszelt!

13 Zur aktiven Rolle des Bühnenbilds und allgemein zum Verhältnis zwischen Körpern, Objekten und Bühnenraum in Martin Zimmermanns Stücken siehe den Beitrag von Susanna Koeberle im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 261–268.

Catherine Germain

Itinéraire du « dernier punk »

La première fois que j'ai rencontré Martin Zimmermann, c'était au Centre national des arts du cirque (le CNAC) de Châlons-en-Champagne en 1994. Il faisait partie d'une promotion constituée exclusivement de garçons et nous étions de jeunes intervenant·e·s, François Cervantes, auteur et metteur en scène, et moi-même. C'étaient nos premiers stages sur le clown. Je me souviens encore de leur arrivée dans la salle où nous les attendions. Ils ont littéralement « jailli » du couloir pour venir vers nous. Leur élan était palpable. Ils étaient plein de désirs et une grande richesse de cœur émanait de ce groupe. Martin a grandi dans cette portée de jeunes pousses formidables. En sortant de l'École, cette promotion est devenue la Compagnie Anomalie, qui s'est rendue célèbre en 1996 avec la pièce *Le Cri du caméléon* d'après Alfred Jarry, mise en scène par le chorégraphe Josef Nadj¹. J'étais au tout début de mon chemin moi aussi. Seules quelques années nous séparaient. Nous avons découvert la figure du clown en 1987 avec François Cervantes et c'est cette recherche qui nous a conduits vers les artistes de cirque.

Pendant la formation au CNAC, certains ateliers avec les étudiant·e·s ont pu se faire en dehors de l'école dans la région du Limousin, où la Compagnie l'Entreprise de François Cervantes était implantée. Nous avons fait un stage à Nexon dans le cadre de l'association Les Arts à la Rencontre du Cirque, dirigée à l'époque par Marc Déliat et Guilouï Karl. J'ai le souvenir d'une improvisation complètement folle, liée à un monde fantastique et absurde, avec trois clowns de ce groupe d'élèves : Arnaud Clavet, Laurent Letourneur et Martin Zimmermann. Ils se lançaient une vache en peluche de part et d'autre d'une barrière métallique, comme si c'était une patate chaude. Je ne pourrais rien raconter de précis sur cet épisode si ce n'est la capacité de Martin et de ses complices à entrer dans une transe burlesque, totalement habitée d'une folie créatrice. Dans le travail sur le clown, le corps est en première ligne pour capter le lien à l'autre. Ils avaient déjà, chacun dans la pratique quotidienne de leur discipline respective, un usage aiguisé du langage physique. Tout cela combiné à un grand sens du jeu, leur corps et leurs esprits étaient comme « chauffés » à blanc. Il est parfois des instants de grâce comme celui-ci qui nous éternisent.

Durant l'été 1995, nous avons passé un autre moment en dehors de l'École, au bord du lac de Vassivière cette fois. Tous les soirs, sur une scène en bois entourée d'arbres centenaires, avec le lac en toile de fond, nous jouions

1 *Le Cri du caméléon* d'après le roman *Le Surmâle* d'Alfred Jarry. Première : 12 janvier 1996, Parc de la Villette, Paris. Chorégraphie : Josef Nadj. Avec : Etienne Ariettaz, Arnaud Clavet, Vincent Gomez, Laurent Letourneur, Michael Mercadie, Bruno Michel, Jambenoix Mollet, Laurent Pareti, Thomas Van Uden, Martin Zimmermann. Scénographie : Goury. Costumes : Sandrine Pelletier. Musique : Stevan Kovac Tickmayer, nomalie. Assistanat à la mise en scène : Franck Micheletti. Direction de la production : Clara Rousseau. Construction du décor : Michel Tardif. Accessoires : Jacqueline Bosson. Régie générale : Michel Tardif. Lumières : Rémi Nicolas. Régie lumières : Marc Moureaux. Régie son : Laurent Francois.

164 F devant les estivant·e·s. C'était une pièce écrite par François Cervantes que nous avons répétée en amont et dans laquelle nous portions des masques. La journée était consacrée à la formation et le soir nous étions sur scène avec Arnaud Clavet, Jean-Benoît Mollet, Laurent Letourneur, Mathurin Bolze et Martin Zimmermann. Je jouais avec eux. C'était l'histoire d'une communauté vivant autrefois sur une île lointaine, difficile d'accès. En portant les masques, nous faisons ressurgir, par un travail sur le corps et la voix, la mémoire enfouie des membres de cette communauté. Chacun des masques de cette pièce était un archétype de l'humanité qui nous constitue. Celui que Martin portait s'appelait « Le Joueur ». C'était un visage très ouvert avec deux petits yeux vifs, prêt à toutes les aventures et s'élançant avec désir dans la partie. Peter Brook dit que le masque révèle l'homme sans masque². Martin *est* un joueur. L'acteur qui porte un masque demande à son corps tout entier de se mettre à penser. Même si le texte n'était pas aussi fluide qu'un mouvement du corps, cette position extrêmement physique qu'exige le masque a certainement fait écho au monde intérieur du jeune Martin. Personnellement, je ne pense pas la formation comme l'apprentissage d'une technique mais plutôt comme le moyen de rejoindre un monde que l'on porte déjà en soi sans l'avoir encore découvert. Le masque, cet « art du visage de l'autre »³ donne à l'acteur qui le porte l'occasion de mettre en vie des gestes, une respiration, une voix, des pensées qu'il ne soupçonnait pas exister en lui. L'acteur qui « anime » un masque est animé par lui en retour. Pour le clown, on pourrait dire que l'acteur décide lui-même du masque qu'il va porter : il le dessine à même sa peau. Je crois beaucoup à la vertu du maquillage, de la métamorphose plastique. Pour faire un voyage à l'intérieur de soi, il faut parfois aller très loin en dehors. Pour cette recherche, le masque et le clown se complètent très bien. Il s'agit toujours d'aller voir derrière les apparences, si nous y sommes...

Le chemin

Je comprends quand Martin dit aujourd'hui du clown qu'il est « le dernier punk »⁴. Il avait déjà, à l'époque de sa formation au CNAC, cette audace, ce goût du « décalage existentiel » qui est inhérent au clown, par le fait même

2 Littéralement, dans la version française de ce célèbre essai sur le masque de Peter Brook : « Le tout premier paradoxe est que le vrai masque est l'expression de quelqu'un qui n'en porte pas. » Citation tirée de : Peter Brook, *Point de suspension*, Paris : Seuil, 1992.

3 Marc Ychou, Serge Ouaknine, « Le nouveau serment d'Hippocrate », dans : *Le théâtre à la rencontre de la médecine*, Paris : Le Manuscrit Savoirs, 2017, p. 97.

4 Voir Eduardo Simantob et Carlo Pisani, « Le clown est le dernier punk », entretien avec Martin Zimmermann, dans : *Swissinfo*, 13 novembre 2019 : https://www.swissinfo.ch/fre/martin-zimmermann-a-zurich_-le-clown-est-le-dernier-punk-/45363994 (consulté le 18 septembre 2021).

qu'il n'est pas encore incarné mais désire le devenir au contact du public. Dans la lumière du plateau, le clown pose la question à tous ceux et à toutes celles qui sont présent·e·s, lui-même inclus : « Qui sommes-nous, nous qui sommes en relation, là maintenant ? ». Comme le dit François Cervantes, le clown est « un poème sur pattes »⁵. Martin en est un. Il pousse très loin la conscience d'un monde inconnu, enfoui dans ses abysses, qu'il fait remonter à la surface par un travail précis de son langage corporel. Cet « usage de soi » est un travail quotidien. Chacun a sa tâche. Le boulanger fait du pain et l'acteur ou le danseur, lui, creuse des galeries en lui-même, pour que la Beauté intérieure devienne une denrée naturelle et partagée. À chacune de ses créations, Martin se met en déséquilibre, pour pousser toujours plus loin sa connaissance de l'Autre. L'Autre en lui et l'Autre en nous toutes et tous. Par le simple et courageux lien qu'il tisse avec la salle, il nous fait connaître ce déséquilibre fantaisiste qui éveille physiquement notre conscience et nous régénère. Robert Filliou a dit que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »⁶. C'est tellement juste.

Depuis des années, j'échange des nouvelles avec Martin ou je le croise en tournée, à l'occasion d'un de ses spectacles ou d'un des miens. J'ai la sensation de ne jamais avoir quitté ce garçon qui s'élançait avec toute sa promotion dans nos bras de jeunes intervenant·e·s en 1994. Il avait déjà ce visage incroyable, taillé dans une roche tendre, qui, quand je le vois aujourd'hui, a la même gravité qu'avant. Un visage qui ressemble à un paysage. Nous partageons des questions sur notre travail. Il est toujours curieux de savoir ce que je vis avec le clown Arletti, de cette longévité qui n'en finit pas de remettre l'ouvrage à l'instant présent de la rencontre avec le public. Nous partageons des joies, un humour et un réel intérêt pour la recherche de l'autre, qui font que nos « conversations », malgré le temps et l'espace, semblent reprendre à l'endroit même où nous les avons laissées.

165

Martin est un artiste animé par des questions qui le dépassent. Il a ce sens de la plastique, de la métamorphose et du langage des formes qui lui permet d'entrer en contact avec le monde. Je suis d'origine rurale comme lui, d'une terre et d'une époque où l'on ne faisait pas grand cas du monde du spectacle mais où la vie circulait dans la beauté rugueuse de la nature. Martin est fait de ce mystère innocent, silencieux et immense. J'ai l'impression, en le voyant sur scène, que dans sa gestuelle si particulière, il sculpte toutes les pensées

5 François Cervantes et Catherine Germain, *Le Clown Arletti, vingt ans de ravissement*, Paris : Magellan et Cie, 2009.

6 Ce célèbre énoncé et les principaux textes théoriques de Robert Filliou sont réunis dans l'ouvrage : Robert Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art / El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*, édition bilingue français/espagnol, Ottawa : Intervention, 2003.

F de l'enfance qui l'habitent encore et auxquelles il n'a pas associé de mots parce que dans sa langue à lui, il n'y en a pas. Il cherche lui aussi, à sa façon, à savoir qui « habite sa maison ». Qui vit sous ce fameux chapeau « à la Magritte » ?

Je vois Martin programmé sur les scènes de théâtre du monde entier et au fil de ses créations, je sens qu'il est resté extrêmement fidèle à l'enfant qui dort en lui. Il ne renie jamais sa fragilité. Il la magnifie.

Catherine Germain

Der Werdegang des «letzten Punks»

Das erste Mal getroffen habe ich Martin Zimmermann 1994 im Centre national des arts du cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne. In seiner Klasse gab es nur junge Männer, und der Autor und Regisseur François Cervantes und ich waren als ebenfalls junge Lehrkräfte an dieser Schule tätig. Wir gaben unsere ersten Kurse über den Clown. Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie die Studenten den Raum betraten, in dem wir auf sie warteten. Sie stürmten buchstäblich aus dem Flur auf uns zu. Ihr Elan war greifbar. Sie waren voller Tatendrang, und ein grosser innerer Reichtum ging von der Gruppe aus. Martin konnte sich im Umkreis dieser wunderbaren jungen Talente entfalten. Nach ihrem Abschluss am CNAC gründeten sie die Compagnie Anomalie, die 1996 mit dem Stück *Le Cri du caméléon* nach Alfred Jarry und unter der Regie des Choreografen Josef Nadj bekannt wurde.¹ Auch ich stand noch ganz am Anfang meines Werdegangs, uns trennten nur wenige Jahre. François Cervantes und ich hatten die Figur des Clowns 1987 entdeckt, und die Auseinandersetzung auf diesem Gebiet hat uns an die Zirkuskunst herangeführt.

Während der Ausbildung am CNAC fanden einige Workshops mit den Studierenden ausserhalb der Schule in der Region Limousin statt, wo die Compagnie L'entreprise von François Cervantes ansässig war. Einen Workshop organisierten wir in Nexan in Zusammenarbeit mit der Vereinigung Les Arts à la Rencontre du Cirque, die damals von Marc Délhiat und Guiloui Karl geleitet wurde. Mir ist eine verrückte Improvisation in Erinnerung geblieben, ein fantastisches und absurdes Universum mit drei Clowns aus dieser Studentengruppe: Arnaud Clavet, Laurent Letourneur und Martin Zimmermann. Sie warfen sich über einen Metallzaun eine Plüschkuh zu, als ob es eine heisse Kartoffel wäre. Ich kann von dieser Begebenheit nichts Näheres berichten ausser der Fähigkeit Martins und seiner Kollegen, in eine Art groteske Trance zu geraten, in der sie komplett von einem kreativen Rausch erfasst wurden. Bei der Arbeit als Clown wird die Verbindung zu anderen in erster Linie über den Körper hergestellt. Alle drei besaßen aus der täglichen Praxis ihrer jeweiligen Disziplin bereits eine ausgefeilte Körpersprache. Dies sowie ihr ausserordentlicher Sinn für das Spiel bewirkten, dass ihre Körper und ihr Geist sich «bis zur Weissglut erhitzten». Es gibt manchmal Momente der Grazie wie diesen, die uns für immer in Erinnerung bleiben.

1 *Le Cri du caméléon* nach dem Roman *Le Surréalisme* [Der Supermann] von Alfred Jarry. Premiere: 12. Januar 1996, Parc de la Villette, Paris. Choreografie: Josef Nadj. Mit: Etienne Ariettaz, Arnaud Clavet, Vincent Gomez, Laurent Letourneur, Michael Mercadie, Bruno Michel, Jambenoix Mollet, Laurent Pareti, Thomas Van Uden, Martin Zimmermann. Bühnenbild: Goury. Kostüme: Sandrine Pelletier. Musik: Stevan Kovac Tickmayer, nomalie. Regieassistentz: Franck Micheletti. Produktionsleitung: Clara Rousseau. Bühnenbildbau: Michel Tardif. Requisiten: Jacqueline Bosson. Bühnenmeister: Michel Tardif. Licht: Rémi Nicolas. Lichtregie: Marc Moureaux. Tonregie: Laurent Francois.

D Im Sommer 1995 verbrachten wir auch einige Zeit ausserhalb der Schule am Ufer des Lac de Vassivière. Jeden Abend spielten wir für die Feriengäste auf einer Holzbühne, die von hundertjährigen Bäumen umgeben war, mit dem See als Kulisse. Wir führten ein Stück von François Cervantes auf, das wir im Vorfeld geprobt hatten und in dem wir Masken trugen. Tagsüber fand die Ausbildung statt und abends standen wir auf der Bühne – Arnaud Clavet, Jean-Benoît Mollet, Laurent Letourneur, Mathurin Bolze, Martin Zimmermann und ich. Es war die Geschichte einer Gemeinschaft, die einst auf einer fernen, schwer zugänglichen Insel lebte. Da wir Masken trugen, konzentrierten wir uns auf Körper und Stimme, um die verschütteten Erinnerungen der Mitglieder dieser Gemeinschaft heraufzubeschwören. Jede Maske in diesem Stück stellte Eigenschaften dar, die die Menschheit ausmachen. Die Maske von Martin hiess «Der Spieler». Es handelte sich um ein sehr offenes Gesicht mit zwei lebhaften kleinen Augen, zu allen Abenteuern bereit, das sich lustvoll ins Spiel stürzte. Peter Brook sagt, dass die Maske den unmaskierten Menschen offenbart.² Martin *ist* ein Spieler. Schauspieler*innen, die eine Maske tragen, müssen mit ihrem gesamten Körper denken. Auch wenn der Text nicht so fließend war wie eine Körperbewegung, entsprach das überaus physische Spiel, das die Maske erfordert, gewiss der Innenwelt des jungen Martin. Meiner Meinung nach geht es in der Ausbildung nicht so sehr um das Erlernen von Techniken, sondern vielmehr darum, den Weg in eine Welt zu finden, die wir bereits in uns tragen, ohne sie bisher entdeckt zu haben. Die Maske, diese «Kunst des Gesichts des Anderen»³, versetzt Schauspieler*innen in die Lage, Gesten, eine bestimmte Atmung, eine Stimme und Gedanken hervorzubringen, von denen sie nicht ahnten, dass sie in ihnen stecken. Schauspieler*innen, die eine Maske «zum Leben erwecken», werden im Gegenzug von ihr zum Leben erweckt. Als Clown entscheiden die Schauspieler*innen selbst, welche Maske sie tragen wollen: Sie malen sie direkt auf ihre Haut. Ich glaube an die Wirkung der Schminke, der körperlichen Verwandlung. Mitunter muss man sehr weit aus sich herausgehen, um ins eigene Ich vorzudringen. Dazu eignen sich die Maske und der Clown sehr gut. Es geht immer darum, hinter die Fassaden zu blicken, um zu schauen, ob wir dort sind...

170

2 Peter Brook schreibt in seinem berühmten Essay über die Maske: «Meiner Meinung nach liegt das erste grundlegende Paradox darin, dass die wahre Maske der Ausdruck eines unmaskierten Menschen ist.» Zitiert aus: Ders., *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper (1946–1987)*. Berlin: Alexander 1989, S.296.

3 Vgl. Marc Ychou, Serge Ouaknine, «Le nouveau serment d'Hippocrate». In: *Le théâtre à la rencontre de la médecine*. Paris: Le Manuscrit Savoires 2017, S.97. [Zitat übersetzt von Barbara Horber].

Ich verstehe, was Martin meint, wenn er heute sagt, der Clown sei der «letzte Punk»⁴. Bereits während seiner Ausbildung am CNAC besass er ein Gespür und eine Vorliebe für die «existenzielle Kluft», die dem Clown eigen ist, allein schon deshalb, weil er noch keine Figur ist, sondern diese erst im Kontakt mit dem Publikum Gestalt annimmt. Auf der Bühne stellt der Clown allen Anwesenden und auch sich selbst die Frage: «Wer sind wir, wir alle, die in diesem Moment miteinander in einer Beziehung stehen?» François Cervantes sagt, der Clown sei «ein Gedicht auf Beinen»⁵. Martin ist ein solcher Clown. Er schöpft das Bewusstsein für eine unbekannte Welt tief aus seinem Innern und bringt sie durch seine präzise Körpersprache an die Oberfläche. Dieser «Einsatz des Selbst» erfordert tägliche Arbeit. Jeder hat seine Aufgabe. Der Bäcker backt Brot, und Schauspieler*innen oder Tänzer*innen graben in sich selbst, um die innere Schönheit zu einem natürlichen und geteilten Gut zu machen. In jeder seiner Produktionen bringt Martin sich aus dem Gleichgewicht, um seine Kenntnis des Anderen weiter voranzutreiben – des Anderen in sich und des Anderen in uns allen. Durch die einfache und mutige Weise, mit der er mit dem Publikum in Verbindung tritt, lässt er uns an diesem fantastischen Balanceakt teilhaben, der auf physische Weise unser Bewusstsein weckt und uns neu belebt. Robert Filliou sagte: «Kunst ist, was das Leben interessanter macht als Kunst.»⁶ Genau so ist es.

171

Seit Jahren tausche ich mit Martin Neuigkeiten aus oder treffe ihn auf Tournee bei einer von seinen oder von meinen Aufführungen. Ich habe das Gefühl, den jungen Mann, der sich 1994 mit seiner Klasse in die Arme von uns jungen Ausbilder*innen gestürzt hat, nie aus den Augen verloren zu haben. Er hatte bereits damals dieses aussergewöhnliche, in einen weichen Felsen gemeisselte Gesicht, das heute immer noch den gleichen Ernst ausstrahlt wie damals. Ein Gesicht, das einer Landschaft ähnelt. Wir tauschen uns über unsere Arbeit aus. Er ist immer neugierig darauf zu erfahren, was ich mit dem Clown Arletti erlebe, und will mehr über dieses langjährige Abenteuer wissen, bei dem sich meine Kreationen im Kontakt mit dem Publikum immer wieder verändern. Wir teilen Augenblicke der Freude, den gleichen Humor und ein echtes Interesse für die Arbeit des anderen, und so

4 Siehe Eduardo Simantob, Carlo Pisani, «The Clown is the Ultimate Punk», Interview mit Martin Zimmermann. In: *Swissinfo*, 13. November 2019; https://www.swissinfo.ch/eng/martin-zimmermann-in-zurich_-the-clown-is-the-ultimate-punk-/45355444 (letzter Zugang am 18. September 2021).

5 François Cervantes, Catherine Germain, *Le Clown Arletti, vingt ans de ravissement*. Paris: Magellan et Cie 2009.

6 Vgl. Robert Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art / El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Zweisprachige Ausgabe. Ottawa: Intervention 2003. [Zitat übersetzt von Barbara Horber].

- D scheinen unsere «Gespräche» den Gesetzen von Zeit und Raum zu trotzen, und wir knüpfen exakt an der gleichen Stelle an, an der wir das letzte Mal aufgehört hatten.

Martin ist ein Künstler, der von Fragen angetrieben wird, die sein Verständnis übersteigen. Er hat ein Gespür für Körperlichkeit, Metamorphose und Formensprache, das es ihm erlaubt, mit der Welt in Kontakt zu treten. Wir sind beide auf dem Land aufgewachsen, an einem Ort und in einer Zeit, in der man nicht sonderlich viel von der Theaterwelt hielt, sondern das Leben in der rauen Schönheit der Natur pulsierte. Martin trägt dieses unschuldige, stille und immense Mysterium in sich. Wenn ich ihn auf der Bühne sehe, habe ich den Eindruck, dass er seine ganz besondere Körpersprache einsetzt, um all den Gedanken aus der Kindheit eine Form zu geben, die noch in ihm stecken und für die er keine Worte gefunden hat, weil es in seiner Sprache keine dafür gibt. Auch er versucht auf seine eigene Weise herauszufinden, wer «sein Haus bewohnt» und wer sich unter dem berühmten Hut von Magritte verbirgt.

Ich sehe Martin auf den Theaterbühnen der ganzen Welt auftreten, und bei allen Produktionen spüre ich, dass er seinem inneren Kind treu geblieben ist. Er verleugnet nie seine Verletzlichkeit. Er verherrlicht sie.

Catherine Germain
Itinerario dell'«ultimo punk»

Ho incontrato Martin Zimmermann per la prima volta nel 1994 al Centre national des arts du cirque (CNAC) di Châlons-en-Champagne. La sua classe era composta di soli maschi e noi, cioè l'autore e regista François Cervantes ed io, eravamo giovani insegnanti in questa scuola. Davamo i nostri primi corsi sul clown. Ricordo ancora il momento in cui gli studenti entrarono nella sala dove li attendevamo. Presero letteralmente d'assalto il corridoio precipitandosi verso di noi. Il loro impeto era palpabile. Avevano grinta da vendere e una grande ricchezza interiore emanava da ognuno di loro. Martin ha avuto la fortuna di formarsi in questo gruppo di straordinari talenti.

I

Al termine degli studi fondarono la compagnia Anomalie che nel 1996 raggiunse la notorietà grazie allo spettacolo *Le Cri du caméléon*, ispirato alla pièce di Alfred Jarry e la cui regia fu affidata al coreografo Josef Nadj.¹ Anch'io ero agli esordi. Avevamo pochi anni di differenza. François Cervantes ed io avevamo scoperto la figura del clown nel 1987 ed è stata proprio questa ricerca ad avvicinarci agli artisti circensi.

Nell'ambito della formazione al CNAC fu possibile organizzare alcuni laboratori in esterna, nella regione del Limousin, dove la compagnia l'Entreprise di François Cervantes aveva la sua sede. Proponemmo ad esempio un corso a Nexon, in collaborazione con l'associazione Les Arts à la Rencontre du Cirque che all'epoca era diretta da Marc Délhiat e Guilouï Karl. Ricordo in particolare un'improvvisazione totalmente folle, ambientata in un universo fantastico e assurdo creato da tre clown di questo gruppo di studenti: Arnaud Clavet, Laurent Letourneur e Martin Zimmermann. Si lanciavano una mucca di peluche da una parte all'altra di una barriera di metallo come se fosse una patata bollente. Non sono in grado di rievocare ulteriori dettagli di questo episodio a parte la capacità di Martin e dei suoi colleghi di cadere in una sorta di trance grottesca, in cui erano pervasi da un'incredibile frenesia creativa. Nel lavoro del clown il contatto con l'Altro si stabilisce in primo luogo attraverso il corpo. Tutti e tre, grazie alla pratica quotidiana nella rispettiva disciplina, disponevano già di un linguaggio fisico alquanto sofisticato che, in combinazione con uno spiccato senso teatrale, portò i loro corpi e le loro menti letteralmente «in escandescenza». A volte capitano momenti di grazia come questo che rimangono impressi nella memoria.

175

1 *Le Cri du caméléon*, ispirato al romanzo *Le Surmâle [Il supermaschio]* di Alfred Jarry. Debutto il 12 gennaio 1996, Parc de la Villette, Parigi. Coreografia: Josef Nadj. Con: Etienne Ariettaz, Arnaud Clavet, Vincent Gomez, Laurent Letourneur, Michael Mercadie, Bruno Michel, Jambenoix Mollet, Laurent Pareti, Thomas Van Uden, Martin Zimmermann. Scenografia: Goury. Costumi: Sandrine Pelletier. Musica: Stevan Kovac Tickmayer, Anomalie. Assistenza alla regia: Franck Micheletti. Direzione di produzione: Clara Rousseau. Costuzione dell'allestimento scenico: Michel Tardif. Requisiti: Jacqueline Bosson. Coordinamento tecnico generale: Michel Tardif. Luci: Rémi Nicolas. Tecnico luci: Marc Moureaux. Tecnico del suono: Laurent Francois.

I Nell'estate del 1995 fu possibile vivere un altro momento fuori dalle mura del CNAC, sulle rive del lago di Vassivière. Ogni sera ci esibivamo per i vacanzieri su un palco in legno circondato da alberi centenari, con il lago sullo sfondo. Portammo in scena una commedia scritta da François Cervantes che avevamo provato in precedenza e in cui indossavamo delle maschere. Di giorno il tempo era interamente dedicato alla formazione e la sera andavamo in scena con Arnaud Clavet, Jean-Benoît Mollet, Laurent Letourneur, Mathurin Bolze e Martin Zimmermann. Partecipai anch'io allo spettacolo. La trama narrava di una comunità del passato che viveva su un'isola remota, di difficile accesso. Grazie alle maschere e lavorando sul corpo e sulla voce, riportammo alla luce la memoria dei membri di questa comunità sepolta nell'oblio. Ognuna delle maschere dello spettacolo rappresentava un archetipo dell'umanità che ci contraddistingue. Quella indossata da Martin si chiamava «Il Giocatore». Aveva un viso aperto con due piccoli occhi vivaci, pronto a vivere ogni tipo di avventura e che si buttava con entusiasmo nel gioco. Peter Brook dice che la maschera rivela l'uomo senza maschera.² Martin è un giocatore. L'attore che indossa una maschera deve mettersi a pensare con tutto il corpo. Benché il testo fosse meno fluido rispetto al movimento del corpo, la posizione estremamente fisica richiesta dalla maschera rispecchiava senza dubbio il mondo interiore del giovane Martin. Personalmente ritengo che la formazione non sia tanto l'apprendimento di una tecnica, quanto piuttosto un modo di accedere all'universo che si porta già dentro di sé senza averlo ancora scoperto. La maschera, quest'«arte del volto dell'altro»³ offre all'attore che la porta l'opportunità di generare gesti, una respirazione, una voce e pensieri che non sapeva esistessero dentro di lui. L'attore che «anima» una maschera è a sua volta animato da essa. Riguardo al clown si potrebbe dire che è l'attore stesso a decidere quale maschera indossare: la dipinge direttamente sulla propria pelle. Credo molto nelle facoltà del trucco, della metamorfosi fisica. Per intraprendere un viaggio interiore a volte bisogna spingersi molto lontano. La maschera e il clown sono particolarmente adatti a effettuare una ricerca di questo genere. Si tratta sempre di guardare dietro le apparenze per vedere se ci siamo...

176

2 Alla lettera, nella versione italiana di questo celebre saggio di Peter Brook: «Il primo paradosso è che la vera maschera è l'espressione dell'uomo che non ha maschere.» Cfr. Peter Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, traduzione italiana di Isabella Imperiali, Milano: Ubulibri, 1997. [Edizione originale inglese: Peter Brook, *The Shifting Point. Forty Years of Theatrical Exploration. 1946-1987*, New York: Harper & Row, 1987].

3 Marc Ychou, Serge Ouaknine, «Le nouveau serment d'Hippocrate», in: *Le théâtre à la rencontre de la médecine*, Parigi: Le Manuscrit Savoirs, 2017, p.97. [Traduzione della citazione: Paola Gilardi].

Capisco perfettamente quando Martin, oggi, dice che il clown è «l'ultimo punk»⁴. Già durante la sua formazione al CNAC possedeva un'audacia, un gusto per lo «sfasamento esistenziale» che è intrinseco al clown per il fatto stesso che quest'ultimo non è ancora incarnato ma vuole diventarlo tramite il contatto con il pubblico. Sotto i riflettori del palcoscenico, il clown pone a tutti i presenti, compreso se stesso, la domanda: «Chi siamo noi tutti che interagiamo qui e ora?» Come scrive François Cervantes, il clown è «un poema con le gambe»⁵. Lo stesso si potrebbe dire di Martin. Si addentra molto in profondità nella presa di coscienza di un mondo sconosciuto, sepolto nel proprio abisso, che porta in superficie attraverso un linguaggio del corpo estremamente preciso. Questo modo di «usare se stesso» è un esercizio quotidiano. Ognuno ha il proprio compito. Il panettiere fa il pane e l'attore o il danzatore scava gallerie dentro di sé per consentire alla bellezza interiore di divenire un bene naturale e condiviso. In ogni sua creazione, Martin rischia di sbilanciarsi per progredire ulteriormente nella propria conoscenza dell'Altro. L'Altro in se stesso e l'Altro in tutti noi. Grazie al semplice e coraggioso legame che intesse con le spettatrici e gli spettatori, ci consente di sperimentare il senso di squilibrio immaginario che risveglia fisicamente la nostra coscienza e ci rigenera. Robert Filliou sostiene che «l'arte è ciò che rende la vita più interessante dell'arte.»⁶ È proprio così.

177

Da anni, Martin ed io ci teniamo al corrente o ci incontriamo durante la tournée di uno dei suoi o dei miei spettacoli. Mi sembra di non avere mai perso di vista questo ragazzo che, nel 1994, si è precipitato insieme ai suoi compagni nelle nostre braccia di giovani insegnanti. All'epoca aveva già questo volto incredibile, scolpito in una roccia morbida, che mi sembra emanare la stessa seriosità di allora. Un volto come un paesaggio. Discutiamo del nostro lavoro. È sempre curioso di sapere cosa vivo con il clown Arletti, vuole saperne di più di questa mia avventura pluriennale in cui la creazione artistica evolve incessantemente ad ogni incontro con il pubblico.

4 Si veda Eduardo Simantob e Carlo Pisani, «Le clown est le dernier punk», intervista in francese a Martin Zimmermann, in: *Swissinfo*, 13 novembre 2019: https://www.swissinfo.ch/fre/martin-zimmermann-a-zurich_-le-clown-est-le-dernier-punk-/45363994 (consultato il 18 settembre 2021).

5 François Cervantes e Catherine Germain, *Le Clown Arletti, vingt ans de ravissement*, Parigi: Magellan et Cie, 2009. [Traduzione della citazione: Paola Gilardi].

6 Questa celebre citazione e i principali testi teorici di Robert Filliou sono riuniti nel volume: Robert Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art / El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*, edizione bilingue francese / spagnolo, Ottawa: Intervention, 2003.

I Condividiamo le nostre gioie, lo stesso senso dell'umorismo e un genuino interesse di incontrarci. In questo modo le nostre «conversazioni» sembrano sfidare il tempo e lo spazio riprendendo esattamente nel punto in cui le avevamo interrotte l'ultima volta.

Martin è un artista animato da domande che vanno oltre la sua comprensione. È dotato di uno spiccato senso della plasticità, della metamorfosi e del linguaggio delle forme che gli permette di stabilire un contatto con il mondo. Proveniamo entrambi da un ambiente rurale, da una terra e da un'epoca in cui non si dava molta importanza al mondo dello spettacolo, ma in cui la vita pulsava nella ruvida bellezza della natura. Martin porta in sé questo innocente, silenzioso e immenso mistero. Quando lo vedo agire in scena ho l'impressione che, con la sua gestualità così particolare, scolpisca i pensieri dell'infanzia che ancora porta in sé e ai quali non ha associato parole perché nella sua lingua non esistono. A modo suo cerca anche di scoprire «da chi è abitata la sua casa» e chi si cela sotto il famoso cappello «alla Magritte».

Gli spettacoli di Martin sono presentati nei teatri di tutto il mondo e in ognuna delle sue creazioni sento che è rimasto estremamente fedele al bambino che dorme dentro di lui. Non rinnega mai la sua fragilità. La glorifica.

Catherine Germain

The Making of the “Ultimate Punk”

I first met Martin Zimmermann in 1994 at the Centre national des arts du cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne, France. He was part of an all-male cohort, and the author and director François Cervantes and I were young teachers. We were holding our first clown workshops. I can still remember their entrance into the room where we were waiting for them. They literally burst in from the corridor and surged towards us. They were brimming with the desire to learn and we were touched by the passion, humanity and generosity the whole group radiated. Martin came of age with this bunch of rising stars. When this cohort left the CNAC, they formed the Compagnie Anomalie who came to fame in 1996 with the production *Le Cri du caméléon*, adapted from Alfred Jarry and directed by the choreographer Josef Nadj.¹ I was at the very beginning of my own journey too, and there were only a few years between us. Francis Cervantes and I had started working with clowns in 1987, and our experimentation in this field led us to make contact with circus artists.

Some student workshops in the CNAC curriculum were held off campus in the Limousin region where Francis Cervantes's company L'Entreprise was based. A course we organised at Nexon was hosted by the association Les Arts à la Rencontre du Cirque, which was run by Marc Délhiat and Guilouï Karl at the time. The thing that has stuck in my memory is a totally bonkers impro about an absurd, fantastical world performed by three clowns from that student cohort – Arnaud Clavet, Laurent Letourneur and Martin Zimmermann. They tossed a soft toy cow over a metal fence as if it was a hot potato. I can't really say much more about that episode, but it demonstrated how Martin and his mates could go into a sort of comic trance where they were gripped by a creative frenzy. Working as a clown requires you to put your body on the line to establish a bond with the others. The three of them had a keen grasp of physical language from daily practice of their respective disciplines. That and their great sense of playfulness brought their bodies and minds to the boil. Such moments of grace as these live on in our memories for ever.

181

In the summer of 1995, we spent another period of time outside the CNAC, this time on the shores of Lake Vassivière. Every evening we performed a play, written by Francis Cervantes, for holidaymakers on a wooden stage

1 *Le Cri du caméléon*, adapted from Alfred Jarry's *Le Surmâle*. Premiere: 12 January 1996, Parc de la Villette, Paris. Choreography: Josef Nadj. With: Etienne Arlettaz, Arnaud Clavet, Vincent Gomez, Laurent Letourneur, Michael Mercadie, Bruno Michel, Jambenoix Mollet, Laurent Pareti, Thomas Van Uden, Martin Zimmermann. Set design: Goury. Costumes: Sandrine Pelletier. Music: Stevan Kovac Tickmayer, nomalle. Assistant Director: Franck Micheletti. Production Manager: Clara Rousseau. Set construction: Michel Tardif. Stage props: Jacqueline Bosson. Stage Manager: Michel Tardif. Light: Rémi Nicolas. Lighting director: Marc Moureaux. Sound Director: Laurent Francois.

182 E framed by hundred-year-old trees, with the lake as a backdrop. We had rehearsed the play in advance and it involved masks. We trained during the day and in the evening we went on stage – Arnaud Clavet, Jean-Benoît Mollet, Laurent Letourneur, Mathurin Bolze, Martin Zimmermann and me. It was the story of a community living at some stage in the past on a remote and almost inaccessible island. The masks helped us to use our bodies and voices to revive the community’s buried memories. Each mask represented an archetype of our humanity. Martin’s mask was called “The Player”. It showed a very open face with two mischievous little eyes, game for adventure and ready to dive into any new experience. Peter Brook said that a mask reveals the maskless man,² and Martin *is* a player. Actors in masks call on their whole body to think. Although the text was not as fluid as a bodily movement, the intensely physical style of acting with a mask certainly struck a chord with young Martin’s inner world. To my mind, training to be a clown is not about studying technique but about drawing on an untapped world already present inside us. Masks – the “art of putting on another face”³ – allow the actors who wear them to produce gestures, breathing, a voice and thoughts they didn’t suspect they had in them. Actors who bring masks to life are also brought to life by them. In the case of clowns, it could be said that actors decide which mask they wish to wear – they paint it on their skin. I believe strongly in the powers of make-up and physical metamorphosis. Sometimes you need to step a long way outside yourself to travel to your core. Masks and clowns work well together for such experiments. The aim is always to delve behind appearances to see if we are there.

The path

I understand what Martin means when he says that the clown is “the ultimate punk”.⁴ Even when he was training at the CNAC he had the appetite and the audacity for the “existential shift” that is inherent in a clown’s work by the very fact that clowns are not yet personified but seek to become so through their contact with the audience. The question the clown asks everyone watching, and also himself, when he steps out into the spotlight is “Who

2 In his famous essay on masks Peter Brook’s literal words are: “I think the first basic paradox is that the true mask is the expression of somebody unmasked.” The quote is from: Peter Brook, *The Shifting Point. Forty Years of Theatrical Exploration, 1946–87*. New York: Harper & Row, 1987.

3 Cf. Marc Ychou, Serge Ouaknine, «Le nouveau serment d’Hippocrate». In: *Le théâtre à la rencontre de la médecine*. Paris: Le Manuscrit Savoirs, 2017, p.97. [Quote translated by Simon Pare].

4 See “The clown is the ultimate punk”, an interview with Martin Zimmermann by Eduardo Simantob and Carlo Pisanì, in: *Swissinfo*, 13 November 2019 (https://www.swissinfo.ch/eng/martin-zimmermann-in-zurich_-the-clown-is-the-ultimate-punk-/45355444; last accessed on 18 September 2021).

are we, all of us involved in this, right now?” As François Cervantes puts it, the clown is “a poem on legs”.⁵ This certainly applies to Martin. He fully exploits his consciousness of an unknown world deep down inside him, bringing its secrets back to the surface and expressing them in a precise physical language. This “use of the self” requires constant practice. Everyone does his or her job: a baker makes bread, and actors and dancers dig deep down into themselves to extract their inner beauty and share this natural commodity. Martin pushes himself over the edge in all his productions in order to go even further in his understanding of the Other – the Other in himself, and the Other in all of us. His simple and courageous connection with the audience allows us to experience a whimsical balancing act that physically awakens our awareness and reinvigorates us. Robert Filliou said that “art is what makes life more interesting than art.”⁶ That is so true.

For years Martin and I have sent each other messages or met up at his show or mine when one of us is touring. I feel as if I have always known the young man who, along with his whole cohort, threw himself headlong into our arms back in 1994 when we were young teachers. He already had that incredible face, sculpted in soft rock, and I still see the same gravity in it as then. Like a landscape. We exchange questions about our work. He is always curious to know what I’m up to with my clown Arletti and about this long adventure where every new contact with an audience updates the show. We share moments of joy, a sense of humour and a sincere interest in each other’s experiments, and so our “conversations” always seem to defy the laws of time and space, picking up at the exact place we left them last time we met.

183

As an artist Martin is driven by questions beyond his understanding. He has a sense of physicality, metamorphosis and formal language that allow him to forge a dialogue with the world. He and I both grew up in the countryside, in a place and age where no one set much store by the performing arts and life revolved around the rugged beauty of nature. Martin is a product of this innocent, silent and enormous enigma. Watching him on stage, I get the impression that he uses his singular body language to give shape to all the childhood thoughts that still haunt him but which he has never associated with words because his language has none. He too is searching in his own way to find out who “lives in his house”. Who is under Magritte’s famous bowler hat?

5 François Cervantes and Catherine Germain, “Un poème sur pattes”, in: *Le Clown Arletti, vingt ans de ravissement*, Paris: Magellan et Cie, 2009.

6 See Robert Filliou, *L’art est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art / El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*, bilingual edition French / Spanish, Ottawa: Intervention, 2003.

E I see Martin appearing at theatres all over the world and with each new show I feel he has stayed true to his inner child. He never denies his fragility; he magnifies it.

Septembre 2021

Cher Zimi,

Je t'écris de Bruxelles où je suis en résidence de création pendant une semaine. Tu es à la maison avec les enfants et j'espère qu'ils dorment à cette heure-ci.

185

Je pense aux débuts de notre relation il y a quinze ans. Nous nous retrouvions à chaque fois dans une autre ville, selon les endroits par où passaient tes tournées. Tu étais venu me voir une fois à Bruxelles quand j'y habitais, et tu pensais alors que j'allais y rester. Finalement, je suis venue te rejoindre à Zurich et nous y sommes encore aujourd'hui.

Je pense aux premiers temps de notre vie ensemble à Zurich, dans ton appartement. Tu étais installé de façon très sommaire. Plusieurs cartons n'avaient jamais été déballés. Tu avais les affiches de tes spectacles accrochées aux murs des toilettes. Ton lieu de vie était un lieu de passage. Ta vie était le travail. Tu avais 36 ans et tu ne faisais jamais de vacances.

Je pense à la toute première fois que je t'ai vu. Tu as tout de suite attiré mon regard et ma curiosité. Il faut dire que tu étais sur scène, avec un faux ventre, une casquette de travailleur, des planches sous le bras, et une démarche boiteuse de quelqu'un qui s'est abîmé le corps à force de dur labeur - tu jouais sans doute un saisonnier italien qui bosse sur les chantiers, un de ceux qui a contribué à bâtir la Suisse. Le public entrait dans la salle pendant que tu finissais de poser les planches de ton décor. J'avais trouvé cela génial, et j'avais adoré la pièce. J'étais venue te parler à l'issue de la représentation, j'ai dû te poser mille questions. Tu étais déjà un artiste reconnu et moi j'étais une jeune étudiante qui rêvait de faire ce métier.

186 Je pense au soutien que tu m'apportes depuis toutes ces années. Tu es mon plus grand fan - c'est toi qui le dis. Tu m'as toujours encouragée à créer mon propre travail indépendamment du tien et tu m'as tellement aidée à prendre conscience de ma valeur artistique. Tu t'es toujours pleinement investi pour chacun des projets auxquels tu as participé. Tu as rêvé avec moi. Et aujourd'hui, tu restes la personne avec qui je partage mes questionnements les plus profonds. Ton regard très critique et bienveillant est toujours aussi précieux.

Je pense à nos discussions. Il y en a eu une multitude. Parfois très remontées voire extrêmement conflictuelles, d'autres fois très drôles et passionnées, nos discussions sont toujours intenses. Nous parlons en français, ma langue maternelle, la langue de ton métier. Cette langue et cette culture françaises ont forgé ton parcours artistique puisque c'est grâce à la formation que tu as reçue en France dans les années nonante, et aussi grâce à la formidable dynamique d'innovation culturelle qui y régnait alors, que tu as trouvé une façon singulière de marier ton savoir-faire acquis durant ton apprentissage de décorateur en Suisse, et ton savoir-faire de circassien-jongleur. Dans tes spectacles, tu jongles avec des décors et des objets. Tu animes ce qui est inanimé. Tu crées de la magie.

Je pense à ta langue de cœur, le suisse-allemand. Ce curieux dialecte bourré d'humour. Cette langue qui est une culture en soi. La culture des inventions de langage et du tutoiement spontané. La culture du rire et du râlage, de l'audace, du culot et de la petitesse. La culture de *Tubel Trophy* (chanson sur l'histoire d'un con, du groupe Baby Jail datant de 1992). Ta culture est aussi celle du travail bien fait, des artisan·e·s passé·e·s par un apprentissage à la dure, des gens engagés sur qui on peut compter, des indépendant·e·s. Tu portes tout cela en toi et ton travail artistique s'est articulé à partir de là aussi.

Je pense à tes idées, elles sont nombreuses. Tu es une machine à bonnes idées. Tu ne restes pas longtemps en panne, tu fais en sorte de déployer de nouvelles idées pour avancer. Tu as la bougeotte, tu es vif, tu ne te reposes pas sur tes lauriers. Tu as souvent des bonnes idées pour les autres aussi, et tu es tellement convaincant que les gens ont tendance à croire en tes idées.

187

Je pense à tous les locaux que tu as investi le temps d'une création. De véritables ateliers éphémères entièrement construits dans d'immenses hangars avec tout l'attirail nécessaire à la création de tes spectacles. Ces hangars sont situés aux abords de Zurich et sont loués pendant quelques mois juste avant leur démolition, ou alors ils sont carrément situés dans l'agglomération zurichoise avec pour voisins des entreprises de métallurgie ou de pneus. Et à chaque fois que je suis entrée dans un de tes locaux de création, j'ai observé sa double vie : d'un côté, le plateau et la fabrication du spectacle, et de l'autre, l'atelier avec la fabrication du décor et des accessoires. Au sein de ces deux espaces, il y a tout ce matériel de magicien explorateur qui circule : des planches trouées, des chaises cassées, du papier déchiré, des cartons abandonnés, des sacs poubelle, des restes de tissus, du scotch noir et des outils de travail. Tes locaux de création sont bruyants et animés. Ils sont porteurs d'espoir.

Je pense à ton corps et à ses blessures. Ton corps a lui aussi été abîmé à force de dur labeur, comme l'ouvrier italien que tu incarnais dans un de tes spectacles. Ton corps si extrême sur scène depuis si longtemps. Ton corps chantier, ton corps sculpture. Les douleurs qui subsistent. Ta longévité comme artiste de scène et ton souffle court.

Je pense à ta part sombre, à ton côté obscur, à tes idées noires. Souvent, je n'aime pas ça. Je préfère ta légèreté. Mais je dois bien accepter cette part de toi qui te tire parfois vers le bas et t'empêche de voir ce qui va bien. Je retrouve cette noirceur dans ton travail, dans tes réflexions. Cette façon d'être très pessimiste pour éviter d'être déçu. Cette fatalité face aux malheurs du monde pour tenter de se protéger. Cette dureté envers toi-même par peur de ne pas réussir. Que de stress, que de stress. Et pourtant, tu es un être tellement lumineux et dynamique. Et tes récentes créations sont éblouissantes de par leur noirceur justement.

188

Je pense à cette énergie et cet éclat qui émanent de toi et qui attirent tant de monde. C'est facile de se sentir vivant·e à tes côtés : tu es une locomotive qui fonce, et il n'y a rien de plus entraînant qu'un moteur qui vrombit. Toutes ces équipes de collaboratrice·teur·s qui turbinent à tes côtés depuis tant d'années. Tous ces projets réalisés, toutes ces tournées qui se sont enchaînées, tous ces lieux avec lesquels tu as collaboré, tous ces gens qui sont venus te voir, tous ces voyages effectués, tous ces kilomètres parcourus, toutes ces chambres d'hôtel impersonnelles, tous ces pays visités. Alors que finalement, ce que tu préfères, c'est dessiner et regarder des livres dans ton atelier à Zurich.

Je pense à ton langage visuel qui est si riche. Depuis tout petit déjà, ta compréhension du monde passe par tes yeux. Tes yeux dont la vision sans lunettes est très floue. Tes yeux avalent les images et elles s'impriment dans ta tête. Puis elles se mélangent à d'autres images, et à des matières, et à des corps. Les images se transforment et ressurgissent sur scène. Tu crées des tableaux vivants avec ton regard sagace.

Je pense à ta passion pour les gens qui, dans ton monde à toi, sont des personnages. Chaque personne que tu rencontres est un personnage que tu regardes avec amusement et curiosité. Tous ces personnages inspirent ton travail et font partie de ton œuvre. Tu aimes les gens un peu comme Fellini aimait les gens. Tu aimes les nez tordus, les bides à bière, les fesses molles, les décolletés plongeants, les bras ballants, les oreilles décollées, les regards tombants, les jambes raides, les visages impassibles, les sourires édentés, les dos courbés, les crânes chauves, les cheveux gras, les mains fatiguées, les corps humains.

189

Je pense à ta fatigue. Tu accomplis tellement de choses tous les jours et tu aurais besoin de plus de sommeil, mon cher Zimi.

Je pense à ton amour pour le cirque. Là où tu as grandi, on t'emmenait au cirque Knie et on donnait une pièce aux artistes de rue. Tu as découvert l'art par les arts de la piste. Et ta connaissance de ce domaine est immense. Tu es devenu quelqu'un dans ton village en faisant des numéros de rola-rola en costume 80's et musique hip-hop. Le cirque t'a ouvert les portes du monde. Le cirque est pour toi un condensé de l'humanité. Parce que les gens vivent entre eux et qu'il y a les plus belles et les pires histoires qui se passent tant en piste qu'autour du chapiteau. Tu aimes le cirque parce que chacun.e peut y trouver sa place, peut jouer un rôle sur-mesure. Et dans leur numéro, les artistes peuvent rater et recommencer.

Je pense à ce qui compose tes chorégraphies. Les accidents, les erreurs, les chutes, les effondrements, les problèmes. Tu es attiré par ce qui est de travers, il faut bien le dire, car c'est dans l'inconfort que tu te sens le plus droit.

Je pense à toi, Zimi, et je suis impressionnée par ta force de travail. Je suis impressionnée depuis des années par ta force et par ton travail. Je te regarde depuis des années : je te vois faire faire faire faire faire, les sourcils froncés, les yeux concentrés, les mains et les gestes rapides, le pas léger. Suivre ton rythme est impossible, il t'appartient. Alors je te regarde de loin, je vois ton corps tel une sculpture raide et penchée de Giacometti, toujours en marche. Je te connais très bien mais souvent je te redécouvre différemment.

Je te souhaite de continuer à réaliser tes rêves jusqu'au bout, de croire en toi et d'avoir confiance en la vie qui, parfois, est bien plus belle que ce qu'on peut imaginer.

190

Embrasse les enfants.
A très vite à la maison.

Eugénie

ZUSAMMENFASSUNG

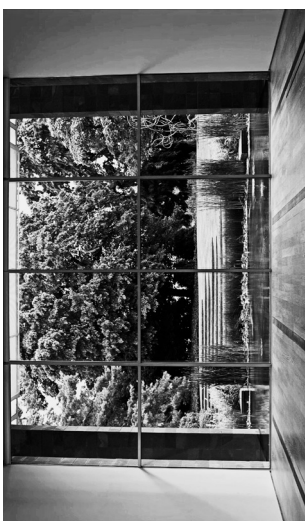
Eugénie Rebetez ist Tänzerin und Choreografin, aber auch die Lebens- und Arbeitsgefährtin von Martin Zimmermann. In ihrem *Brief an Zimi* wirft sie einen poetischen und hell-sichtigen Blick auf den Künstler und Menschen: «Ich denke an dich, Zimi, und bin beeindruckt von deiner Arbeitskraft. Seit Jahren bin ich von deiner Kraft und deiner Arbeit beeindruckt. Ich betrachte dich seit langer Zeit: ich sehe dich tun tun tun tun tun, mit gerunzelter Stirn, konzentrierten Augen, mit schnellen Gesten, schnellen Händen, leichtem Schritt. Es ist unmöglich, deinem Rhythmus zu folgen, er gehört zu dir. Also betrachte ich dich von weitem, ich sehe deinen Körper wie eine steife und nach vorn geneigte Giacometti-Skulptur, immer in Bewegung. Ich kenne dich sehr gut, gleichwohl entdecke ich dich immer wieder anders. [...]»

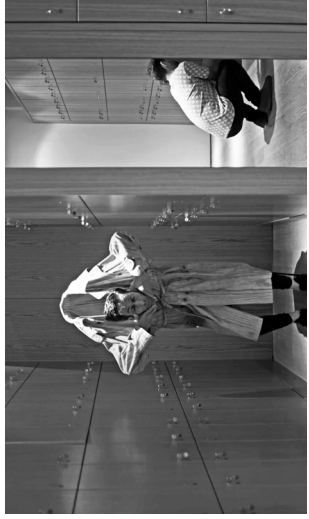
RIASSUNTO

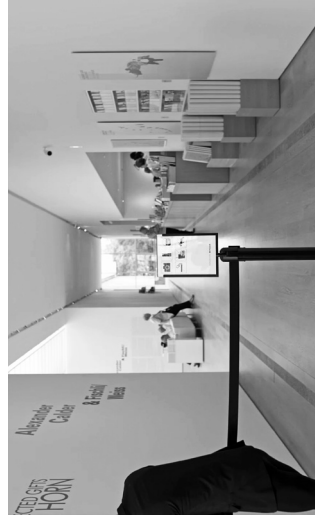
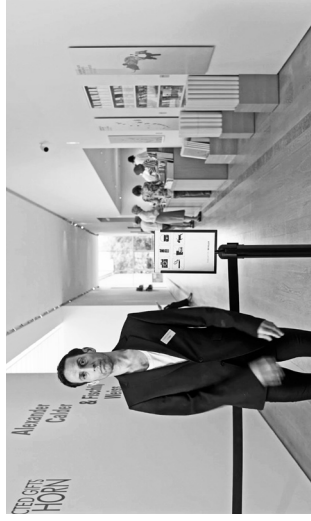
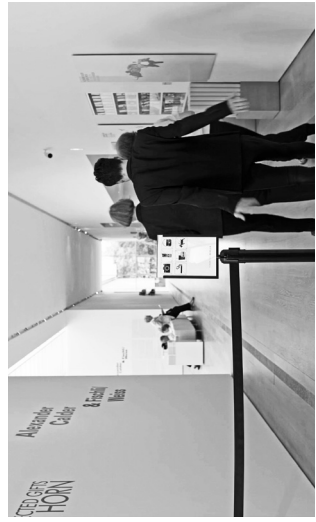
La danzatrice e coreografa Eugénie Rebetez è anche compagna di vita e complice di Martin Zimmermann. Nella sua *Lettera a Zimi* getta uno sguardo poetico e lucido sull'artista e sull'uomo: «Penso a te, Zimi, e sono impressionata dal tuo lavoro. Da anni sono impressionata dalla tua forza e dal tuo lavoro. Ti osservo da lungo tempo: ti vedo fare fare fare fare fare, le sopracciglia aggrottate, gli occhi concentrati, le mani e i gesti veloci, il passo leggero. Seguire il tuo ritmo è impossibile, ti appartiene. Così ti guardo da lontano, vedo il tuo corpo come una scultura di Giacometti rigida e protesa in avanti, sempre in movimento. Ti conosco molto bene, eppure spesso ti riscopro in modo diverso. [...]»

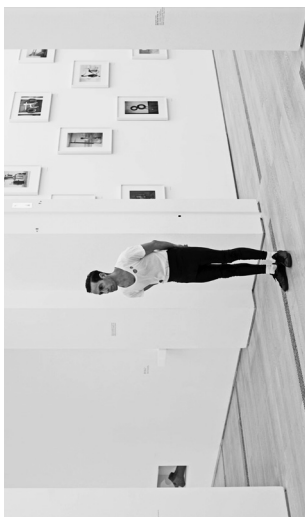
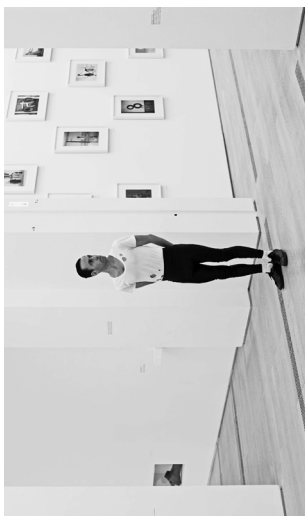
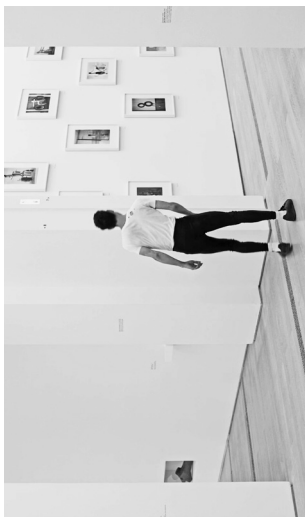
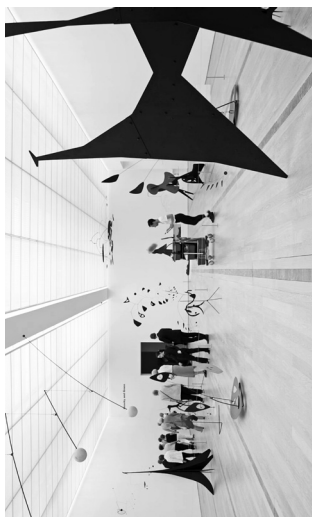
ABSTRACT

Eugénie Rebetez is a dancer and choreographer as well as Martin Zimmermann's partner and associate. Her *Letter to Zimi* is a poetic and clear-sighted view of the artist and the man: "Thinking of you, Zimi, I'm impressed by the intensity of your work. For years I've been impressed by your intensity and your work. I've been watching you for years. I see you doing and doing and doing and doing, brows knitted, your gaze intent, your quick hands and movements, so light on your feet. It's impossible to keep up with the pace you set; it's yours alone. So I watch you from afar, I see your body like one of Giacometti's stiff, slanted sculptures, always moving. I know you very well, but still I often see different sides to you. [...]"

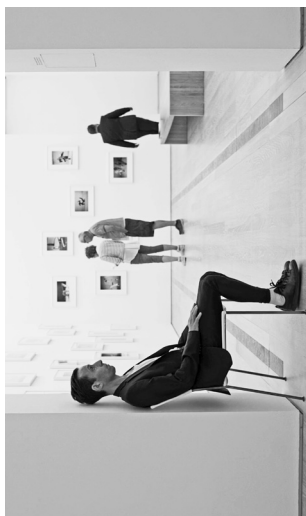


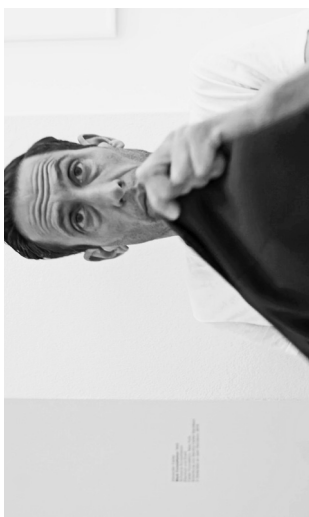
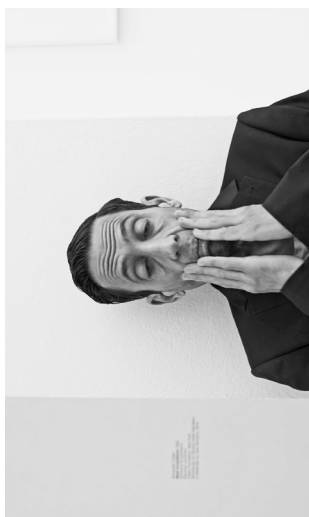
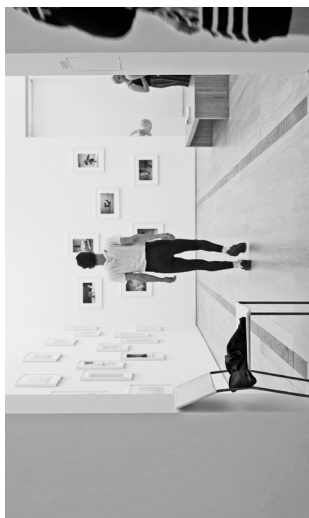


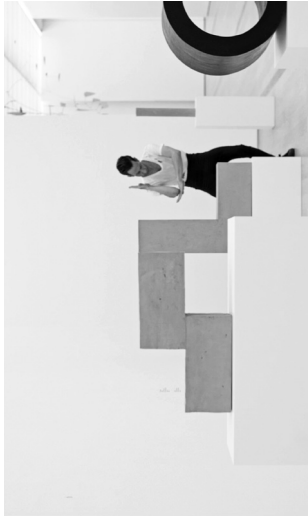




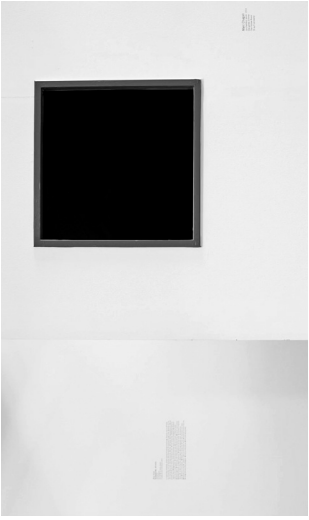
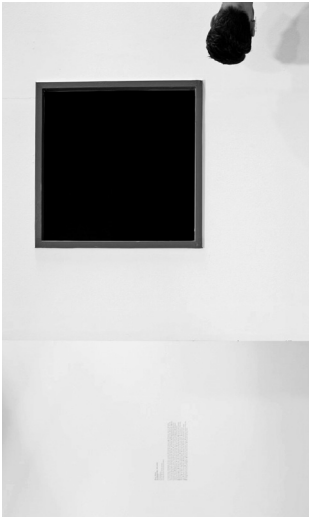


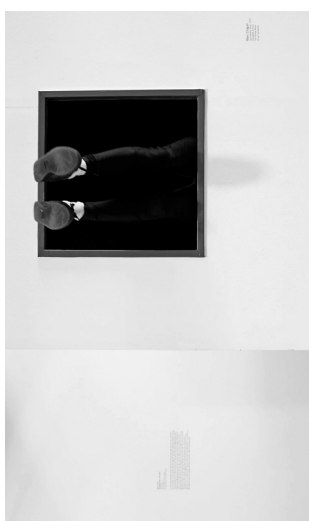
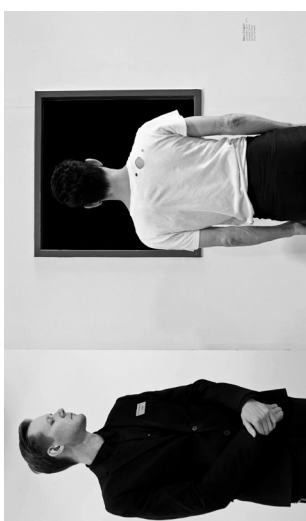
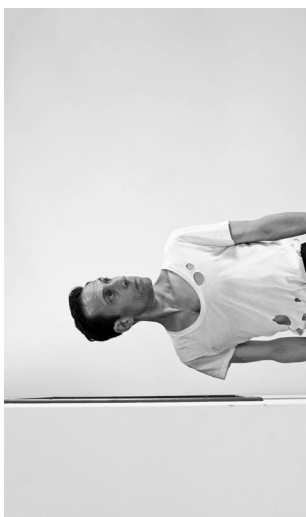


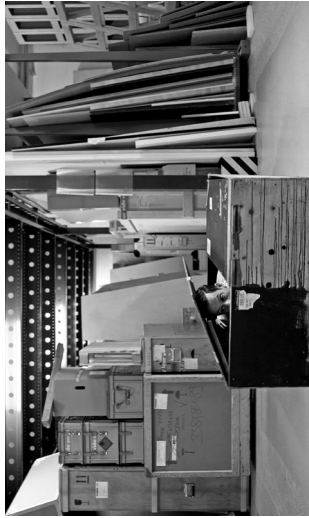
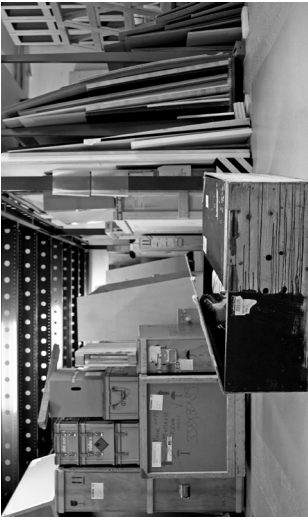








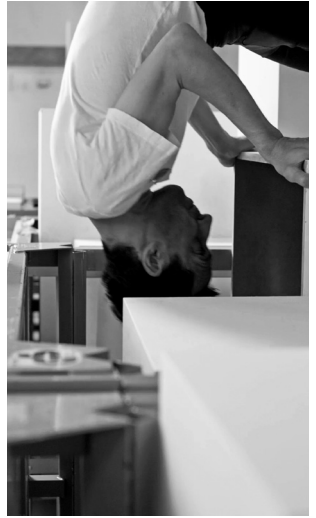




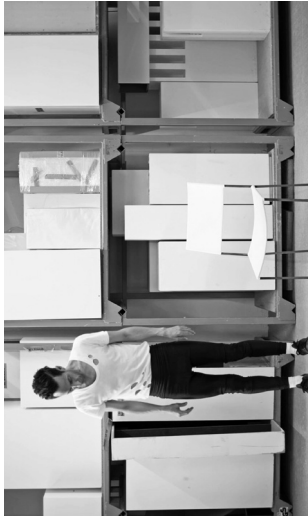




206







Credits:
 Spiel und künstlerische Leitung: Martin Zimmermann
 Konzept: Sabine Geislich, Martin Zimmermann
 Regie: Chris Niemeyer
 Szenario: Eugénie Rebetz, Martin Zimmermann
 Musik und Komposition: Colin Vallon
 Choreografie: Eugénie Rebetz, Martin Zimmermann
 Kamera: Jonas Jäggy
 Schnitt: Lukas Gätwiler
 Unterstützt von der Fondation Beyeler, Riehen
 In Zusammenarbeit mit dem Kulturbüro Riehen

Die Performance „Der Besucher“ wurde von Martin Zimmermann in Zusammenarbeit mit dem Kulturbüro Riehen in der Stummfilmgalerie der Fondation Beyeler, Riehen, im Juni 2016 im Rahmen der Ausstellung Alexander Calder & Fischli/Weiss gezeigt.
 Herzlichen Dank an Angelika Bühler, Theodora Vischer, Myriam Rüdigerger, Elena Kuznik, Ben Ludwig, Alex Krecz, Anthony Anglikovic, Stefan Egger, alle Statisten des Stummfilms, alle Aufsichten und Mitarbeiter der Fondation Beyeler.
 Der Kurzfilm „Der Besucher“ beinhaltet Bühnenbild-Elemente, Kostüme, sowie musikalische und choreografische Auszüge des Stückes „Halle“ (2014) von Martin Zimmermann.
 © Martin Zimmermann 2016

Sabine Geistlich

Werkstattbericht aus dem *Cabinet*

- D Die Frage, wie ein Bühnenkünstler zur Psychoanalytikerin findet und wie die Psychoanalytikerin zur Dramaturgin wird, kann ich nicht wirklich beantworten. Die Idee für eine Zusammenarbeit stammte von Martin Zimmermann, und ich vermute, dass es sich – wie es meistens bei ihm der Fall ist – um eine Mischung von innerem Drang und unerschrockener Neugier handelte, als er sich vor sechzehn Jahren bei mir in meinem *Cabinet* meldete. *Cabinet*, so nennt er meine Praxis. Sicher haben ihn unsere Gespräche in einer besonderen Weise berührt, wie er mich auch.

Mir wurde damals rasch bewusst, dass Martin Zimmermann alles, was wir miteinander besprachen, sofort in seine künstlerische Arbeit integrierte. Die Themen und Dinge, die ihn beschäftigten, fanden sozusagen durch mich und meine Disziplin in einer veränderten Form wieder zu ihm zurück. Daher schlug ich ihm vor, diesen Mechanismus fortan als aktive und bewusste Arbeitsweise für seine künstlerische Tätigkeit zu nutzen. Daraus entstand ein bis heute nie versiegendes Gespräch, ein Dialog, in dem es einerseits um die Kreation seiner Bühnenstücke und andererseits um die Weiterentwicklung seiner Kunstform geht, und auch um ihn als Künstler und Menschen.

- 210 Kontinuität ist ein zentrales Merkmal unserer Zusammenarbeit: Kontinuität über viele Jahre hinweg – wir arbeiten seit 2005 zusammen – und Kontinuität innerhalb einer Kreation, wobei für uns das eine vom anderen nicht zu trennen ist. Da wir uns kontinuierlich treffen, bin ich bei jeder Kreation von Anfang an dabei. Aber weil es in einem Kontinuum streng genommen gar keinen Anfang (und kein Ende) gibt, könnte man anders und etwas überspitzt auch sagen: Die Stücke sind ein Nebenprodukt unserer kontinuierlichen mündlichen Debatte. Sie sind nicht das Ziel unserer Arbeit, sondern ein Ergebnis.

Ein ständiges Forschen

Martin Zimmermanns Welt ist visuell, ich komme aus einer sprachlich-analytischen, metaphorischen Welt. Unsere Zusammenarbeit besteht also aus einer Aneinanderreihung von Gesprächen, die ein nicht systematisches, fluktuierendes Ineinander, Ergänzen und Konfrontieren von zwei sehr verschiedenen Disziplinen sind, ein ständiges gemeinsames Forschen und Herausfinden. Als Psychoanalytikerin bin ich es gewohnt, den Rahmen, in dem Gespräche stattfinden, zu definieren: Die Gespräche mit Martin Zimmermann finden in meiner Praxis statt, sind zeitlich begrenzt, und alles, was darin auftaucht, hat in irgendeiner Form mit dem Inhalt des nächsten Stücks zu tun. So ist maximale Offenheit möglich, ohne beliebig zu werden.

Wie oder wann Martin Zimmermann und ich wissen, worum es in einer Kreation geht, ist eine weitere, sehr schwierige Frage. Der Entwicklungsprozess ist nie fertig, sein Ende wird durch das Aussen – den Termin der Premiere – gesetzt und nicht durch ein Gefühl der Vollkommenheit oder gar Abgeschlossenheit. Wir wissen eigentlich erst an der Premiere oder noch später, auf jeden Fall immer erst in der Nachträglichkeit, was es ist – und was es alles hätte sein können. Aber was heisst schon «wissen»?

D

Eine phantasmatische Reise

Martin Zimmermanns Blick auf die Welt bestimmt die Themen unserer Gespräche. Oft sind es konkrete Bilder oder Beobachtungen aus seinem Alltag: Von löchrigen Jeans als Modetrend bis hin zu Fotos von toten Meeresvögeln voller Plastik im Bauch. Sein Innenleben reagiert auf diese Bilder und macht etwas mit ihnen, und ich versuche, seine Empfindungen möglichst in Sprache zu bringen, damit er sie als Regisseur und Choreograph wiederum in seine eigene Bühnensprache transformieren kann. Ihm geht es ums Beobachten und Wiedergeben (wenn auch in einer oft sehr verdrehten Form), mir geht es ums Verstehen und Benennen: Was kann ein Grund sein für seine Reaktion auf die Bilder, welche Kräfte werden durch die Bilder hervorgerufen? Sprache ist nicht eindeutig, und meine Aufgabe ist es, immer wieder neue Formulierungen zu finden. Ich versuche, noch Ungesagtes hervorzuholen und es dadurch dem künstlerischen Prozess verfügbar zu machen. Unsere Gespräche umkreisen die Thematik eines sich entwickelnden Stückes kaleidoskopartig, ich will die Inhalte möglichst lange offenhalten, Martin Zimmermann möchte sich oft rascher festlegen. Es ist ein sprunghaftes, assoziatives Vorgehen, aber nicht nur: Unser Sprechen ist oft auch sehr konkret und präzise. Um den phantasmatischen Raum möglichst lang zu erhalten, sind meine Besuche im Probenraum – meine Konfrontation mit dem realen Bild also – eher spärlich und sehr bewusst gesetzt. Tatsächlich haben wir dieses Vorgehen bei unserer ersten gemeinsamen Kreation, *Öper Öpis*¹, so konsequent verfolgt, dass ich das Stück zum ersten Mal an der Premiere sah.

211

1 Uraufführung am 29. Oktober 2008 im Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie und Bühnenbild: Martin Zimmermann, Dimitri de Perrot. Komposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit Akrobat*innen, Tänzer*innen und DJ: Biancaluz Capella, Victor Cathala, Rafael Moraes, Dimitri de Perrot, Kati Pikkarainen, Eugénie Rebetez, Martin Zimmermann. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Licht: Christa Wenger. Ton: Andy Neresheimer. Konstruktion Dekor: Ingo Groher und Schauspielhaus Zürich. Kostüme: Franziska Born. Kostümassistentz: Carola Bachmann. Lichtregie: Pierre Villard / Catherine Rutishauser. Tonregie: Franck Bourgoïn / Andy Neresheimer. Bühnenmeister: Marcello Pirrone. Bühnenregie: Pavel Dagorov. CÉil extérieur: Fritz Bisenz. Technische Leitung: Ursula Degen.

«Only child life is real life»: Dieser Satz stammt aus dem 1952 veröffentlichten Essay *Such, Such Were the Joys* von George Orwell.² Er beschreibt darin sein Erleben als Achtjähriger in einem englischen Internat zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Orwell war als Kind Bettnässer und dadurch krudesten Behandlungen ausgesetzt. Im Rahmen eines Gesprächs mit Martin Zimmermann kam mir dieser Satz wieder in den Sinn. Er berührte uns beide, aber, wie sich herausstellte, auf sehr unterschiedliche Weise: Martin Zimmermann stimmte der Satz traurig, er sagte, dass er ein Leben lang versuche, wieder an sein kindliches Erleben anzuknüpfen, an etwas, das einmal war, aber verloren ging. Mich machte der Satz glücklich, weil ich das Gefühl hatte, dass Orwell etwas in Worte gefasst hatte, von dem ich schon lange wusste, dass es stimmte, aber niemals in der Lage gewesen wäre, es zu formulieren. Trotz oder vielleicht gerade wegen seiner unterschiedlichen Schichten und Interpretationsmöglichkeiten – emotionales Erleben, aufklärerische Erkenntnis, autobiografische Erinnerung – fängt dieser Satz sehr viel vom Inhalt und der Spannung ein, um die es auch in unseren Arbeiten geht.

Im Theater von Martin Zimmermann geht es nicht primär ums Sprechen, sondern ums Zeigen und Schauen. Die Steigerungsform davon, die Zeige- und Schaulust, funktioniert dann besonders gut, wenn gleichzeitig auch Angst mit im Spiel ist. Martin Zimmermann arbeitet in seinen Kreationen mit Zirkuskünstler*innen und nicht mit Schauspieler*innen. Während der Schauspieler oder die Schauspielerin sich das Blut nach der Vorstellung wieder abwaschen kann, riskieren die Seiltänzer*innen ohne Netz tatsächlich bei jeder Vorstellung viel, vielleicht nicht ihr Leben, aber doch ihre Gesundheit. Im Zirkus wissen beide, Zuschauer*in und Artist*in, dass real etwas passieren kann – und beide schieben den Gedanken an den möglichen Tod beiseite. Und trotzdem ist er da. Das heisst, allein durch die Auswahl der an seinen Kreationen beteiligten Künstler*innen positioniert Martin Zimmermann seine Arbeit in einem ganz grundlegenden und existentiellen Bereich. Die menschlichen Abgründe, das Unheimliche und Absurde sind stets auch physisch auf der Bühne präsent. Meine Arbeit als Dramaturgin

2 George Orwell, «Such, Such Were the Joys». In: *Partisan Review*, Vol. XIX, No. 5 (September–Oktober 1952), S. 505–546.

ist es, für diese schwer zu verbalisierenden, ja eigentlich unsagbaren Phänomene einen Denk-, Reflexions- und vielleicht auch Transformationsraum zu erschaffen.

D

Clown und Figuren

Martin Zimmermann identifiziert sich sehr stark mit der Figur des Clowns. Als erster Schweizer schloss er (nach seiner Lehre als Dekorationsgestalter beim Warenhaus Jelmoli in Zürich) die Ausbildung am Centre national des arts du cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne in der Nähe von Paris ab. Mit der Figur des Clowns oder des Narren, der am Hof eine wichtige, aber trotzdem randständige Position innehatte, stellt Martin Zimmermann vom Rand aus die Mitte zur Disposition. Der Hofnarr ist nicht eingebunden ins hierarchische System, er steht ausserhalb und gehört trotzdem dazu, hat nicht per se eine Machtposition, ist aber gerade durch seine Freiheit sehr wirkmächtig. Auch in den klassischen Clowns-Duos von August und Weissclown geht es immer um ein Kippen zwischen Macht und Ohnmacht und um die Frage, wie und wodurch Macht von einer Person auf die andere übergeht und wieder zurück. In Martin Zimmermanns Kreationen zeigt sich ein sehr fantasievoller Umgang mit der Ohnmacht: Sie führt nicht zur Resignation oder Verzweiflung, sondern ist die treibende Kraft, um kreativ zu sein und eine noch so ausweglos scheinende Situation ganz unerwartet und überraschend umzukehren. Unter Einsatz von aussergewöhnlichen Körperfähigkeiten, Cleverness, Täuschung und Magie gelingt es seinen Figuren, wenn nötig sogar die Schwerkraft auszuhebeln. Martin Zimmermann versucht nie, die Abweichungen oder Mängel seiner Figuren zu vertuschen, sondern streicht sie im Gegenteil hervor. So werden sie zu einem Spiegel für die Beliebigkeit unserer Wertesysteme. Durch das Zeigen ihres Nicht-Könnens sind die Figuren sehr fragil, bekommen etwas Individuelles und vertraut Menschliches, und wir lieben sie, weil wir ja alle Nicht-Könnner*innen sind. Gute Kunst hinterfragt immer emotionale Zuordnungen, weckt Erinnerungen und provoziert Reaktionen. Martin Zimmermann gelingt es in seinen Stücken, existentielle und schwierigste Themen mit einem lustvollen ästhetischen Erlebnis zu verbinden, was die Zuschauer*innen vielleicht dazu befähigt, eigene Sichtweisen zu erweitern und in eine veränderte Art des Verstehens zu überführen.

213

Sprache und Text

Mein zentrales Handwerk ist ein spezifisches mündliches Sprechen, und Martin Zimmermanns Handwerk ist die Sprache der Körper und Objekte.

Werkstattbericht aus dem *Cabinet*

- D Wir arbeiten also intensiv mit Sprache, aber kaum mit Texten. Wir verfassen ausser technisch-räumlichen Angaben auf einer Pinnwand im Probenraum kein Drehbuch, folgen keinem Skript. Das Einzige, was schriftlich vorliegt, sind einige wenige Sätze, die ich Martin Zimmermann jeweils ein paar Tage nach einem Gespräch zukommen lasse. Er legt sie in seinem Skizzenheft ab und kann sie hervorholen, wenn er sich im Kreativeprozess zu verlieren droht. Erst beim Zuschauen der Endproben beginne ich systematisch niederzuschreiben, was ich sehe. Ich gebe den Szenen Titel – sofern sie noch keine haben –, fange Motive ein, Bilder und Eindrücke. Ich versuche erneut Worte zu finden – diesmal schriftliche – für das, was ich wahrnehme. Diesen Text übergebe ich Martin Zimmermann nach der Premiere, und er verwendet ihn bei der Weiterentwicklung des Stücks oder bei Wiederaufnahmen, da zwischen Aufführungen manchmal Wochen liegen können. Mit diesem Text findet er sich sofort in den essentiellen Gefühlen und Stimmungen der Kreation wieder und kann auch entsprechende Anweisungen geben.

Unbewusstes

- 214 Die Psychoanalyse ist eine Technik, die sich systematisch für Störungen, Fehlerhaftes und Schräges interessiert und sie als Hinweise auf etwas Unbewusstes deutet, etwas im menschlichen Innenleben Verborgenes, noch Ungedachtes, Triebhaftes, Konfliktuöses. Möglicherweise hat Martin Zimmermann – der sich auf seine Weise das körperlich Unvollkommene zu Nutze macht – intuitiv verstanden, dass er mit einer Psychoanalytikerin als Dramaturgin Zugriff bekommt auf einen unbegrenzten, unversiegbaren Fundus an rohem, wildem, widersprüchlichem und unzensiertem Material, aus dem er für sein künstlerisches Schaffen schöpfen kann. In Kombination mit seiner wundersamen Bühnensprache entstehen einzigartige, universelle, weil tief im Menschsein verwurzelte Kreationen.

Sabine Geistlich

Carnet de bord du *Cabinet*

F Comment un artiste de scène trouve-t-il le chemin d'une psychanalyste et comment celle-ci devient-elle dramaturge ? Je ne peux pas vraiment répondre à cette question. L'idée de cette collaboration est venue de Martin Zimmermann. Je suppose que, comme c'est souvent le cas chez lui, frapper à la porte de mon *Cabinet* – c'est ainsi qu'il nomme l'endroit où je travaille – il y a maintenant seize ans, fut le résultat d'un mélange d'impulsion intérieure et d'insatiable curiosité. Il a sûrement été ému d'une manière particulière par nos discussions, comme je l'ai également été par lui.

J'ai très vite compris que tout ce dont Martin Zimmermann et moi parlions trouvait immédiatement une place dans son travail artistique. Il m'apportait pour ainsi dire des thèmes et des choses qui le préoccupaient, éléments qui, à travers ma personne et ma spécialité, lui revenaient, transformés. C'est pourquoi je lui ai proposé d'utiliser ce mécanisme comme méthode, active et consciente, de son travail artistique. Il en est résulté une discussion qui ne s'est, jusqu'à aujourd'hui, jamais tarie, un dialogue portant, d'une part, sur la création de ses spectacles théâtraux et, d'autre part, sur le développement de sa propre forme artistique, mais aussi sur lui en tant qu'artiste et en tant qu'être humain.

216 Parmi les principales caractéristiques de notre collaboration, la continuité joue un rôle central. Continuité au long des années – nous travaillons ensemble depuis 2005 – et continuité à l'intérieur d'un processus de création, même si, à nos yeux, l'une et l'autre sont inséparables. Comme nous nous voyons souvent, je suis présente dès le début de chaque création. Mais, dans un continuum, il n'y a pas, au sens strict, de début (ni de fin). On pourrait donc l'exprimer de façon différente et quelque peu exagérée : les spectacles théâtraux sont un produit secondaire de notre dialogue permanent. Elles ne sont pas l'objectif de notre travail, mais en sont plutôt le résultat.

Recherche permanente

L'univers de Martin Zimmermann est visuel, tandis que le mien est linguistique, analytique et métaphorique. Notre collaboration consiste donc en une série de discussions composées – de façon non systématique, mais fluctuante – de rencontres, de compléments et de confrontations entre deux disciplines très différentes. Nous nous trouvons dans un processus permanent de recherche et de découverte. En tant que psychanalyste, j'ai l'habitude de définir le cadre des discussions que je dirige. Ainsi, le dialogue avec Martin Zimmermann a lieu à mon cabinet, selon des horaires déterminés. Tout ce qui y est abordé est lié, d'une manière ou d'une autre, au contenu de la prochaine création

théâtrale. Une ouverture d'esprit maximale est ainsi possible, sans qu'elle ne devienne arbitraire. Comment, et quand, comprenons-nous le sens d'un spectacle ? Voilà une tout autre question, très difficile à trancher. Le processus de développement n'est jamais fini. Le terme est posé par des contraintes extérieures – la date de la première – et non par un sentiment de perfection ou même d'achèvement. Nous ne comprenons ce que c'est – et tout ce que cela aurait pu être – que le soir de la première, ou même plus tard, dans tous les cas seulement a posteriori. Mais que signifie « comprendre », en fait ?

F

Voyage fantasmatique

C'est le regard de Martin Zimmermann sur le monde qui détermine les thèmes de nos discussions. Ce sont souvent des images concrètes ou des observations tirées de son quotidien, du jeans troué devenant tendance à la mode aux photos d'oiseaux de mer morts le ventre plein de plastique. Sa vie intérieure réagit à ces images, les élabore, et j'essaie de mettre au mieux des mots sur ce ressenti, mots que lui, metteur en scène et chorégraphe, pourra ensuite transformer avec son propre langage scénique. Pour lui, l'observation et la restitution (parfois sous une forme très détournée) sont essentielles, lorsque je suis de mon côté attentive à la compréhension et à la désignation des choses : comment peut s'expliquer sa réaction aux images, quelles forces sont mobilisées par elles ? La langue n'est pas univoque et mon rôle est de toujours continuer à trouver de nouvelles formulations. J'essaie de faire ressortir ce qui n'a pas encore été dit et de le mettre à disposition du processus artistique. Nos discussions tournent de façon kaléidoscopique autour de la thématique d'une création théâtrale en cours de développement. J'essaie de conserver l'ouverture sur les contenus le plus longtemps possible, tandis que Martin Zimmermann souhaite souvent se déterminer plus rapidement. Nous travaillons par bonds, par associations, mais pas seulement : notre parole est aussi, souvent, très concrète et précise. Pour maintenir l'espace fantasmatique le plus longtemps possible, je ne me rends que rarement, et de façon très consciente, sur le lieu des répétitions. A ce moment-là, je me confronte à l'image réelle. Nous avons mis au point cette méthode lors de notre première création commune, *Öper Öpis*¹, de façon si logique que je n'ai vu la pièce pour la première fois que le soir de la première.

217

1 Première le 29 octobre 2008 au Théâtre Vidy-Lausanne. Conception, mise en scène et décor avec les acrobates, les danseur·euse·s et le DJ : Biancaluz Capella, Victor Cathala, Rafael Moraes, Dimitri de Perrot, Kati Plikkarainen, Eugénie Rebetz, Martin Zimmermann. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Lumière : Christa Wenger. Son : Andy Neresheimer. Construction décor : Ingo Groher et Schauspielhaus Zurich. Costumes : Franziska Born. Assistante costumes : Carola Bachmann. Régie lumière : Pierre Villard, Catherine Rutishauser. Régie son : Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Régie plateau : Marcello Pirrone. Régie générale : Pavel Dagorov. Œil extérieur : Fritz Blsenz. Direction technique : Ursula Degen.

« Only child life is real life » : cette phrase est à lire dans l'essai *Such, Such Were the Joys* de George Orwell², publié en 1952. L'auteur y décrit son expérience de garçonnet de huit ans dans un internat anglais, pendant la première guerre mondiale. Enfant énurétique, il y avait subi les pires vexations. C'est en parlant avec Martin Zimmermann que cette phrase me revenait sans cesse à l'esprit. Elle nous a touchés tous les deux, mais de façon très différente : Martin Zimmermann en était attristé. Il expliquait qu'il ne cessait d'essayer de retrouver son expérience d'enfant, quelque chose qui avait, un jour, existé et qui avait disparu. De mon côté en revanche, la phrase éveillait un sentiment de bonheur, car j'avais l'impression qu'Orwell avait mis en mots quelque chose que je savais être juste depuis longtemps mais que je n'avais jamais été en mesure de formuler. Malgré, ou peut-être grâce, justement, à ses diverses couches et à ses multiples possibilités d'interprétation – vécu émotionnel, prise de conscience éclairée, souvenir autobiographique – cette phrase capte une grande partie des contenus et des tensions dont nos créations théâtrales parlent aussi.

Montrer et regarder

218

La parole n'est pas centrale dans le théâtre de Martin Zimmermann. Il s'agit surtout de montrer et regarder. Le degré supérieur – l'exhibitionnisme et le voyeurisme – fonctionne particulièrement bien lorsque la peur s'en mêle. Martin Zimmermann travaille avec des artistes de cirque et non avec des acteur·trice·s. Tandis que ces derniers peuvent toujours nettoyer le faux sang après le spectacle, les funambules sans filet risquent beaucoup à chaque représentation, peut-être pas leur vie, mais leur santé. Au cirque, le public et les artistes savent que quelque chose de réel peut survenir – et ils refoulent quand même la pensée d'une possible mort. Mais elle est bel et bien là. Ce qui signifie que Martin Zimmermann positionne son travail dans un domaine tout à fait fondamental et existentiel par le seul choix des artistes avec qui il travaille. Les abîmes de l'âme humaine, l'inquiétant et l'absurde, sont constamment présents sur scène, physiquement aussi. Mon travail de dramaturge consiste à créer un espace de pensée, de réflexion et peut-être aussi de transformation pour ces phénomènes difficiles à verbaliser et même, de fait, indicibles.

2 George Orwell, « Such, Such Were the Joys », dans : *Partisan Review*, Vol. XIX, No. 5 (septembre–octobre 1952), pp. 505–546.

Martin Zimmermann s'identifie fortement au personnage du clown. Après un apprentissage de décorateur chez Jelmoli à Zurich, il avait été le premier Suisse à se former au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, près de Paris. La figure du clown ou du bouffon, qui occupait à la cour une position importante mais néanmoins marginale, permet à Martin Zimmermann de remettre en question le centre, en partant de la marge. Le bouffon ne dépend pas du système hiérarchique, il reste en dehors et en fait pourtant partie. Il n'occupe pas de position de pouvoir en soi, mais sa liberté le rend d'autant plus puissant. Le duo classique du clown rouge – l'auguste – et du clown blanc, révèle toujours un basculement entre pouvoir et impuissance. Il montre aussi les déplacements de pouvoir d'une personne à l'autre, puis à nouveau vers la première. Les spectacles de Martin Zimmermann expriment une approche très fantaisiste de l'impuissance : cette dernière ne conduit pas à la résignation ou au désespoir, mais elle est la force motrice qui permet d'être créatif et de renverser de manière tout à fait inattendue et surprenante une situation qui semblait pourtant sans issue. Grâce à des compétences physiques exceptionnelles, à leur intelligence, à la tromperie et à de la magie, ses personnages sont même capables de vaincre la gravité. Martin Zimmermann n'essaye jamais de camoufler les écarts ou les défauts de ses caractères, au contraire : il les met en évidence. Ils tendent ainsi un miroir à l'arbitraire de notre système de valeurs. En admettant leurs incompétences, les personnages sont très fragiles, mais ils gagnent en individualité et en humanité, et nous les aimons, car nous sommes toutes et tous des incompétent·e·s. C'est ainsi que l'art de qualité remet en question nos classifications émotionnelles, qu'il fait surgir les souvenirs et provoque des réactions. Martin Zimmermann réussit, dans ses créations théâtrales, à transformer les thèmes existentiels les plus difficiles en une expérience esthétique amusante. Cela permet peut-être au public d'élargir son champ de vision, donnant lieu à une nouvelle façon de comprendre le monde.

219

Langage et texte

Le principal outil de mon activité professionnelle est une parole orale très spécifique. Celui de Martin Zimmermann est le langage des corps et des objets. Nous travaillons donc intensément avec le langage, mais très peu avec des textes. Excepté des indications techniques et spatiales affichées sur un panneau de la salle de répétitions, nous n'avons aucun scénario et ne suivons aucun script. Les seules traces écrites sont de rares phrases que je lui transmets quelques jours après nos discussions. Il les pose dans son cahier

F d'esquisses et peut les utiliser lorsqu'il risque de se perdre pendant le processus de création. Ce n'est qu'en regardant les répétitions finales que je rédige une description complète de ce que je vois. Je donne des titres aux scènes – pour autant qu'elles n'en aient pas encore – je rassemble des motifs, des images et des impressions. J'essaye de retrouver des mots, cette fois par écrit, pour ce que je perçois. Je ne remets ce texte à Martin Zimmermann qu'après la première. Il l'utilise ensuite pour continuer à développer la création théâtrale ou lors d'une reprise, puisque des semaines peuvent s'écouler entre les représentations. Grâce à ce texte, il retrouve immédiatement les sentiments et les sensations dominantes du spectacle et peut alors donner aux artistes impliqué·e·s des indications qui leur correspondent.

L'Inconscient

220 La psychanalyse est une technique s'intéressant à tout ce qui est perturbations, manquements et bizarreries qui expriment quelque chose provenant de l'inconscient, d'enfoui dans la vie intérieure humaine, de pas encore réfléchi, de l'ordre de la pulsion, du conflictuel. Il est possible que Martin Zimmermann, qui utilise à sa manière l'imperfection du corps, ait compris intuitivement que, grâce à une dramaturge qui est aussi psychanalyste, il trouverait un accès à un fonds de matériaux sauvages, bruts, contradictoires et non censurés, un fonds illimité, intarissable, qui nourrit sa création artistique. En combinaison avec un admirable langage scénique, ces éléments donnent naissance à des spectacles théâtraux uniques et universels puisque profondément ancrés dans l'âme humaine.

Sabine Geistlich

Diario di bordo dal *Cabinet*

I Come un artista di teatro incontri sul suo cammino una psicoanalista e come quest'ultima diventi drammaturga è una domanda alla quale non so dare veramente una risposta. L'idea di una collaborazione venne a Martin Zimmermann e presumo si sia trattato – come per lo più gli succede – di un misto tra impulso interiore e insaziabile curiosità quando, sedici anni fa, bussò alla porta del mio *Cabinet*. È proprio così che chiama il mio studio: *Cabinet*. Certamente i nostri colloqui lo hanno toccato in modo particolare, come lo stesso è capitato a me con lui.

Mi resi presto conto che Martin Zimmermann integrava immediatamente nel suo lavoro artistico tutto ciò di cui discutevamo. Attraverso di me e la mia disciplina, per così dire, i temi e le cose che lo preoccupavano ritornavano a lui in una forma modificata. Perciò gli consigliai di adottare questo meccanismo come modalità di lavoro attiva e consapevole per la sua creazione artistica. Ne è nato un dialogo che dura ancora oggi ed è incentrato, da una parte, sulla creazione dei suoi spettacoli teatrali e, dall'altra, sullo sviluppo della sua forma artistica, ma anche su di lui come artista e come uomo.

222 La continuità è una delle principali caratteristiche della nostra collaborazione: continuità nel corso degli anni – lavoriamo insieme dal 2005 – e continuità all'interno di un processo creativo, anche se per noi l'una e l'altra sono inscindibili. Poiché ci incontriamo in maniera continuativa, seguo ogni creazione dall'inizio. Ma dato che un *continuum* in senso stretto non ha inizio (né fine) si potrebbe anche dire in modo diverso, forzando un po', che gli spettacoli rappresentano un prodotto collaterale delle nostre discussioni. Non sono l'obiettivo del nostro lavoro, bensì un suo risultato.

Una ricerca continua

L'universo di Martin Zimmermann è visivo, mentre io provengo da un mondo linguistico-analitico e metaforico. La nostra collaborazione consiste dunque in una successione di colloqui, nei quali due discipline assai differenti si intersecano, si completano e si confrontano in maniera non sistematica e fluttuante. Il nostro è un continuo processo di ricerca e scoperta. In quanto psicoanalista sono solita definire il quadro in cui i colloqui hanno luogo: gli incontri con Martin Zimmermann avvengono nel mio studio, a un orario prestabilito, e tutto ciò che vi emerge ha in qualche modo a che vedere con il contenuto della prossima creazione teatrale. In questo modo è possibile mantenere la massima apertura, senza cadere nell'arbitrarietà. Come e quando Martin Zimmermann ed io comprendiamo il senso di uno spettacolo è un'altra domanda piuttosto complessa. Il processo creativo non finisce mai,

il termine è determinato da un fattore esterno – la data del debutto in scena – e non da un sentimento di perfezione o di completezza. Comprendiamo solo la sera della prima oppure ancora più tardi, in ogni caso sempre a posteriori, di cosa si tratti e di cosa avrebbe potuto trattarsi. Ma che cosa significa in fondo «comprendere»?

I

Un viaggio fantasmatico

Lo sguardo di Martin Zimmermann sul mondo determina i temi dei nostri colloqui. Spesso si tratta di immagini o osservazioni concrete provenienti dalla sua quotidianità: dalla moda dei jeans bucati alle foto di uccelli marini morti con la pancia piena di plastica. La sua vita interiore reagisce a queste immagini e le elabora, mentre io cerco di tradurre in parole – per quanto possibile – le sue sensazioni, in modo che lui possa a sua volta trasformarle, da regista e coreografo, nel suo linguaggio di scena. Per Zimmermann è essenziale osservare e restituire (seppure in una forma alquanto distorta), mentre la mia attenzione è rivolta soprattutto a comprendere e nominare: come si spiega la sua reazione alle immagini, quali forze vengono evocate da esse? Il linguaggio non è univoco e il mio compito è quello di trovare sempre nuove formulazioni. Tento di portare alla luce il non detto e di metterlo a disposizione del processo artistico. Le nostre discussioni ruotano in modo caleidoscopico attorno alla tematica dello spettacolo in preparazione. Io preferisco lasciare i contenuti aperti il più a lungo possibile, mentre spesso Martin Zimmermann vorrebbe decidere più rapidamente. Procediamo in maniera discontinua e per associazioni, ma non solo: le nostre parole sono spesso anche molto concrete e precise. Per mantenere lo spazio fantasmatico il più a lungo possibile le mie visite in sala prove – e dunque il mio confronto con l'immagine reale – sono piuttosto rare e stabilite in maniera molto consapevole. In occasione della nostra prima creazione comune, *Öper Öpis*¹, abbiamo seguito questo procedimento in maniera talmente radicale che io ho visto lo spettacolo per la prima volta la sera del debutto.

223

1 Debutto il 29 ottobre 2008 al Théâtre Vidy-Lausanne. Soggetto, regia e scenografia: Martin Zimmermann, Dimitri de Perrot. Composizione musicale: Dimitri de Perrot. Coreografia: Martin Zimmermann. Creato con acrobate acrobati, danzatrici e danzatori e il DJ: Blancaluz Capella, Victor Cathala, Rafael Moraes, Dimitri de Perrot, Kati Pikkariainen, Eugénie Rebetz, Martin Zimmermann. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Luci: Christa Wenger. Suono: Andy Neresheimer. Allestimento scenico: Ingo Groher e Schauspielhaus Zürich. Costumi: Franziska Born. Assistente ai costumi: Carola Bachmann. Direzione luci: Pierre Villard, Catherine Rutishauser. Regia suono: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Direttore di scena: Marcello Pirrone. Regia di scena: Pavel Dagorov. C'Est extérieur: Fritz Bisenz. Tecnico luci: Ursula Degen.

«Only child life is real life»: la citazione è tratta dal saggio *Such, Such Were the Joys*, pubblicato da George Orwell nel 1952.² In queste pagine Orwell descrive l'esperienza vissuta all'età di otto anni in un collegio inglese durante la prima guerra mondiale. Orwell da bambino faceva la pipì a letto e per questa ragione subì i trattamenti più rudi. Durante una conversazione con Martin Zimmermann mi venne di nuovo in mente questa frase. Ne fummo entrambi colpiti, ma in una maniera molto diversa: Martin Zimmermann ne fu rattristato. Disse di cercare incessantemente di riconnettersi alla sua esperienza infantile, a qualcosa che un tempo era esistito, ma poi era andato perduto. In me la frase suscitò invece un sentimento di felicità, perché avevo la sensazione che Orwell avesse espresso a parole qualcosa che sapevo da tempo essere vero, ma che non sarei mai stata in grado di esprimere. Nonostante, o forse proprio a causa dei suoi diversi strati e delle possibili interpretazioni – vissuto emotivo, conoscenza illuminata, memoria autobiografica – questa frase coglie molto del contenuto e della tensione che sta anche alla base del nostro lavoro teatrale.

Mostrare e guardare

224

Il teatro di Martin Zimmermann non è incentrato primariamente sulla parola, ma piuttosto sul mostrare e guardare. La sua forma intensificata, l'esibizionismo e il voyeurismo, funziona bene soprattutto quando entra in gioco anche la paura. Nei suoi spettacoli Martin Zimmermann lavora con artiste e artisti circensi e non con attrici e attori. Mentre dopo la rappresentazione l'attrice o l'attore possono lavar via il sangue finto, le funambole e i funamboli senza rete rischiano molto durante ogni esibizione, forse non proprio la vita, ma di certo la salute. Al circo entrambi, pubblico e artisti, sanno che può accadere qualcosa in ogni momento – ed entrambi accanto-nano tuttavia il pensiero di una possibile morte. Essa è comunque presente. Ciò significa che, anche solo attraverso la scelta del tipo di artiste e artisti che prendono parte ai suoi spettacoli, Martin Zimmermann posiziona il proprio lavoro in un ambito fondamentale ed esistenziale. Gli abissi umani, l'inquietante e l'assurdo sono sempre presenti sulla scena, anche fisicamente. Il mio compito in quanto drammaturga è quello di creare uno spazio di pensiero, di riflessione, forse anche di trasformazione per questi fenomeni difficili da verbalizzare o, addirittura, indicibili.

2 George Orwell, «Such, Such Were the Joys», in: *Partisan Review*, Vol. XIX, No. 5 (settembre–ottobre 1952), pp. 505–546.

Martin Zimmermann si identifica in maniera molto forte con il personaggio del clown. È stato il primo svizzero a diplomarsi (dopo il suo apprendistato come decoratore presso i grandi magazzini Jelmoli a Zurigo) al Centre national des arts du cirque a Châlons-en-Champagne, nei dintorni di Parigi. Tramite la figura del clown o del buffone, che alla corte occupava una posizione importante, benché pur sempre marginale, Martin Zimmermann mette in discussione il centro a partire dai margini. Il buffone di corte non è integrato nel sistema gerarchico, se ne trova al di fuori e tuttavia vi appartiene, non ha di per sé una posizione di potere, ma, proprio grazie alla sua libertà, risulta molto influente. Anche il classico duetto dell'augusto e del clown bianco è incentrato sull'oscillazione tra potenza e impotenza, portando a riflettere anche sui meccanismi attraverso i quali il potere passa da una persona all'altra e viceversa. Negli spettacoli di Martin Zimmermann il rapporto con l'impotenza è molto presente e improntato alla fantasia. L'impotenza non conduce alla rassegnazione o alla disperazione, ma rappresenta piuttosto la forza trainante per essere creativi e rovesciare in maniera inaspettata e sorprendente una situazione in apparenza senza via d'uscita. Avvalendosi di abilità corporee fuori dal comune, astuzia, illusione e magia i suoi personaggi riescono addirittura a eludere, se necessario, la forza di gravità. Martin Zimmermann non cerca mai di nascondere le devianze o i difetti dei suoi personaggi ma, al contrario, li mette in evidenza, in modo che riflettano come uno specchio l'arbitrarietà del nostro sistema di valori. Mettendo in mostra la propria incapacità, i personaggi risultano molto fragili. Al contempo assumono caratteristiche individuali e intimamente umane, e noi li amiamo proprio perché siamo tutte e tutti incapaci. L'arte di qualità mette sempre in discussione le classificazioni emotive, rievoca ricordi e provoca reazioni. Nelle sue creazioni teatrali Martin Zimmermann riesce a coniugare temi esistenziali e assai complessi con un'esperienza estetica gratificante. Ciò permette forse a spettatrici e spettatori di ampliare le proprie vedute, acquisendo un nuovo modo di comprendere il mondo.

225

Linguaggio e testo

Il mio principale strumento di lavoro è una specifica parola orale, mentre quello di Martin Zimmermann è il linguaggio dei corpi e degli oggetti. Lavoriamo dunque in modo intenso con il linguaggio, ma ben poco tramite dei testi. Non redigiamo alcuna sceneggiatura né seguiamo alcun copione, fatta eccezione per qualche indicazione di carattere tecnico o spaziale su una

I lavagna in sala prove. L'unica cosa scritta a disposizione sono le poche frasi che invio a Martin Zimmermann un paio di giorni dopo ogni nostro colloquio. Egli le archivia nel suo quaderno degli appunti e può servirsene quando rischia di perdersi durante il processo creativo. Solo mentre assisto alle prove finali inizio sistematicamente a mettere per iscritto ciò che vedo. Do titoli alle scene – nel caso non ne abbiano già uno – capto motivi, immagini e impressioni. Cerco ancora una volta – adesso per iscritto – di trovare le parole per nominare ciò che percepisco. Consegno questo testo a Martin Zimmermann solo dopo il debutto in scena e lui lo utilizza per sviluppare ulteriormente lo spettacolo oppure per le repliche, dal momento che fra le varie rappresentazioni a volte possono intercorrere intere settimane. Grazie a questo testo rievoca subito le emozioni essenziali e le atmosfere dello spettacolo e può, su questa base, fornire istruzioni adeguate alle artiste e artisti coinvolti.

Inconscio

226 La psicoanalisi è una tecnica che si interessa in maniera sistematica di disturbi, difetti e stranezze, interpretandoli come indicatori di qualcosa di inconscio, di nascosto nell'intimo delle persone, ancora impensato, istintivo, conflittuale. Forse Martin Zimmermann – che a modo suo si avvale dell'imperfezione corporea – ha compreso in modo intuitivo che, grazie a una psicoanalista come drammaturga, può accedere a una fonte illimitata e inesauribile di materiale grezzo, selvaggio, contraddittorio, incensurato, al quale può attingere per la sua creazione artistica. In combinazione con il suo meraviglioso linguaggio scenico prendono vita spettacoli teatrali unici e universali, perché profondamente radicati nell'anima umana.

Sabine Geistlich

Atelier Report from the *Cabinet*

E How a stage artist finds his way to a psychoanalyst and how this psychoanalyst becomes a dramaturge is a question I cannot really answer. The idea of collaborating came from Martin Zimmermann, and I suspect that – as is usually the case with him – it was a mixture of inner compulsion and unabashed curiosity when he first turned up at my *Cabinet* – his name for my practice – sixteen years ago. There’s no doubt that the resulting conversations have moved him deeply, as he has me.

I soon became aware that Martin Zimmermann was immediately incorporating the material from our discussions into his artistic work. It was as if, through me and my discipline, the issues on his mind found their way back to him in altered form, which is why I suggested that he use this mechanism as an active and conscious method in his art. This suggestion gave rise to a discussion that continues to this day: a dialogue centred on the creation of his works and the development of his art form, but also on him as an artist and a human being.

228 Continuity is a central feature of our collaboration: continuity over the many years that we’ve been working together – since 2005 to be precise – and continuity throughout the course of an artistic creation, although the two cannot be separated as far as we’re concerned. Because we meet so regularly, I’m involved in every creation from its inception. But since a continuum has, strictly speaking, no start (and no end), it could also be said, with maybe only a slight exaggeration, that the productions are a by-product of our ongoing verbal debate. They’re not the goal of our work, but rather a result.

Constant research

Martin Zimmermann’s world is visual, whereas I come from a linguistic-analytical and metaphorical world. For this reason, our collaboration consists of a succession of discussions in which two very different disciplines intertwine, complement and confront each other, fluctuating without system – a constant process of researching and making discoveries together. As a psychoanalyst, I’m used to defining the framework in which my consultations take place: the talks with Martin Zimmermann are held in my practice, have a time limit, and everything that comes up has something to do with the content of the next piece. This method allows us to enjoy a maximum of openness without becoming arbitrary. Another very difficult question to answer is how or when Martin Zimmermann and I know what a piece is about. The development process is never finished: its end is set by an external

Sabine Geistlich

factor – the date of the premiere – and not by a feeling of perfection or even completion. We don't really know what it is – and all it could have been – until the premiere or even later, in any case always only in retrospect. But what does “know” even mean?

A phantasmal journey

Martin Zimmermann's way of looking at the world is what determines the topics of our conversations. Often, it's concrete images or observations from his everyday life: from the fashion trend for ripped jeans to photos of dead seabirds, their stomachs full of plastic. His inner being responds to these images and starts to process them, while I try to frame his impressions in verbal language so that he, as a director and choreographer, can then transform them into his own stage language. For him, the focus is on observing and reproducing observations (albeit in an often very contorted form), while my role is to understand and name: what lies behind his reaction to the images, what forces within him do the images unleash? Language is ambiguous, and my task is to constantly find new formulations. I try to extract what has not yet been said and convert it into something usable for the artistic process. During this development phase, our conversations turn like a kaleidoscope around the work's theme: I like to keep the content open as long as possible, Martin Zimmermann often wants to concretise things more quickly. Indeed, it's an erratic, associative procedure, but it's also more: our language is often also concrete and precise. In order to maintain the phantasmal space as long as possible, my visits to the rehearsal room – my confrontation with the real image, in other words – tend to be sparse and very consciously chosen. Indeed, we were so strict in following this procedure during our inaugural joint creation, *Öper Öpis*¹, that the first time I ever saw the production was at the premiere.

229

“Only child life is real life”

“Only child life is real life”: this quote comes from the essay *Such, Such Were the Joys* by George Orwell, published in 1952.² In it, he describes his

1 Premiere on 29 October 2008 at the Théâtre Vidy-Lausanne. Concept, direction and stage design: Martin Zimmermann, Dimitri de Perrot. Music composition: Dimitri de Perrot. Choreography: Martin Zimmermann. Created with acrobats, dancers and DJ: Blancaluz Capella, Victor Cathala, Rafael Moraes, Dimitri de Perrot, Kati Pikkariainen, Eugénie Rebetez, Martin Zimmermann. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Light: Christa Wenger. Sound: Andy Neresheimer. Set construction: Ingo Groher and Schauspielhaus Zürich. Costumes: Franziska Born. Costume assistant: Carola Bachmann. Light director: Pierre Villard, Catherine Rutishauser. Sound director: Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Stage manager: Marcello Pirrone. Stage director: Pavel Dagorov. Œil extérieur: Fritz Bisenz. Technical director: Ursula Degen.

2 George Orwell, “Such, Such Were the Joys”. In: *Partisan Review*, vol. XIX, no. 5 (September–October 1952), pp. 505–546.

E experiences as an eight-year-old in an English boarding school during the First World War. As a child, Orwell was a bed-wetter and consequently endured treatment of the crudest kind. I happened to recall this line during a conversation with Martin Zimmermann. It moved us both, but, as it turned out, in very different ways: it had a dampening effect on Martin Zimmermann, for he said he's been trying all his life to reconnect with his childhood experience, with something that once was, but was now lost. I, on the other hand, found it uplifting because I felt that Orwell had put into words something that I had long known to be true but would never have been able to formulate. Despite, or perhaps because of its different layers and possible interpretations – emotional experience, enlightening insight, autobiographical memory – this quote captures much of the content and tension that feature in our pieces.

Showing and looking

230 Martin Zimmermann's theatre isn't primarily about speaking, but about showing and looking. An effective way of taking this to the next level – to exhibitionism and voyeurism – is to incorporate the element of fear. In his projects, Martin Zimmermann works with circus artists and not actors. Whereas actors can wash the blood off once a performance is over, tightrope walkers without a net actually risk a great deal in every show; maybe not their lives, but definitely their health. At the circus, both spectator and performer know that something can actually go wrong – and both push aside the thought of possible death. And yet it's there. That means that purely by the selection of artists in his productions, Martin Zimmermann positions his work in the most fundamental and existential of areas. The human abyss, the uncanny and the absurd are always physically present on stage. As dramaturge, my work is to take these – difficult to verbalise or even inexpressible – phenomena and create for them a space for thought, reflection and maybe also transformation.

Clowns and characters

Martin Zimmermann identifies strongly with the clown character. He was the first Swiss national to complete his training at the Centre national des arts du cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne near Paris (after his apprenticeship as a decorator at the Jelmoli department store in Zurich). Using the figure of the clown or jester, who held an important but nonetheless marginalised position at court, Martin Zimmermann questions

the centre from the edge. The court jester isn't integrated into the hierarchical system; he's an outsider and an insider at the same time, and holds no power per se, but is influential because of the freedom he enjoys. In the same way, traditional comic-and-smart clown duos always expose the tipping point between power and impotence and the means by which power shifts back and forth between two people. Martin Zimmermann's work presents a highly imaginative method of dealing with powerlessness: one in which powerlessness doesn't lead to resignation or despair, but to creativity and the ability to turn a situation around, however seemingly hopeless it may be, in a way that's astonishing and unexpected. By means of extraordinary physical skills, ingenuity, deception and magic, his characters even defy gravity when necessary. Martin Zimmermann never attempts to cover up the anomalies or deficiencies of his characters. On the contrary: he exalts them, transforming them into a mirror for the arbitrariness of our value systems. By showcasing their incapacities, the figures are rendered fragile, acquiring something individual and familiarly human, and we love them because we are all "incapable". Good art challenges the pigeonholing of emotions, stirs memories and triggers reactions. In his work, Martin Zimmermann succeeds in combining existential and difficult themes with a joyful aesthetic experience, which perhaps enables the audience to broaden their own perspectives and translate them into a new form of understanding.

Language and text

My core craft is a specific form of oral language, while Martin Zimmermann's craft is the language of bodies and objects. We therefore work intensively with language, but scarcely with texts. Apart from the technical and space-related specifications pinned on the wall of the rehearsal room, we neither write nor follow a script. The only thing in written form are the few sentences I send to Martin Zimmermann a few days after each conversation. He puts them in his sketchbook and can consult them whenever he's in danger of getting lost in the creative process. Only when I watch the final rehearsals do I begin to systematically write down what I see. I give the scenes titles – if they don't have one yet – and capture motifs, images and impressions. I try again to find words – written words this time – for what I'm seeing. I give this text to Martin Zimmermann after the premiere, and he uses it to evolve the work for future performances, as there can be weeks in-between sometimes. This text immediately evokes the essential feelings and moods of the piece, allowing him to give his instructions accordingly.

As a technique, psychoanalysis is systematically interested in disorders, flaws and quirks and interprets them as signs of something unconscious, something hidden in a person's inner life, something still unthought, impulsive or conflictual. It's possible that Martin Zimmermann – who, in his own way, exploits the physically imperfect – intuitively understood that by having a psychoanalyst as a dramaturge, he gains access to an unrestricted and inexhaustible source of raw, wild, contradictory and uncensored material for his art. By combining this material with his wondrous stage language, he creates theatrical works that, being deeply rooted in the human condition, are both unique and universal at the same time.



234



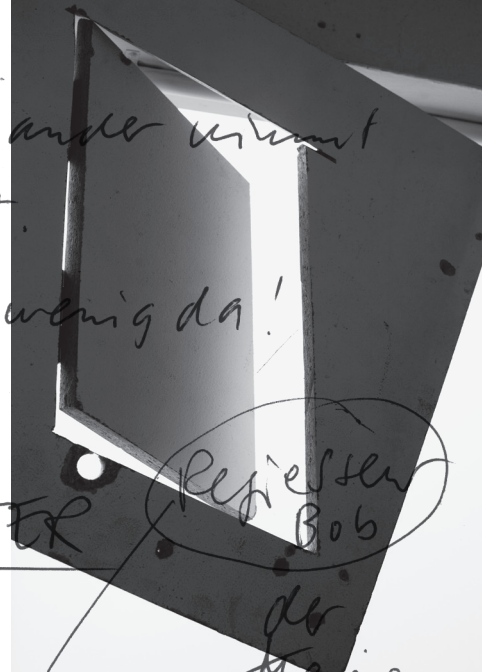


ZIMI

I m bin eine Figur...
Figur die alles auseinander nimmt
bis es nicht's mehr gibt.

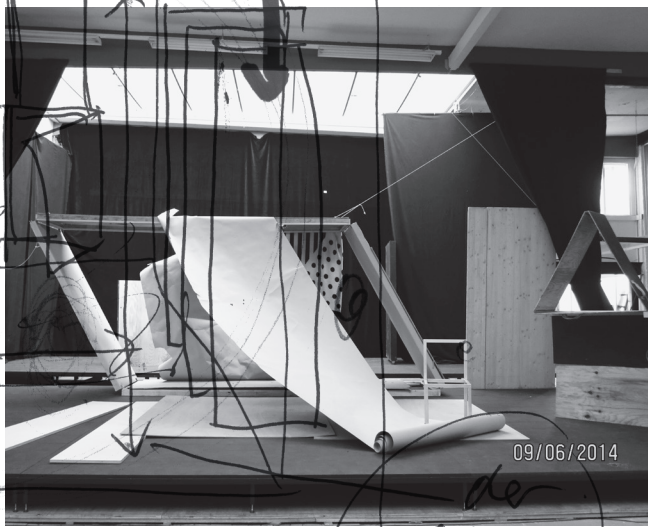
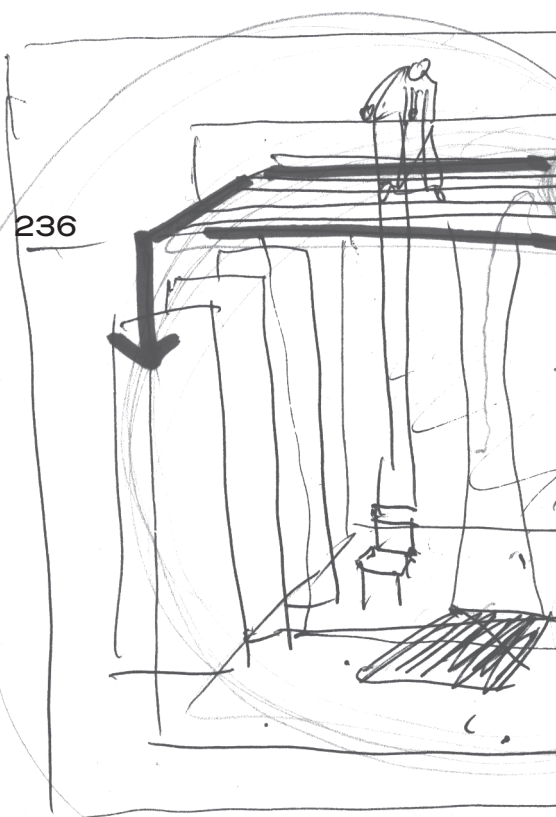
Facts → es ist nur noch wenig da!

MARIONETTEN THEATER



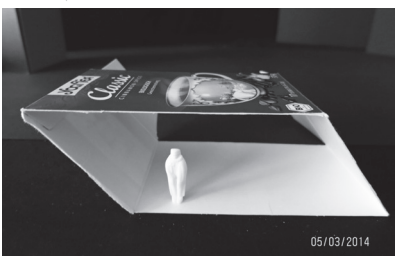
Reflexion
Bob

der
Marionetten
Spielraum



09/06/2014

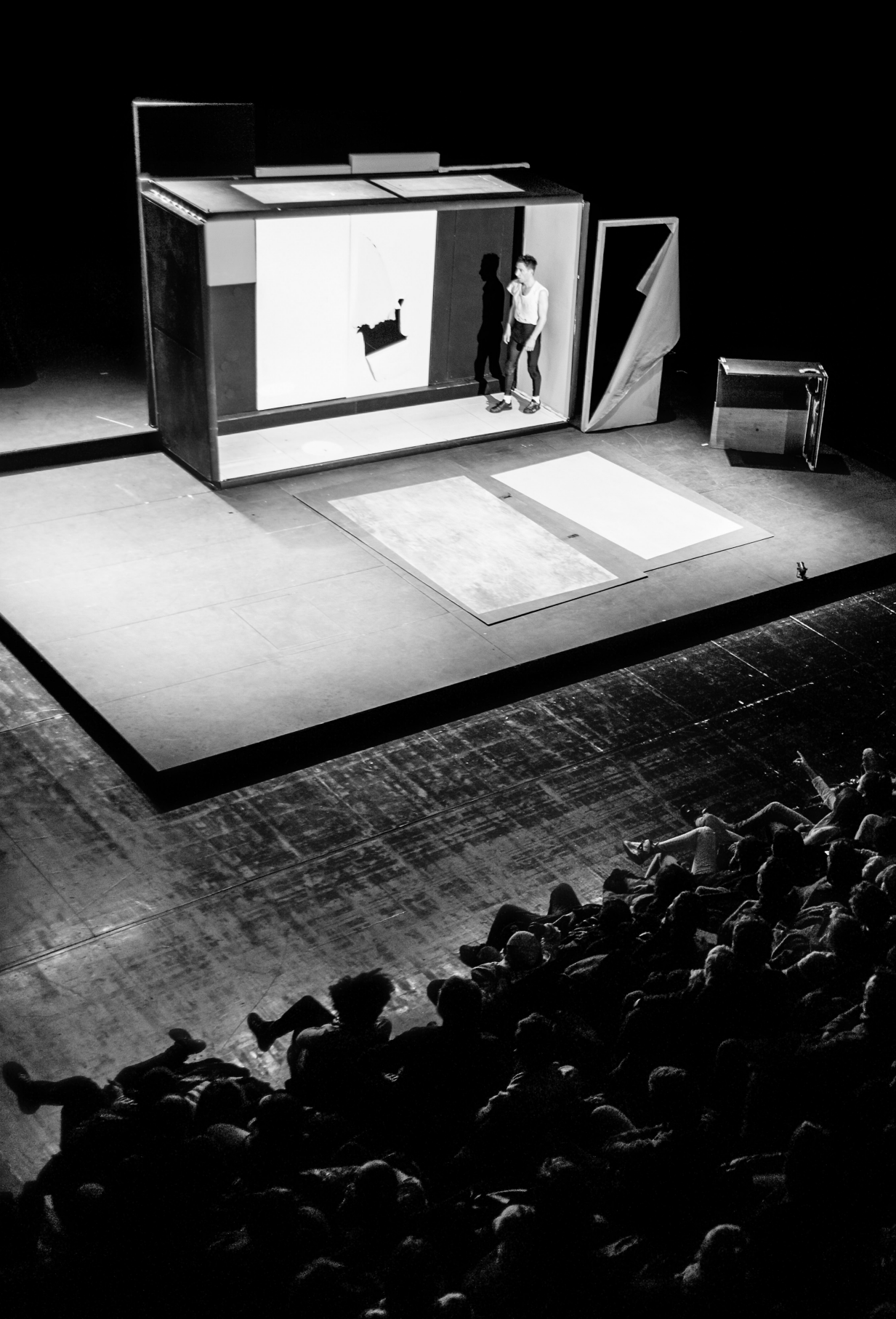
der
Clown
Raum
Clewys



05/03/2014

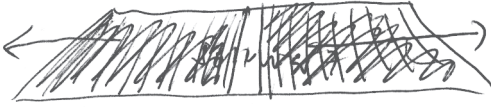






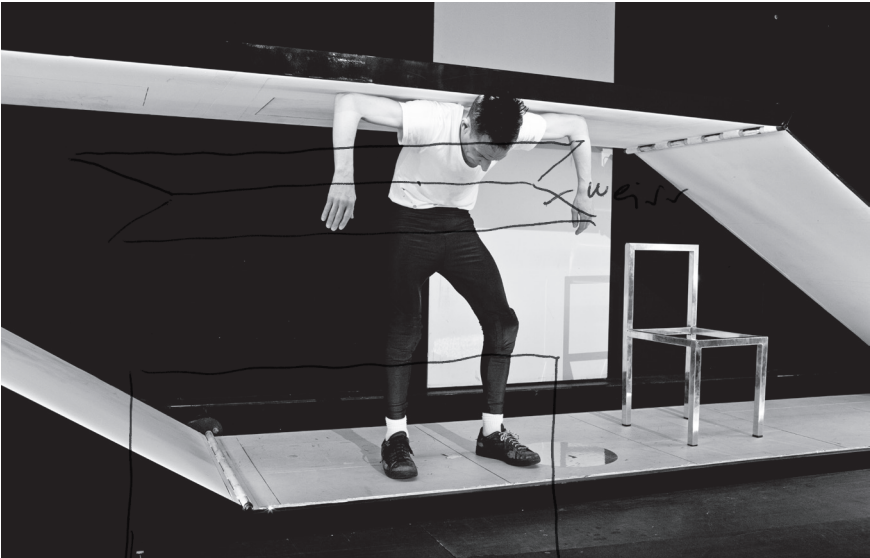


① Das Theater beginnt mit der
Raumbildung

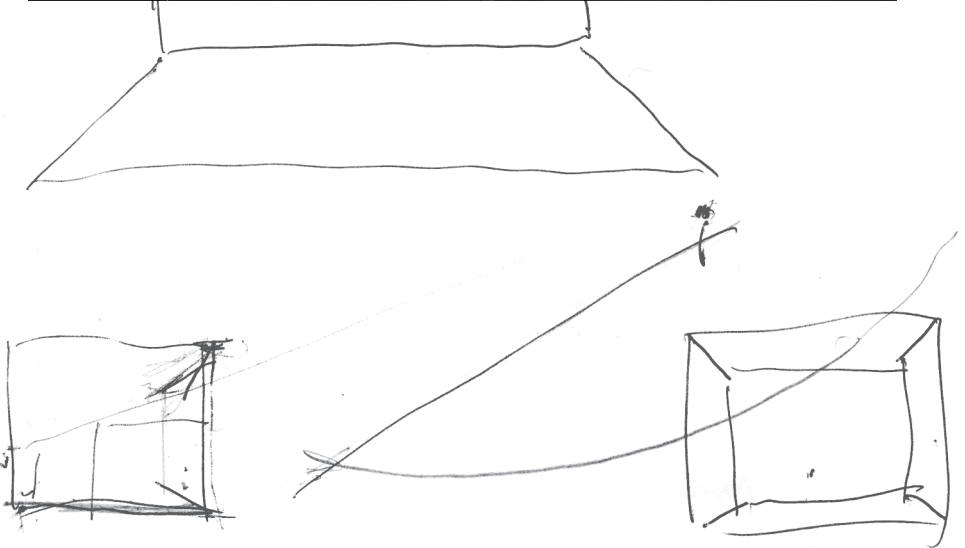


②

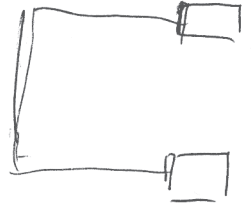
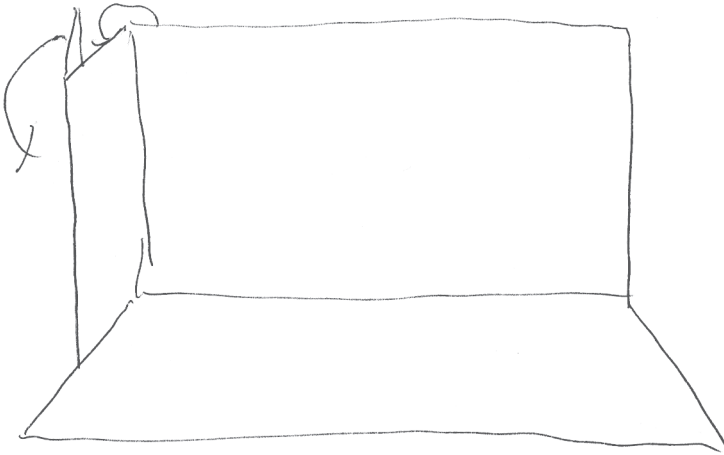
240



③



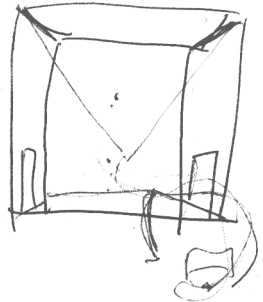
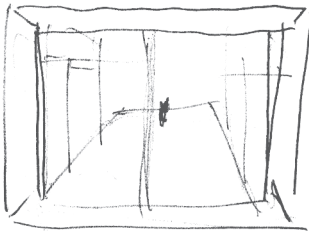
④

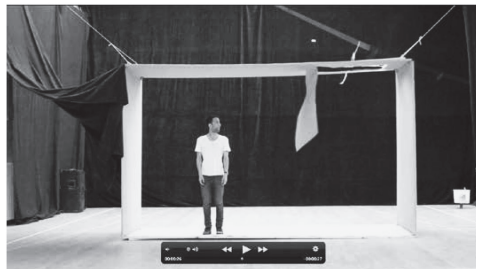
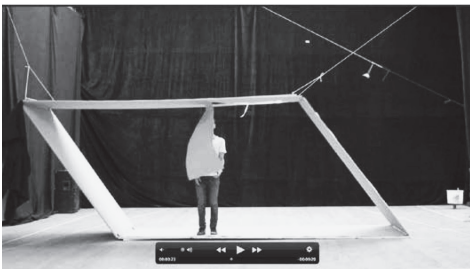
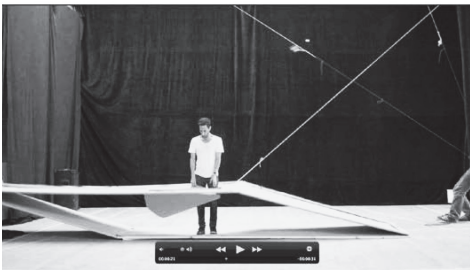
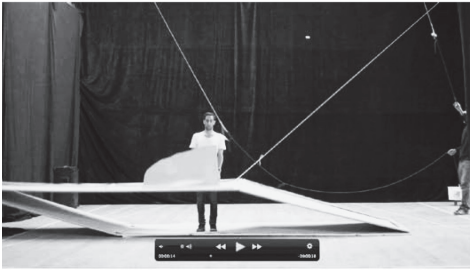
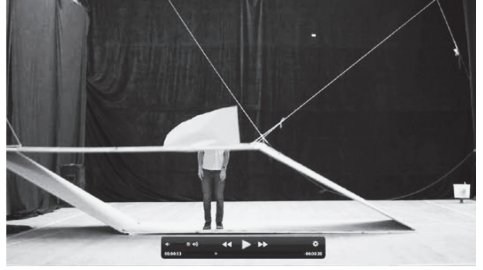
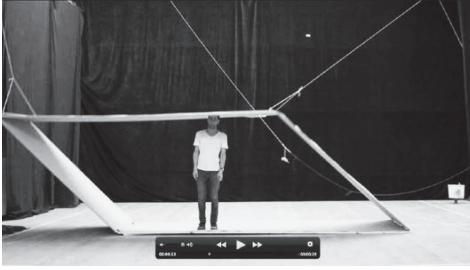


⑤



241

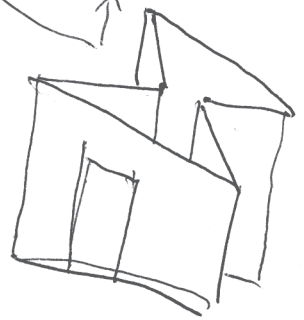
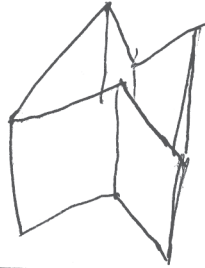
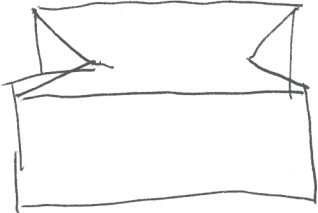
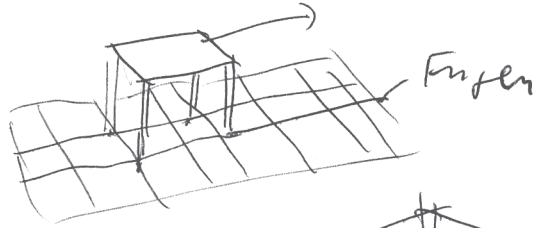
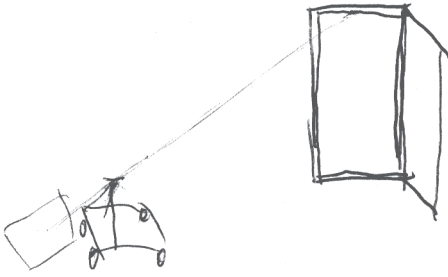




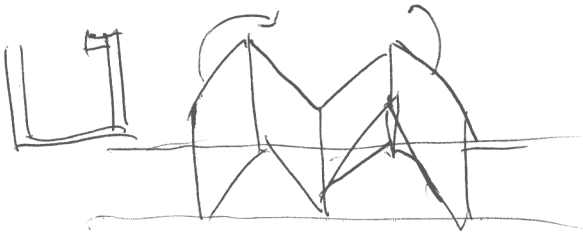
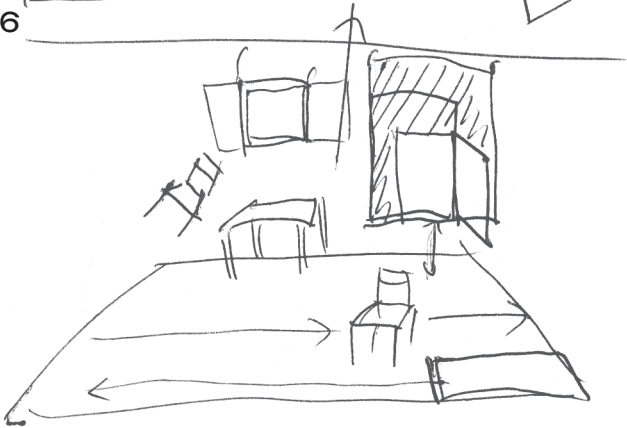


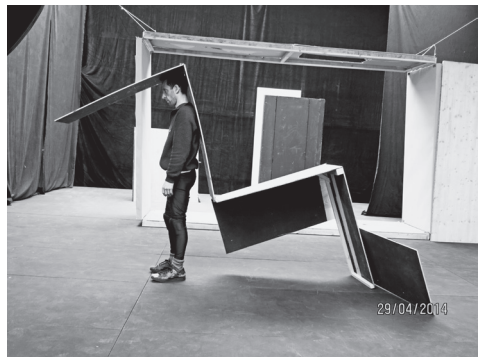
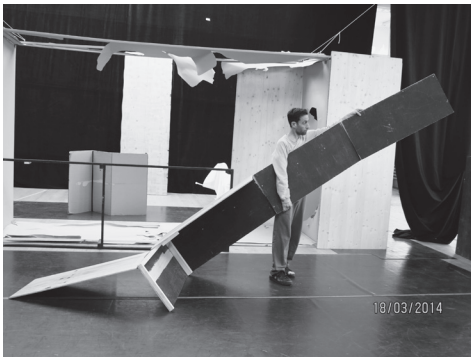
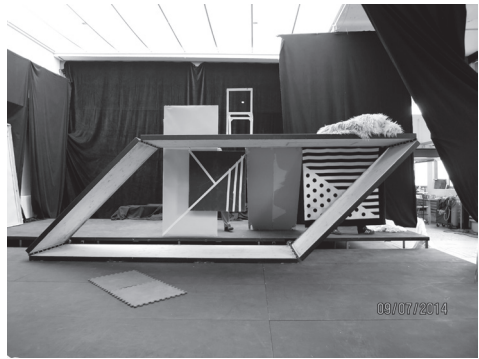
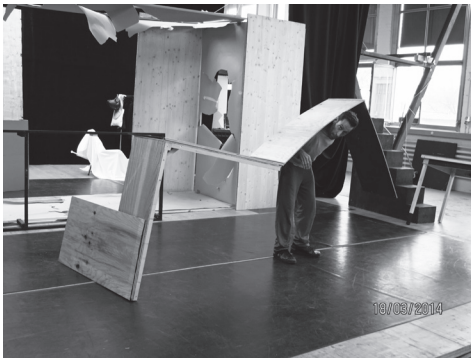
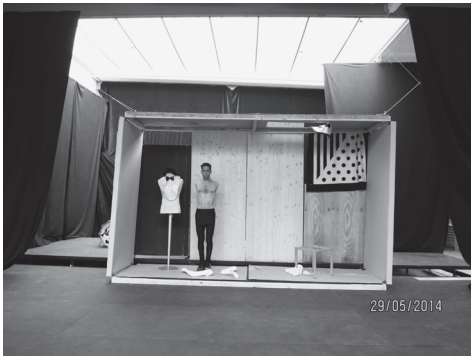






246















252

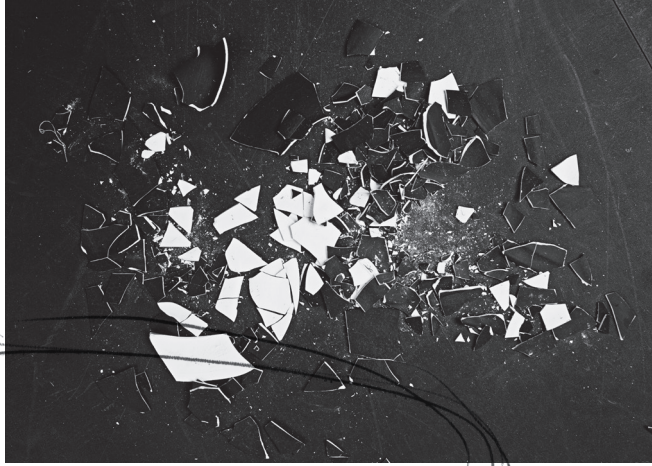




254







256



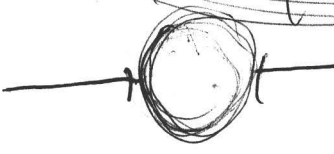






Edwin wendet / Freddy
wendet nicht

Handwritten notes and arrows on the left side of the page, including a vertical list of symbols and arrows pointing towards the images.



259



Does sein Haus ist mir

Er müsste ein eigentliches Haus besitzen
hat es aber eigentlich nicht
gemacht



Susanna Koeberle

Körper Raum Objekt:
Eine multiple Theaterpräsenz

Wir seien eigentlich alle Clowns, sagt Martin Zimmermann.¹ Und er meint das nicht negativ. Die Figur des Clowns wird in unserem abendländischen Kulturkreis gemeinhin abgewertet, oder zumindest schreiben wir ihr bestimmte Eigenschaften und Erscheinungsbilder zu. Diese werden der Radikalität und Komplexität dieser «Rolle» im künstlerischen wie im sozialen Sinn allerdings kaum gerecht. Hören wir eine solche Behauptung, werden wir also zunächst dazu neigen, diese Aussage zu verdrängen. Aber so einfach macht es uns Herr Zimmermann nicht. Es kommt sogar noch dicker: Wenn der Künstler behauptet, er selbst sei ein Clown und habe in seiner zwanzigjährigen Laufbahn als Bühnenkünstler nichts anderes gemacht², dann begibt er sich damit auf ein heikles Terrain. Es braucht Mut, so etwas zu behaupten. In dieser Behauptung liegt aber auch eine Chance. Die Möglichkeit und Freiheit nämlich der Kunst, alles in Frage, alles auf den Kopf zu stellen. Gewissheiten ins Kippen zu bringen, gefährliche Schief lagen zu generieren. All das charakterisiert auch die Kunst von Martin Zimmermann.

Betrachtet man die Bilder, die er in seinen Produktionen kreierte, sticht eine Konstante sofort ins Auge: Abenteuerliche Konstrukte und fremde Objekte bevölkern die Szenerie, verändern ihre Form oder bewegen sich gar selbständig, wie von Zauberhand gelenkt. Sie sind den Akteur*innen auf der Bühne ebenbürtig, interagieren mit ihnen und beeinflussen ihre Handlungen. Mehr noch: Im Grunde steht am Anfang eines Stücks eine Idee für ein Bühnenbild³ – wobei der Begriff Bühnenbild, herkömmlich verstanden, in die Irre führen kann. Die Bühnenteile sind eben keine Kulissen, sondern eigenständige Protagonisten, es sind Raumerfindungen, die ein Eigenleben besitzen. Zimmermann spricht in diesem Kontext vom «Raum als Apparat»⁴. Diese Vorstellung lässt den Raum als etwas Aktives und Bewegtes erscheinen, eine Charakteristik, welche die Arbeit von Zimmermann stark prägt.

263

Aber wie drückt sich dieses Raumkonzept auf der Bühne aus? *Chouf Ouchouf* heisst ein Stück, das der Zürcher Künstler zusammen mit Dimitri de Perrot 2009 kreierte.⁵ Der Titel bedeutet auf Arabisch: «Schau, aber schau genau!» Wir begegnen in der Anfangsszene einer Truppe von Akrobat*innen (Le Groupe Acrobatique de Tanger), die vor einer grossen Wand stehen. Dann

1 Martin Zimmermann in einem Gespräch mit der Autorin am 30. Oktober 2019.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Premiere am 25. September 2009 im Palais Moulay Hafid, Tanger. Konzept, Regie und Bühnenbild: Zimmermann & de Perrot. Musik-Komposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Interpretiert von den Akrobat*innen des Groupe acrobatique de Tanger. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild-Konstruktion: Ingo Groher. Lichtdesign: Ursula Degen. Kostümdesign: Franziska Born mit Daniela Zimmermann. Kostümproduktion: Franziska Born, Mahmoud Ben Slimane.

- D kommt plötzlich Leben in diese Materie: Die Wandteile verselbständigen und vervielfachen sich. Sie werden zu Häusern, Türmen, Marktständen, es öffnen sich Türen und diese wiederum werden zu Schlupfwinkeln. Wie im Traum ersteht auf der Bühne eine fremdländische Stadt, ertönen fremde Klänge. Was als leichtfüßig improvisierte Choreographie von Bühnenrequisiten daher kommt, basiert in Wahrheit auf einem ausgeklügelten Zusammenspiel und vor allem: auf einer passgenauen Umsetzung. Hier kommt das Mehrfachtalent von Martin Zimmermann ins Spiel.

Konstruktion und Dekonstruktion

Der in Châlons-en-Champagne am Centre national des arts du cirque (CNAC) ausgebildete Zirkuskünstler erlernte nämlich zunächst den Beruf des Dekorationsgestalters. Die Faszination für die Welt des Zirkus bestand indes schon im Kindesalter, Zimmermann konnte das Jonglieren sogar beim legendären Jacky Lupescu erlernen, der damals im Nachbardorf wohnte. Der rumänisch-jüdische Zirkuskünstler emigrierte 1938 mit abgelaufenen Papieren in die Schweiz und konnte dank viel Glück im Lande bleiben. Später machte er im Circus Knie Karriere und heiratete Eliane Knie aus der Besitzerfamilie. Doch dem Zirkus haftete damals (und zum Teil bis heute) 264 in der bürgerlichen Gesellschaft etwas Suspektes an. Vielleicht war es die nomadische Lebensweise der Artist*innen oder ihr nicht bürgerlicher Hintergrund. Der Zirkus stand lange für eine exotische Parallelwelt.

Jedenfalls sollte Martin Zimmermann etwas «Rechtes» lernen. Weil er schon immer kreativ war und auch gerne mit den Händen etwas umsetzte, begann er eine Lehre als Dekorationsgestalter. Dort lernte er etwa, Objekte für Schau-fenster zu entwerfen und anzufertigen. «Eigentlich bin ich ein Handwerker, kein Künstler. Ich weiss gar nicht, was ein Künstler ist»⁶, stellt Zimmermann heute schmunzelnd fest – was natürlich nur bedingt stimmt. Denn für das Aushecken seiner waghalsigen Bühnenarchitekturen, bei denen manchmal scheinbar die Gravitation ausser Kraft gesetzt wird, muss man schon eine besondere Erfindungsgabe haben. Um seine Ideen umzusetzen, arbeitet er seit längerem mit einem Spezialisten zusammen; allein könnte er diese verrückten Maschinen – ja, zum Teil sind auch eigens programmierte Motoren involviert – nicht realisieren. Wenn der Konstrukteur Ingo Groher zu einem Vorschlag meint, das funktioniere allenfalls nicht, dann weiss Zimmermann, dass es spannend ist. Und dass er dieses Vorhaben umsetzen will. Er habe auch

6 Martin Zimmermann in einem Gespräch mit der Autorin am 26. August 2021.

schon aufgeben müssen⁷, erzählt er, doch in der Regel setze er sich durch. Zimmermann will das Unmögliche möglich machen: die tote Materie zum Leben erwecken, Objekte schaffen, die scheinbar belebt sind.

D

Aber warum nur? Der Schlüssel lautet auch hier: der Clown. Der Jongleur Zimmermann entschied eines Tages, seine Arbeitsinstrumente abzulegen und sie neu zu erfinden. Seine Utensilien sollten nicht länger einfache Objekte sein, die zum Ziel haben, das Publikum zu beeindrucken. In seinen Inszenierungen mutieren die herkömmlichen Zirkusutensilien zu ganz eigentümlichen Gegenständen, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes: Sie werden zu Gegen-Ständen, zu Störfaktoren. Erst dadurch offenbart sich ihre abgründige, ja sogar menschliche Seite. In menschliche Abgründe zu schauen, in seine eigenen wie auch in diejenigen der anderen: Das interessiert den Künstler. Diese Abgründe erkennt er auch im banalen Alltag. Er könne stundenlang Menschen beobachten, ihre Bewegungen und ihre Ticks, erzählt Martin Zimmermann.⁸ Hinter dieser vermeintlichen Normalität entdeckt der Künstler aber auch den Alptraum, den wir alle leben. Er erkennt in unseren täglichen Gesten und Handlungen das Wegschauen vor dem Unausweichlichen, vor dem Tod etwa oder vor den aktuellen Bedrohungen, vor der Pandemie und dem Klimawandel. Diese existenzielle Ebene ist in seinen Produktionen immer präsent, auch wenn es lustig zu und her geht. Zimmermann kleidet unsere Ängste in anschauliche Bilder, er kreierte gleichsam bewegte Gedichte. Und bewegt uns damit.

265

Ein moderner Totentanz

Besonders ausgeprägt sind diese Paradoxien in seinem neusten Stück, *Danse Macabre*⁹, zu finden. Er siedelt die Begegnung dreier unterschiedlicher Charaktere auf einer Abfallhalde an. Dieser Unort am Rande der Zivilisation – und doch eng mit ihr verbunden – ist quasi die Rückseite der Medaille. Es ist der Ort der Dinge, die wir verdrängen, die wir abstossen. Das können ebenso unangenehme Gefühle oder nonkonforme Menschen sein. An den Rändern der Gesellschaft leben auch die drei fragilen und schrägen Figuren, die Zimmermann aufeinandertreffen lässt. Er selbst agiert als Master of Ceremony

7 Martin Zimmermann im Gespräch mit der Autorin am 30. Oktober 2019.

8 Martin Zimmermann im Gespräch mit der Autorin am 26. August 2021.

9 Zu *Danse Macabre* siehe auch den Beitrag von Hannes Hug im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 293–298. Premiere am 19. August 2021 im Rahmen des Zürcher Theaterspektakels. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Bühnenbild Bau: Maison de la Culture, Bourges. Kostüme: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lichtdesign: Sarah Büchel.

- D im Hintergrund; sein Skelett-Kostüm changiert zwischen clownesk, trashig und furchteinflößend. Mal zitiert er mit seiner Figur die Geisterbahn, mal die Popkultur, mal den Film. Im Grunde befinden sich alle Protagonisten in einer konstanten Transformation. Mit dieser seiner Interpretation des Todes als Clown führt Zimmermann eine archetypische, universell gültige Metapher ins Geschehen ein und kippt auch diese radikal um. Es geht nämlich nicht so sehr um Sinn, sondern um Intensität.

Zimmermann erschafft nicht nur eine eigene Version des künstlerischen Totentanz-Motivs, sondern inszeniert obendrauf ein Tableau vivant – und zwar ein wirklich belebtes. Wie immer bei seinen Bühnenkreationen spielt auch bei diesem Totentanz die Musik eine zentrale Rolle, nicht nur als musikalische Begleitung, sondern auch in der gestischen Referenz zur Videoclip-Kultur. Zum dritten Mal arbeitet der Künstler mit dem Pianisten und Komponisten Colin Vallon zusammen. Die Musik im Stück evoziert eine unbestimmbare Atmosphäre zwischen mittelalterlicher Kirchenmusik und Technorave. Die Figuren bewegen sich wie in Trance zu diesen Klängen, kommunizieren miteinander und werden wieder auf sich selbst zurückgeworfen. All das geschieht auf einem prekären *Terrain vague*: Zum einen auf einem sich stetig wandelnden Bühnengrund, einer Art Ursuppe aus Müll, die sich aber auch flugs zu einem Haute-Couture-Kleid wandeln kann, zum anderen spielt auch bei *Danse Macabre* ein riesiges Bühnenkonstrukt eine Hauptrolle.

266

Mal schäbige Behausung, mal «trunkenes Schiff»¹⁰, mal apokalyptische Wundertüte: Eine auf einem Kegel platzierte Box kippt wiederholt in Schräglage, zieht den Figuren den festen Boden unter den Füßen weg und spuckt sie wie ein grimmiger Wal wieder aus ihrem Bauch. Die technische Raffinesse dieser mobilen Architektur entpuppt sich – wie typisch für Zimmermann – nicht als Hilfe für ihre Nutzer*innen, sondern stiftet vielmehr Verunsicherung. Das Zwitterwesen zwischen Möbel und Architektur wird zum Widersacher, der die drei Figuren an ihre physischen und psychischen Grenzen bringt. Wir schauen diesen Kreaturen beim Überlebenskampf zu. Das klingt nach «Drama» und ist es auch ein Stück weit, doch auf wunderbare Weise wirkt das auch tröstlich. Ganz im aristotelischen Sinn erzeugt das Geschehen auf der Bühne unser Mitleid, es ruft unser Mitgefühl hervor. Und damit hat Zimmermann schon gewonnen: Weil wir durch diesen «Trick» zu Mitakteur*innen werden, zu Wesen, die empathisch teilnehmen. Über Umwege sind wir bei uns gelandet.

¹⁰ Vgl. Arthur Rimbaud, *Le Bateau Ivre. Das trunkene Schiff*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung von Paul Celan. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Seng. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 2008 (Insel-Bücherei Nr. 1300).

Der Clown wird zum Medium der Introspektion, er zeigt uns, wer wir wirklich sind und was wir in dieser kurzen Zeit auf Erden überhaupt sollen. Zimmermanns Antwort in seinen eigenen Worten: «Uns selbst nicht allzu ernst nehmen, zu Kindern werden, unsere Naivität bewahren und jeden Augenblick genießen, denn er ist einmalig»¹¹. Ohne zu übertreiben, könnte man Zimmermann auch als Anthropologen bezeichnen. Als einen allerdings, der keine Distanz wahrt zu dem von ihm untersuchten Objekt. Wäre er also eher ein Schamane? Ein Trickster, der uns das Funktionieren der Welt vor Augen führt? Die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Wesen des Menschen, mit seinen Affekten, ist stets spürbar in seinen Produktionen. In diesem Kontext ist auch die enge und langjährige Zusammenarbeit mit der Psychoanalytikerin Sabine Geistlich¹² zu erwähnen, die in seinen Stücken die Rolle der Dramaturgin übernimmt.

Das Navigieren in den Untiefen der menschlichen Seele ist kein Kinderspiel. Wie verrückt sind wir eigentlich? Was dürfen wir zulassen? Wo halten wir den Deckel drauf? Das sind Fragen, welche die beiden zusammen diskutieren.¹³ Doch bei allem Tiefgang ist Zimmermann die Zugänglichkeit seiner Stücke extrem wichtig. «Ich mache Theater für alle»¹⁴, ist sein Credo. Kinder sollen sich ebenso angesprochen fühlen wie Erwachsene. Und die Zuschauer*innen müssen auch nicht immer alles verstehen. «Es ist was es ist / sagt die Liebe»¹⁵, heisst es in einem Gedicht von Erich Fried. Diese simple Einsicht suggeriert auch Zimmermanns Theater.

267

Körper Raum Objekt: Transformationen

Wenn der Bühnenkünstler über seine Vorbilder spricht, von den Legenden wie Grock über modernere Interpretationen der Clownsfigur, wie sie Charlie Chaplin oder Buster Keaton lieferten, bis zu den Filmen von Federico Fellini, spürt man, wie viel ihm daran liegt, diese längst vergessene oder in eine Schublade gesteckte Gestalt neu zu lesen.¹⁶ Um diese Relektüre in eine heutige und packende Geschichte zu überführen, greift Martin Zimmermann

11 Martin Zimmermann im Gespräch mit der Autorin am 30. Oktober 2019.

12 Siehe den Beitrag von Sabine Geistlich in diesem *MIMOS*-Band, S. 209–214.

13 Martin Zimmermann im Gespräch mit der Autorin am 26. August 2021.

14 Ebd.

15 Erich Fried, «Was es ist». In: Ders., *Es ist was es ist. Liebesgedichte Angstgedichte Zorngedichte*. Berlin: Klaus Wagenbach 1996, S. 21.

16 Siehe dazu den Beitrag von Demis Quadri im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 305–311.

D auf das künstlerische Mittel der Assemblage zurück. Wie in einer dadaistischen Collage finden dabei Körper, Raum und Objekte zueinander; zuweilen kann es vorkommen, dass der Körper zum Objekt wird oder der Raum zum Körper. In seinem Stück *Gaff Aff*¹⁷ etwa wird ein Stück Karton zu einer Art Doppelgänger von Zimmermann. Das ist an dieser Stelle sehr explizit, aber das Motiv des Doppelgängers, beziehungsweise des eigenen Körpers als Fremdkörper, manifestiert sich in vielen Produktionen als fließender Prozess, bei dem sich die genauen Übergänge gar nicht mehr festmachen lassen. Das erinnert fast an die Logik des Traums; Fragmente werden dort nachträglich zu einem künstlichen «Ganzen» kombiniert. Man könnte fast sagen, dass Zimmermann uns bildlich vorführt, dass unser Ich eben nicht «Herr im eigenen Hause» sei, wie es Freud einst treffend in seiner Schrift «Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse»¹⁸ ausgedrückt hat. Oder anders gesagt: Zimmermann verfremdet Vertrautes und macht Fremdes sichtbar. Doch obwohl die Interaktion mit dem Bühnenmaterial höchste Präzision erfordert, liegt es Zimmermann fern, abgeschlossene Bilder zu präsentieren. Ein wichtiges Element seiner Inszenierungen ist die Improvisation, jede Aufführung ist ein Original, jedes Stück verändert sich im Verlauf der Zeit. Viel mehr als ein abgeschlossenes Werk ist sein Theater ein Work in Progress, eine Art Stromkreis von Zuständen. Um es mit den Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari zu sagen, haben wir es mit inszenierten Fluchtlinien¹⁹ zu tun, mit Intensivierungen und Prozessen. Identität als etwas Statisches ist nicht Zimmermanns Sache. Bühnenrequisiten und Schauspieler*innen sind gleichwertige Körper, es gibt keine Wertung oder Zuschreibung. Und gerade weil diese Körper durchlässig bleiben, faszinieren uns die Vorgänge auf der Bühne auch. Die Vervielfältigung und Auffächerung bewirken einen Zustand der permanenten Überforderung, wir werden zu staunenden Kindern, die den Dingen und Menschen auf ihren Reisen ins Abgründige und Komische folgen, ohne dass wir diese jemals genau erfassen können. Erst aus dieser Distanz und in dieser kuriosen Sprache reden die Bühnen-«Figuren» zu uns, erzeugen sie diese besondere Sehnsucht, die Theater ausmacht.

268

17 Premiere am 23. Oktober 2006 im Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie und Bühnenbild: Zimmermann & de Perrot. Musik-Komposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Lichtdesign: Ursula Degen. Tonkreation, Elektronik: Andy Nereshelmer. Lichtregie: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Ursula Degen. Tonregie: Felix Lämmli, Franck Bourgoin, Andy Nereshelmer. Konstruktion Dekor: Plus Aellig, Jean-Marc Gaillard. Verpackungsrecherche: Claude Gloor. Künstlerische Mitarbeit: Aurélien Bory, Arnaud Clavet, Goury, Aline Muheim. Dramaturgische Mitarbeit: Jilien Dütschler.

18 Sigmund Freud, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Vol. V. Leipzig / Wien: Heller 1917, S. 1–7; hier: S. 1.

19 Diese Gedanken werden insbesondere in ihrem Essay über Kafka ausgeführt. Siehe: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976. (Im Original: Deleuze/Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit 1975).

Susanna Koeberle

Corps Espace Objet:
une présence théâtrale multiple

En fait, nous sommes toutes et tous des clowns, dit Martin Zimmermann¹. Ce qui, pour lui, n'est pas une mauvaise chose. Dans la culture occidentale, la figure du clown est, en général, dévalorisée ou, à tout le moins, nous lui attribuons certaines caractéristiques ou l'associons à certaines images. Mais ces dernières ne tiennent pas assez compte de la radicalité et de la complexité de ce « rôle », tant dans sa dimension artistique que sociale. « Quelle théorie... », pensons-nous d'abord, et sommes tenté·es de l'écartier de notre esprit. Mais Martin Zimmermann ne nous facilite pas la tâche. Bien au contraire : lorsqu'il prétend être lui-même un clown et n'avoir rien fait d'autre en vingt ans de carrière d'artiste de scène², il s'engage sur un terrain mouvant. Il faut en effet du courage pour dire une chose pareille, mais l'affirmation est aussi une chance : elle exprime la possibilité et la liberté que donne l'art de tout mettre en question, de tout chambouler. Faire vaciller des certitudes, provoquer de dangereux déséquilibres. C'est aussi tout cela, l'art de Martin Zimmermann.

Dans les images qu'il crée pour ses spectacles, une constante frappe immédiatement : des constructions aventureuses et des objets étranges peuplent la scène, changeant de forme ou se mouvant même tout seuls, comme par magie. Ils restent parfois indifférents aux personnages, ou interagissent avec eux, ou encore influencent leurs actions. Plus encore : c'est une idée scénographique qui préside à la naissance d'une nouvelle production³ – même si le concept de scénographie, tel que traditionnellement compris, peut, chez Zimmermann, induire en erreur. Ses éléments ne sont en effet pas des coulisses mais des protagonistes à part entière, ils sont des inventions spatiales dotées d'une existence propre. A cet égard, Martin Zimmermann parle d'« espace comme dispositif »⁴. Une idée qui permet à l'espace d'apparaître comme élément actif et mobile et qui caractérise fortement son travail.

271

Mais comment ce concept d'espace s'exprime-t-il sur scène ? Dans *Chouf Ouchouf*⁵, (« Regarde, et regarde encore ! » en arabe), spectacle créé par l'artiste zurichois avec Dimitri de Perrot en 2009, une troupe d'acrobates (le Groupe Acrobatique de Tanger) est, au début, alignée devant une grande paroi. Cette dernière se met soudain à « vivre » : ses éléments deviennent autonomes et se

1 Entretien entre l'auteurice et Martin Zimmermann, 30 octobre 2019.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Première le 25 septembre 2009 au Palais Moulay Hafid, Tanger. Conception, mise en scène et décor : Zimmermann & de Perrot. Composition musicale : Dimitri de Perrot. Chorégraphie : Martin Zimmermann. Interprété par les acrobates du Groupe acrobatique de Tanger. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Construction décor : Ingo Groher. Création lumière : Ursula Degen. Création costumes : Franziska Born, avec Daniela Zimmermann. Réalisation costumes : Franziska Born, Mahmoud Ben Slimane.

F démultiplient. Ils se transforment en maisons, en tours, en stands de marché, des portes s'ouvrent et deviennent ensuite des refuges où les protagonistes peuvent se cacher. Comme dans un rêve, une ville au paysage inconnu naît sur scène, des sons étrangers retentissent. Ce qui donne l'impression d'être une chorégraphie légère et improvisée d'objets du décor repose en réalité sur une interaction parfaitement orchestrée des différents éléments et, surtout, sur une mise en œuvre ajustée de façon très précise. C'est là que le talent multi-forme de Martin Zimmermann s'exprime pleinement.

Construction et déconstruction

272 Formé au Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne, Martin Zimmermann avait d'abord appris le métier de décorateur. Sa fascination pour le monde du cirque remonte à son enfance. Il avait appris très jeune à jongler, grâce au légendaire Jacky Lupescu, qui vivait alors dans un village voisin du sien. L'artiste, né dans une famille juive de Roumanie, avait émigré en Suisse en 1938, avec des papiers d'identité périmés. Par chance, il avait pu rester et, plus tard, faire carrière au Cirque Knie, devenant un membre de la famille grâce à son mariage avec Eliane Knie. Mais, dans une société bourgeoise, la vie de cirque paraissait – et paraît encore, parfois – suspecte, peut-être en raison du nomadisme des artistes ou de leur passé peu bourgeois. Pendant longtemps, le cirque a été vu comme un monde parallèle exotique.

Dans tous les cas, Martin Zimmermann a d'abord dû apprendre un « vrai » métier. Ayant toujours été créatif et bricoleur, il avait commencé un apprentissage de décorateur. Il y a appris à fabriquer des objets pour des vitrines. « En fait, je suis un artisan, pas un artiste. Un artiste, je ne sais pas ce que c'est »⁶, dit-il en souriant, ce qui, bien sûr, n'est qu'à moitié vrai. Car pour maîtriser une architecture scénique souvent audacieuse, qui donne parfois l'impression d'invalider les lois de la gravitation, il faut à coup sûr posséder un sens particulier de l'invention. Martin Zimmermann travaille depuis longtemps avec un spécialiste pour donner vie à ses idées car, seul, il ne pourrait fabriquer ses folles machines – certaines d'entre elles sont même équipées de moteurs spécialement programmés. Quand le constructeur Ingo Groher lui répond que telle idée ne peut pas fonctionner, Martin Zimmermann sait alors que sa proposition est intéressante. Et qu'il veut la réaliser. Mais il est aussi arrivé qu'il doive renoncer⁷, raconte-t-il, même si, en général, il parvient à s'imposer. L'artiste veut rendre l'impossible possible : donner vie à de la matière morte, créer des objets qui ont l'air animés.

6 Entretien entre l'auteurice et Martin Zimmermann, 26 août 2021.

7 Entretien entre l'auteurice et Martin Zimmermann, 30 octobre 2019.

Mais pourquoi, en fait ? Ici aussi, la réponse est... le clown. Car le jongleur Martin Zimmermann a, un jour, décidé de poser ses instruments de travail et de les réinventer. Il ne voulait plus que ses ustensiles ne soient que des objets visant à impressionner le public. Ces outils de cirque traditionnels ont alors muté, dans ses mises en scène, en objets tout à fait étranges, le mot « objet » devant ici être compris au sens étymologique de « ce qui est placé devant », avec un potentiel de perturbation. Ce n'est qu'ainsi qu'ils révèlent leur dimension abîmée, et même, oui, humaine. Regarder dans les tréfonds de l'âme humaine, dans la sienne comme dans celle des autres : c'est ce qui intéresse l'artiste. Martin Zimmermann reconnaît ces abîmes dans la banalité de la vie quotidienne également. Il pourrait observer ses semblables pendant des heures, leurs mouvements et leurs tics, raconte-t-il⁸. Derrière la normalité apparente, l'artiste décèle aussi le cauchemar que nous vivons tous. Il reconnaît dans nos actions et gestes quotidiens notre manière de détourner notre regard de choses inévitables comme la mort ou les menaces actuelles, la pandémie ou le changement climatique. Cette dimension existentielle est omniprésente dans ses productions, même lorsque l'humour les ponctue. Martin Zimmermann *habilite* nos peurs d'images évocatrices et crée en même temps des poèmes mouvants. Qui nous émeuvent.

Une danse macabre moderne

273

Ces paradoxes sont particulièrement prononcés dans la dernière création de Martin Zimmermann, *Danse Macabre*⁹. Le spectacle montre la rencontre de trois personnages très différents au milieu d'une décharge de déchets. Ce non-lieu, à la marge de la civilisation – et pourtant intimement lié à elle – en est comme le revers de la médaille. C'est le lieu de choses que nous re foulons, que nous repoussons, comme des sentiments désagréables ou des êtres humains qui ne rentrent pas dans le moule. C'est justement là, aux marges de la société, que vivent ces trois personnages fragiles et bizarres, que Martin Zimmermann fait se percuter. Lui-même agit en *Master of Ceremony*, à l'arrière-plan. Son costume de squelette est tour à tour clownesque, *trash* ou effrayant. Il évoque autant le train fantôme, la culture pop et le cinéma. De manière générale, tous les personnages se transforment constamment. Avec son interprétation de la mort sous forme de clown, Martin Zimmermann

8 Entretien entre l'autrice et Martin Zimmermann, 26 août 2021.

9 Concernant *Danse Macabre* voir aussi le texte de Hannes Hug dans cet ouvrage de *MIMOS*, pp.293–298. Première le 19 août 2021 dans le cadre du Zürcher Theaterspektakel. Conception, mise en scène, chorégraphie : Martin Zimmermann. Créé et interprété par : Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Création musicale : Colin Vallon. Dramaturgie : Sabine Geistlich. Scénographie : Simeon Meier, Martin Zimmermann. Conception décor, coordination technique : Ingo Groher. Construction du décor : Maison de la Culture, Bourges. Création costumes : Susanne Boner, Martin Zimmermann. Création lumière : Sarah Büchel.

F introduit une métaphore archétypique, universelle, dans l'action scénique et la détourne aussi de façon radicale. En effet, ce n'est pas tant le sens qui compte, mais l'intensité. Martin Zimmermann ne crée donc pas seulement sa propre version du motif artistique de la danse macabre, il y a ajouté, par-dessus, un *tableau vivant* au sens littéral du terme. Comme toujours dans les spectacles du Zurichoïse, la musique joue un rôle central dans cette danse macabre. Elle est présente en tant qu'accompagnement musical, mais aussi en tant que référence gestuelle à la culture du clip vidéo. Pour cette production, Martin Zimmermann a travaillé, pour la troisième fois, avec le pianiste et compositeur Colin Vallon. La musique crée une atmosphère indéfinissable entre musique d'église médiévale et *rave* techno. Sous l'effet de ces sons, les personnages se meuvent comme en transe, communiquent entre eux, avant de se replier à nouveau sur eux-mêmes. Tout cela se passe sur un *terrain vague* précaire : d'une part parce que l'espace scénique est en constante transformation, une sorte de « soupe primitive » faite de déchets, capable de se transformer aussi très vite en robe de haute couture, mais aussi parce que, dans *Danse Macabre*, une énorme construction scénique joue un rôle central.

274

Tantôt maison décrépie, tantôt « bateau ivre »¹⁰, tantôt pochette surprise apocalyptique : cette construction est une boîte placée sur un cône, qui bascule à plusieurs reprises, arrache le sol sous les pieds des personnages et les recrache de son ventre comme une baleine morose. La sophistication technique de cette architecture mobile n'apporte, et c'est typique chez Martin Zimmermann, que peu d'aide aux personnes qui l'utilisent, c'est même plutôt une source d'insécurité.

Cet être hybride, entre meuble et architecture, devient un adversaire poussant les trois protagonistes aux limites de leurs capacités physiques et psychiques. Nous assistons au combat de ces créatures pour survivre. Cela a l'air dramatique, et ça l'est, aussi, un peu. Mais, miraculeusement, le spectacle a aussi un effet consolateur. L'action qui se déroule sur scène éveille, au sens aristotélien, notre compassion, elle fait naître notre capacité à ressentir ce que les personnages ressentent. Avec cette « astuce », Martin Zimmermann a déjà gagné, car nous devenons co-acteur·trice·s, des êtres qui participent avec empathie. Par ces détours, nous revenons à nous-mêmes.

¹⁰ Arthur Rimbaud, *Le Bateau Ivre. Das trunkene Schiff*, version bilingue, traduction de Paul Celan, édité sous la direction et avec une postface de Joachim Seng, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, « Insel-Bücherei », n° 1300, 2008.

Le clown devient outil d'introspection : il nous montre qui nous sommes vraiment et ce que nous devrions faire durant le temps, bref, que nous passons sur Terre. Comme le dit Martin Zimmermann, il s'agirait de « ne pas nous prendre trop au sérieux, redevenir des enfants, conserver notre naïveté et profiter de tous les instants, car ils sont uniques. »¹¹ Sans exagérer, nous pourrions dire que l'artiste est aussi anthropologue. Mais un anthropologue qui ne respecte pas la distance avec son objet d'étude. Serait-il un chamane ? Ou plutôt un *trickster* qui nous montre comment le monde fonctionne ? Toutes ses créations sont imprégnées d'une profonde réflexion sur l'essence de l'être humain, avec toutes ses émotions. La longue et étroite collaboration avec la psychanalyste Sabine Geistlich¹², qui, dans ses créations, œuvre comme dramaturge, doit, à cet égard, également être mentionnée.

Naviguer dans les eaux profondes de l'âme humaine n'est pas un jeu d'enfants. À quel point sommes-nous fous ? Que pouvons-nous laisser monter à la surface ? Que devons-nous garder secret ? Ce sont les questions que Martin Zimmermann et Sabine Geistlich abordent ensemble¹³. Mais, même avec des thèmes si complexes, Martin Zimmermann tient à créer des spectacles accessibles : « Je fais du théâtre pour tout le monde »¹⁴, c'est son credo. Il veut parler autant aux enfants qu'aux adultes. Et les spectateur·trice·s ne doivent pas toujours tout comprendre. « C'est ce que c'est / dit l'amour »¹⁵, selon le poème d'Erich Fried. Cette conception toute simple correspond bien au théâtre de Martin Zimmermann.

275

Corps Espace Object : transformations

Lorsque l'artiste parle de ses modèles, des légendes comme Grock aux interprétations plus modernes de la figure du clown de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton, en passant par les films de Federico Fellini, on sent à quel point Martin Zimmermann tient à relire cette forme artistique depuis longtemps oubliée ou cachée dans un tiroir¹⁶. Pour faire passer cette relecture dans un récit actuel et captivant, le Zurichois recourt au moyen artistique de

11 Entretien entre l'autrice et Martin Zimmermann, 30 octobre 2019.

12 Voir le texte de Sabine Geistlich dans cette édition de *MIMOS*, pp.215–220.

13 Entretien entre l'autrice et Martin Zimmermann, 26 août 2021.

14 *Ibid.*

15 Erich Fried, « Ce que c'est », dans : Id.: *Cent poèmes sans frontière*, traduit par Dagmar et Georges Daillant, Paris : Christian Bourgeois, 1978. (Version originale : Erich Fried, « Was es ist », dans : *Es ist was es ist. Liebesgedichte Angstgedichte Zorngedichte*, Berlin : Klaus Wagenbach, 1996).

16 Voir, à ce propos, l'article de Demis Quadri dans cet ouvrage de *MIMOS*, pp.305–311.

Corps Espace Object : une présence théâtrale multiple

F l'assemblage. Dans une sorte de collage dadaïste, les corps, l'espace et les objets se rapprochent ; il arrive parfois que le corps devienne objet ou que l'espace devienne corps. Dans *Gaff Aff*¹⁷, par exemple, un morceau de carton devient une sorte de double de Martin Zimmermann. C'est, à cet endroit, très explicite, mais le thème du double, respectivement de son propre corps en tant que corps étranger, se manifeste dans de nombreuses productions comme un processus fluide dont les transitions exactes ne sont plus clairement identifiables. Nous retrouvons presque la logique du rêve : des fragments sont combinés après coup pour créer un « tout » artificiel. Nous pourrions presque dire que Martin Zimmermann nous démontre, par images, que notre « Moi » n'est justement pas « maître dans sa propre maison », comme Sigmund Freud l'avait justement expliqué dans son texte *Une difficulté de la psychanalyse*¹⁸. Ou, en d'autres termes : Martin Zimmermann détourne ce qui nous est familier et rend visible ce qui nous est étranger. Pourtant, bien que l'interaction avec le matériel scénique exige la plus grande précision, cela n'implique pas, pour Martin Zimmermann, de livrer des images toutes faites. L'improvisation est un élément important de ses mises en scène. Chaque représentation est une œuvre originale et toutes ses créations se modifient au cours du temps. Bien plus qu'une œuvre achevée, son théâtre est un *work in progress*, une sorte de circuit électrique composé de différents états d'âme. Pour le dire avec les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous avons affaire à une mise en scène de « lignes de fuite »¹⁹ d'intensifications et de processus. L'identité, en tant qu'élément statique, n'intéresse pas Martin Zimmermann. Les éléments du décor et les acteur-trice-s sont des corps de même valeur, il n'y a pas de hiérarchie ou de répartition de rôles. Et c'est justement parce que ces corps restent perméables que les événements sur scène nous fascinent. La multiplication et le déploiement des différents éléments induisent un état de surmenage permanent. Nous devenons des enfants ébahis qui suivent les choses et les humains dans leurs péripéties dans les abîmes et l'étrangeté, sans jamais pouvoir les saisir exactement. Ce n'est qu'à distance et en parlant leur curieux langage que les « personnages » de la scène nous parlent, faisant naître cette nostalgie si particulière qui est l'essence du théâtre.

276

17 Première le 23 octobre 2006 au Théâtre Vidy-Lausanne. Concept, mise en scène, décor : Zimmermann & de Perrot. Composition musicale : Dimitri de Perrot. Chorégraphie : Martin Zimmermann. Création lumière : Ursula Degen. Création sonore, électronique : Andy Neresheimer. Régie lumière : Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Ursula Degen. Régie son : Felix Lämmli, Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Construction décor : Plus Aellig, Jean-Marc Gaillard. Recherche emballages : Claude Gloor. Collaboration artistique : Aurélien Bory, Arnaud Clavet, Goury, Aline Muheim. Collaboration dramaturgique : Jlien Dütschler.

18 Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse », dans : Id., *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, « Collection Idées », n° 263, 1971 (réimpression de l'édition de 1933), pp. 137-147. (Version originale : Sigmund Freud, « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse », dans : *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Vol. V. Leipzig/Wien : Heller, 1917, pp. 1-7).

19 Ces réflexions sont développées en particulier dans leur essai sur Kafka : Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.

Susanna Koeberle

Corpo Spazio Oggetto: una presenza
teatrale multipla

In realtà siamo tutti dei clown, sostiene Martin Zimmermann.¹ E non in senso negativo. La figura del clown nel nostro orizzonte culturale occidentale viene generalmente svalutata, o quantomeno le attribuiamo un determinato aspetto esteriore e determinate caratteristiche che non tengono affatto conto della radicalità e complessità del suo «ruolo» nel contesto artistico e sociale. Di fronte a una simile affermazione, saremmo, sulle prime, propensi a rimuovere questa dichiarazione. Ma il signor Zimmermann non ci rende le cose facili. Fa addirittura di peggio, si muove su un terreno minato quando sostiene di essere lui stesso un clown e di non aver fatto altro nella sua ventennale carriera di artista di scena.² Ci vuole coraggio per affermare una cosa del genere. Ma una simile affermazione offre anche un'opportunità. Ovvero la possibilità e la libertà dell'arte di rovesciare e mettere tutto in discussione. Fare vacillare certezze, generare pericolosi squilibri. L'arte di Martin Zimmermann è anche tutto ciò.

Se si prendono in considerazione le immagini che crea nelle sue produzioni salta subito all'occhio una costante: costruzioni audaci e oggetti strani popolano la scena, cambiano forma oppure si muovono in modo autonomo, come per magia. Sono sullo stesso piano degli attori e attrici, interagiscono con loro e ne influenzano le azioni. Addirittura, il punto di partenza di ogni spettacolo è un'idea scenografica³ – laddove il concetto di scenografia, inteso alla maniera tradizionale, può risultare fuorviante. Gli elementi scenografici non fanno semplicemente da sfondo, ma sono protagonisti indipendenti, invenzioni spaziali che vivono di vita propria. A tale proposito Zimmermann usa il termine di «spazio come dispositivo»⁴. Questa immagine consente di vedere lo spazio come qualcosa di attivo e in movimento, una peculiarità che caratterizza fortemente il lavoro di Zimmermann.

279

Ma questa idea di spazio come si esprime concretamente sulla scena? *Chouf Ouchouf* è il titolo di uno spettacolo che l'artista zurighese ha creato con Dimitri de Perrot nel 2009.⁵ Il titolo in arabo significa: «Guarda, ma guarda attentamente!» Nella scena iniziale ci imbattiamo in una compagnia di acrobate e acrobati (Le Groupe Acrobatique de Tanger) in piedi davanti a un grande muro. Poi all'improvviso questa materia si anima: pezzi di muro si

1 Martin Zimmermann in un colloquio con l'autrice svoltosi il 30 ottobre 2019.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Debutto il 25 settembre 2009 al Palais Moulay Hafid di Tangeri. Soggetto, regia e scenografia Zimmermann & de Perrot. Composizione musicale: Dimitri de Perrot. Coreografia: Martin Zimmermann. Interpretato dalle acrobate e dagli acrobati del Groupe acrobatique de Tanger. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Realizzazione della scenografia: Ingo Groher. Design luci: Ursula Degen. Concezione dei costumi: Franziska Born, Daniela Zimmermann. Realizzazione dei costumi: Franziska Born, Mahmoud Ben Slimane.

I staccano e si moltiplicano. Diventano case, torri, bancarelle, si aprono delle porte che a loro volta si tramutano in nascondigli. Come in un sogno, sulla scena si erge una città sconosciuta, risuonano rumori inconsueti. Quella che sembra essere una coreografia leggera ed improvvisata di oggetti scenici si basa in realtà sull'interazione estremamente precisa fra i vari elementi e, soprattutto, orchestrata nei minimi dettagli. Qui entra in gioco il talento poliedrico di Zimmermann.

Costruzione e decostruzione

280 L'artista circense formatosi presso il Centre national des arts du cirque (CNAC) a Châlons-en-Champagne in Francia ha imparato dapprima il mestiere del decoratore. Tuttavia, la fascinazione per il mondo del circo era presente sin dall'infanzia. Zimmermann ebbe addirittura la possibilità di apprendere la giocoleria dal leggendario Jacky Lupescu, che all'epoca viveva in un villaggio vicino. L'artista circense ebreo-rumeno emigrò nel 1938 in Svizzera con documenti scaduti e riuscì per fortuna a restare nel paese. Successivamente, fece carriera al Circo Knie, divenendo un membro della famiglia dei proprietari grazie al suo matrimonio con Eliane Knie. Ma all'epoca (e in parte ancora oggi) la società guardava al circo con sospetto, forse a causa dello stile di vita nomade delle artiste e degli artisti, oppure a causa della sua origine non borghese. Il circo rappresentò a lungo un mondo esotico parallelo.

In ogni caso Martin Zimmermann dovette imparare qualcosa di «concreto». Dato che era sempre stato creativo e gli era sempre piaciuto fare lavori manuali, intraprese la formazione di decoratore, in cui imparò a progettare e fabbricare oggetti decorativi per vetrine. «In realtà sono un artigiano, non un artista. Non so nemmeno cosa sia un artista»⁶, constata oggi Zimmermann con una punta d'ironia. Ciò è vero solo in parte. Infatti, per escogitare le sue audaci architetture sceniche, che a volte sembrano addirittura sfidare la forza di gravità, occorre essere dotati di una capacità inventiva particolare. Da parecchio tempo Zimmermann affida la realizzazione delle sue idee a uno specialista; da solo non sarebbe in grado di costruire queste folli macchine che spesso prevedono anche motori programmati ad hoc. Quando il costruttore Ingo Groher ritiene che una proposta potrebbe non funzionare, allora Zimmermann reputa la cosa appassionante e vuole realizzare quel progetto a tutti i costi. Qualche volta

6 Martin Zimmermann in un colloquio con l'autrice svoltosi il 26 agosto 2021.

ammette di essersi dovuto arrendere⁷, ma di solito riesce a imporsi. Zimmermann vuole rendere possibile l'impossibile: infondere vita nella materia morta, creare oggetti che sembrino animati.

Ma per quale motivo? Anche qui la chiave di lettura sta nel clown. Il giocoliere Zimmermann un bel giorno ha deciso di appendere al chiodo i propri strumenti di lavoro e reinventarli. I suoi utensili non dovevano più essere semplici oggetti finalizzati a impressionare il pubblico. Nelle sue messe in scena i tradizionali attrezzi circensi si trasformano in oggetti nel senso originario della parola: dal latino *ob-iectus*, «ciò che è posto di fronte», fattori di disturbo insomma. In questo modo essi rivelano la loro dimensione profonda, perfino umana. Scrutare negli abissi dell'anima umana, nei propri come in quelli degli altri è una delle cose che interessa in modo particolare l'artista. Martin Zimmermann intravede questi abissi anche nella banale quotidianità. Come dice egli stesso, potrebbe stare ore intere ad osservare le persone, i loro movimenti e il loro tic.⁸ Dietro questa apparente normalità l'artista scorge anche l'incubo che noi tutti viviamo. Nei nostri gesti quotidiani egli riconosce infatti azioni volte a distogliere lo sguardo dall'ineluttabile, dalla morte o dalle attuali minacce: la pandemia e il cambiamento climatico. Questa dimensione esistenziale è sempre presente nelle sue creazioni, anche quando sono pervasi da una vena d'ironia. Zimmermann trasforma le nostre paure in immagini vivide, creando al contempo poesie in movimento, che ci commuovono.

281

Una moderna danza dei morti

Questi paradossi spiccano in modo particolare nel suo spettacolo più recente, *Danse Macabre*⁹, incentrato sull'incontro in una discarica di rifiuti di tre personaggi profondamente diversi fra loro. Questo non-luogo ai margini della civiltà è tuttavia ad essa strettamente connesso, in quanto ne rappresenta il rovescio della medaglia. È il luogo delle cose che rimuoviamo, di cui vogliamo disfarcì. Potrebbe trattarsi allo stesso modo di sentimenti inquietanti o di esseri umani non conformi alla norma. Ai margini della società

7 Martin Zimmermann in un colloquio con l'autrice svoltosi il 30 ottobre 2019.

8 Martin Zimmermann in un colloquio con l'autrice tenutosi il 26 agosto 2021.

9 Su *Danse Macabre* si veda anche il contributo di Hannes Hug contenuto nel presente volume *MIMOS*, pp.293–298. Debutto il 19 agosto 2021 nell'ambito del Festival Theater-spektakel di Zurigo. Soggetto, Regia, Coreografia: Martin Zimmermann. Creato con e interpretato da: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Creazione musicale: Colin Vallon. Drammaturgia: Sabine Geistlich. Scenografia: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Progetto tecnico della scenografia: Ingo Groher. Costruzione della scenografia: Maison de la Culture, Bourges. Costumi: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Design luci: Sarah Büchel.

I vivono anche le tre figure fragili e bizzarre che Zimmermann fa incontrare e scontrare. Lui stesso agisce dietro le quinte in qualità di maestro cerimoniere. Il suo costume da scheletro assume di volta in volta tratti clowneschi, *trash* e terrificanti. Il suo personaggio evoca in alcuni momenti la casa degli orrori, in altri la cultura pop o il cinema. In effetti, tutti i protagonisti sono in un costante processo di trasformazione. Con questa sua interpretazione della morte come clown Zimmermann introduce nell'azione scenica una metafora archetipica e universale, ribaltandola però radicalmente. In questo spettacolo non conta tanto il senso, quanto piuttosto l'intensità.

Zimmermann non si limita a creare una propria versione del motivo iconografico della danza macabra, ma ne presenta in scena un *tableau vivant* – vivo nel senso letterale del termine. Come sempre nelle sue produzioni, anche in questa danza macabra la musica gioca un ruolo centrale, non solo come accompagnamento musicale ma anche nei vari rimandi gestuali alla cultura del videoclip. Per la terza volta l'artista collabora con il pianista e compositore Colin Vallon. La musica nello spettacolo evoca un'atmosfera tra sacralità religiosa medioevale e il *techno-rave*. Le figure si muovono come in trance al ritmo di questa colonna sonora, comunicano fra di loro per poi richiudersi di nuovo in se stesse. L'intera azione scenica si svolge su un precario terreno desolato: da un lato con un allestimento scenico in continua evoluzione, una sorta di zuppa primordiale di immondizia che d'un tratto può tramutarsi in un vestito d'alta moda e, dall'altro, anche in questa *Danse Macabre* una gigantesca costruzione scenica gioca un ruolo centrale.

282

In parte squallida dimora, in parte «battello ebro»¹⁰, in parte busta a sorpresa apocalittica: una scatola fissata sopra un cono che oscilla di continuo, togliendo ai personaggi il terreno sotto i piedi ed espellendoli dalla propria pancia come una balena feroce. Com'è tipico per Zimmermann, la raffinatezza tecnica di questa architettura mobile si rivela non tanto un aiuto per chi la utilizza, ma è piuttosto un'ulteriore fonte di insicurezza. Questo ibrido tra scultura cinetica e architettura diviene un avversario che porta i tre protagonisti ai limiti della loro capacità fisica e psichica. Noi, seduti fra il pubblico, assistiamo alla lotta per la sopravvivenza di queste creature. Sembra una tragedia e in qualche modo lo è. Tuttavia, come per miracolo, lo spettacolo ha un effetto consolatorio. In un senso pienamente aristotelico l'azione scenica provoca la nostra compassione, suscita la nostra empatia. Tramite questo «espediente» Zimmermann ha già vinto, in quanto noi diventiamo coattori e coattrici, esseri viventi che partecipano in maniera empatica. Queste deviazioni ci riconducono a noi stessi.

¹⁰ Cfr. Arthur Rimbaud, «Il battello ebro», in: Arthur Rimbaud, *Opere complete*, Torino: Einaudi-Gallimard, 1992. (Versione originale: Arthur Rimbaud, «Le Bateau ivre», in: Id. *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, «La Pléiade», 2009).

Il clown diviene un mezzo che consente l'introspezione, ci mostra chi siamo veramente e quale sia il senso del nostro breve tempo sulla terra. Come afferma Zimmermann stesso, dovremmo: «non prenderci troppo sul serio, tornare bambini, mantenere la nostra ingenuità e goderci pienamente ogni istante, in quanto unico.»¹¹ Senza esagerare si potrebbe definire Zimmermann anche un antropologo, ma un antropologo che tiene le distanze rispetto all'oggetto indagato. Oppure è forse piuttosto uno sciamano? Un *trickster* che rivela ai nostri occhi il funzionamento del mondo? Nelle sue creazioni è sempre palpabile una profonda riflessione sull'essenza della natura umana. In questo contesto è essenziale menzionare anche la collaborazione stretta e di lunga data con la psicoanalista Sabine Geistlich¹² che nella realizzazione dei suoi spettacoli assume il ruolo di drammaturga.

Navigare nelle profondità dell'animo umano non è un gioco da ragazzi. Quanto siamo folli in realtà? Cosa possiamo lasciare emergere in superficie? Cosa è meglio non scoperciare? Zimmermann e Geistlich affrontano questioni di questo tipo.¹³ Tuttavia, a prescindere da questa complessità, Zimmermann dà grande importanza a creare degli spettacoli accessibili: «Faccio teatro per tutti»¹⁴, è il suo credo. Bambini e adulti dovrebbero sentirsi coinvolti in egual misura. Il pubblico non deve necessariamente capire sempre tutto. «È quel che è / dice l'amore»¹⁵, si legge in una poesia di Erich Fried. Anche il teatro di Zimmermann suggerisce questa semplice intuizione.

283

Corpo spazio oggetto: trasformazioni

Quando l'artista di scena parla dei suoi modelli – dal leggendario Grock, a interpretazioni più moderne della figura del clown, come i personaggi creati da Charlie Chaplin o Buster Keaton, fino ai film di Federico Fellini –, si comprende quanto gli stia a cuore riproporre in una nuova chiave di lettura questa figura a lungo dimenticata oppure nascosta in un cassetto.¹⁶ Per trasporre questa rilettura del clown in una storia attuale e stimolante, Martin Zimmermann si avvale del metodo artistico dell'assemblaggio. Come in un

11 Martin Zimmermann in un colloquio con l'autrice tenutosi il 30 ottobre 2019.

12 Si veda il contributo di Sabine Geistlich in questo volume di *MIMOS*, pp.221–226.

13 Martin Zimmermann in un colloquio con l'autrice svoltosi il 26 agosto 2021.

14 *Ibid.*

15 Erich Fried, «È quel che è», in: *È quel che è. Poesie d'amore di paura di collera*, Torino: Einaudi, 1988, p. 79.

16 Si veda a questo proposito il contributo di Demis Quadri nel presente volume di *MIMOS*, pp.305–311.

I collage dadaista corpo, spazio e oggetto si mescolano; talvolta può accadere che il corpo diventi oggetto oppure che lo spazio si faccia corpo. Nello spettacolo *Gaff Aff*¹⁷ un pezzo di cartone si tramuta in una sorta di sosia di Zimmermann. Qui la metamorfosi avviene in maniera assai esplicita, ma il motivo del sosia, del proprio corpo rappresentato come un corpo estraneo, si ritrova in molte delle sue produzioni come un processo fluido in cui le singole transizioni non sono facilmente identificabili. Questo meccanismo ricorda la logica del sogno, nel quale vari frammenti vengono assemblati a posteriori in un «tutto» artificiale. Si potrebbe quasi affermare che Zimmermann ci mostra in immagini che il nostro «io non è padrone in casa propria», come Freud aveva spiegato in maniera illuminante nel suo scritto *Una difficoltà della psicoanalisi*¹⁸. In altre parole: Zimmermann distorce ciò che ci è familiare e rende visibile ciò che ci è estraneo. Tuttavia, nonostante l'interazione con il materiale scenico richieda la massima precisione, Zimmermann non ha alcuna intenzione di presentare immagini fatte e finite. Un elemento essenziale delle sue messe in scena è l'improvvisazione, ogni replica è unica e ogni creazione si modifica nel corso del tempo. Piuttosto che un'opera compiuta il suo teatro potrebbe essere definito un *work in progress*, una sorta di circuito elettrico di stati d'animo. Per dirla con i filosofi Gilles Deleuze e Félix Guattari, abbiamo a che fare con la messa in scena di linee di fuga¹⁹, con intensificazioni e processualità. A Zimmermann non interessa l'identità intesa in senso statico. Attrezzi di scena, attrici e attori sono corpi posti sullo stesso piano, senza alcuna attribuzione di valore o ripartizione di ruoli. E proprio perché questi corpi restano porosi, siamo affascinati dai processi che avvengono in scena. La moltiplicazione e diversificazione provocano uno stato di costante sovraccarico emotivo. Torniamo allo stato di bambini che seguono con occhi meravigliati le cose e le persone nelle loro peripezie fra l'enigmatico e il comico, senza mai riuscire a cogliere con esattezza il senso. È solo da questa distanza e in questo curioso linguaggio che i «personaggi» ci parlano, creando in noi quel particolare senso di nostalgia che è l'essenza del teatro.

284

17 Debutto il 23 ottobre 2006 al Théâtre Vidy-Lausanne. Soggetto, regia e scenografia: Zimmermann & de Perrot. Composizione musicale: Dimitri de Perrot. Coreografia: Martin Zimmermann. Design luci: Ursula Degen. Design suono, elettronica: Andy Nereshelmer. Tecnici luci: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Ursula Degen. Tecnici del suono: Felix Lämmli, Franck Bourgoïn, Andy Nereshelmer. Costruzione dell'allestimento scenico: Plus Aellig, Jean-Marc Gaillard. Ricerca imballaggi: Claude Gloor. Collaborazione artistica: Aurélien Bory, Arnaud Clavet, Goury, Aline Muheim. Collaborazione drammaturgica: Jlien Dütschler.

18 Sigmund Freud, «Una difficoltà nella Psicoanalisi», in: *Opere*, Vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1978, pp. 657-664; qui: p. 663. (Versione originale: Sigmund Freud, «Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse», in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Vol. V. Leipzig/Wien: Heller, 1917, p. 1-7).

19 Queste riflessioni sono riportate in particolare nel loro saggio su Kafka: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata: Quodlibet, 1996. (Versione Originale: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Editions de Minuit, 1975).

Susanna Koeberle

Body, Space, Object:
Multiple Stage Presences

In Martin Zimmermann's words, we're all clowns¹—and he doesn't mean this in a negative way. The clown character is commonly belittled in Western culture, or at least ascribed certain characteristics and guises, but such appropriations hardly do justice to the radical and complex nature of the clown "role" either in an artistic or social sense. Hence, when we hear such a statement, our immediate tendency is to dismiss it. But Monsieur Zimmermann doesn't make it that easy for us. He goes even further: by declaring that he himself is a clown and has been nothing else in his twenty-year career as a stage artist,² he's entering risky territory. It takes courage to make this kind of claim—but such an assertion also harbours an opportunity: the possibility, and indeed the freedom, that art gives us to question everything, to turn everything upside down. To topple what we believe to be certainties, and to generate dangerous imbalances. It's precisely these features that define Martin Zimmermann's art.

Looking at the imagery he creates in his productions, there's one constant that immediately stands out: the bold constructions and alien objects that populate his scenes, and change their form or even move autonomously, as if guided by magic. Equal in status to the actors on stage, the objects interact with the performers and influence their actions. What's more: each project essentially begins with an idea for a stage set³—although the term "stage set", conventionally understood, can be misleading, for the stage elements in Zimmermann's work aren't backdrops, but protagonists in their own right; they're spatial inventions that have a life of their own. Zimmermann speaks in this context of "space as apparatus",⁴ a concept that transforms space into something active and animated and which figures strongly in his work.

287

But how is this spatial concept expressed on stage? *Chouf Ouchouf* is the name of a piece the Zurich artist created with Dimitri de Perrot in 2009.⁵ In Arabic, the title means: "Look, but look closely!" In the opening scene, we meet a troupe of acrobats (Le Groupe Acrobatique de Tanger) standing in front of a large wall that then suddenly comes to life: the wall elements take on an existence of their own and multiply. They become houses, towers, and market stands; doors open and metamorphose into nooks and crannies. As if in

1 Martin Zimmermann in conversation with the author on 30 October 2019.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Premiere on 25 September 2009 in the Palais Moulay Hafid, Tangiers. Concept, direction and stage sets: Zimmermann & de Perrot. Music composition: Dimitri de Perrot. Choreography: Martin Zimmermann. Interpreted by the acrobats of the Groupe acrobatique de Tanger. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Stage set construction: Ingo Groher. Light design: Ursula Degen. Costume design: Franziska Born with Daniela Zimmermann. Costume production: Franziska Born / Mahmoud Ben Slimane.

E a dream, a foreign city appears on stage, unfamiliar sounds are heard. What first seems like a randomly improvised choreography of different stage props is, in fact, based on a sophisticated system of interaction and – above all – on an ultra-precise realisation. This is where Martin Zimmermann’s multiple talents come into their own.

Construction and deconstruction

Having first learned the trade of decorator, the circus artist went on to train at the Centre national des arts du cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne. His fascination with the circus world goes back to his childhood, when Zimmermann was lucky enough to learn juggling from the legendary Jacky Lupescu, who lived in the neighbouring village at the time. This Romanian-Jewish circus artist entered Switzerland in 1938 with expired papers and, with considerable good fortune, succeeded in staying in the country. He later built a career at Circus Knie and married Eliane Knie, a member of the owner family. But circus at that time (and to some extent still today) was viewed with some suspicion by the bourgeois classes. Perhaps it was the nomadic lifestyle of the artists, or their social background. Indeed, for a long time, the circus represented an exotic parallel world.

288

In any case, Martin Zimmermann’s family expected him to enter a “proper” profession. Because he had always been creative and liked working with his hands, he began an apprenticeship as a decorator. There he learned crafts such as designing and making objects for shop windows. “Actually, I’m a craftsman, not an artist. I don’t even know what an artist is,”⁶ Zimmermann says with a smile today – which is only partly true, of course. After all, to come up with his audacious stage architectures, which sometimes seem to suspend gravity, you need a special gift for invention. To put his ideas into practice, he has been working with design engineer Ingo Groher for some time; indeed, he couldn’t create these mad machines – some of them even contain specially programmed engines – without his help. But the instant Groher says an idea might not work is the moment Zimmermann knows it’s exciting. And that he wants to see it happen. There have been times where he’s had to capitulate, he says, but he usually gets his way.⁷ Zimmermann loves to make the impossible possible: to bring dead matter to life, to create objects that appear to be animated.

6 Martin Zimmermann in conversation with the author on 26 August 2021.

7 Martin Zimmermann in conversation with the author on 30 October 2019.

But why? The answer goes back to the same thing: the clown character. One day, Zimmermann laid aside his juggling tools and decided to reinvent them. He no longer wanted his working tools to be basic objects tossed in the air to impress an audience. He therefore began designing productions in which conventional circus materials mutate into peculiar and unique objects. They become oppositional and disruptive factors – literally, objects to object to. Only in this way do they reveal their dark, possibly even human side. It's this idea of looking into the abyss of the human soul, into his own as well as those of others, that interests the artist. He also spots these abysses in the banalities of everyday life. He can spend hours observing people, their movements and their tics, Zimmermann says.⁸ But behind this supposed normality, the artist also uncovers the nightmare that we all live. In our daily gestures and actions, he recognises how we avoid looking at the inevitable – death, for example, or current threats like the pandemic and climate change. This existential aspect is constantly present in his productions, even when the stage action is light-hearted. Zimmermann dresses our fears in vivid images, creating moving poems, as it were. And we are moved.

A modern death dance

These paradoxes are particularly pronounced in his most recent piece, *Danse Macabre*,⁹ where he has three distinct characters meet at a rubbish dump. This non-place on the margins of civilisation – and yet closely connected to it – is the other side of the coin, so to speak. It's a place for things that we deny, things that we reject. These could also be unpleasant feelings or non-conformist people. The three odd and fragile characters in the encounter also live on the fringes of society. Zimmermann himself acts as Master of Ceremony in the background – his skeleton costume switching between the clownesque, the trashy and the terrifying – and he uses his character to conjure up references to a ghost train, or pop culture, or film. Basically, all the protagonists are in a perpetual state of metamorphosis. By rendering death in the figure of a clown, Zimmermann introduces an archetypal, universally valid metaphor into the action yet radically flips it on its head. In truth, it's less about meaning than about intensity.

289

8 Martin Zimmermann in conversation with the author on 26 August 2021.

9 On *Danse Macabre*: see also the article by Hannes Hug in this *MIMOS* edition, pp. 293–298. Premiere on 19 August 2021 at the Zurich Theaterspektakel. Concept, direction, choreography: Martin Zimmermann. Created with and interpreted by: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Music creation: Colin Vallon. Dramaturgy: Sabine Geistlich. Stage set: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Stage set technical conception: Ingo Groher. Stage set construction: Maison de la Culture, Bourges. Costumes: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Light design: Sarah Büchel.

E Zimmermann not only creates his own version of the artistic dance of death motif but includes a *tableau vivant* too – and an animated one at that. As always in his stage creations, music plays a central role in this death dance too, not only as an accompaniment but also as a nod to today’s video clip culture. This production is the third time that the artist has collaborated with pianist and composer Colin Vallon. The score evokes an indefinable atmosphere: something between medieval church music and techno rave. The characters move to these sounds as if in a trance, communicating with each other only to be turned back on themselves. All this happens on a precarious *terrain vague*: on the constantly changing stage floor – a kind of primordial soup made of rubbish, which can also transmute within seconds into an haute couture dress – and the huge stage construct that also plays a leading role in *Danse Macabre*.

290

The scenes evolve from shabby dwelling to “drunken boat”¹⁰ to apocalyptic bag of surprises: a box that, placed on a cone, repeatedly tilts over, pulling the solid ground from under the characters’ feet and spitting them back out of its belly like a frightful whale. As is typical for Zimmermann, the technical complexity of this mobile architecture doesn’t end up helping its users, but rather succeeds in creating uncertainty. The hybrid figure between furniture and architecture becomes an adversary that pushes the three characters to their physical and psychological limits: we watch in suspense as they struggle to survive. This sounds like “tragedy” and to some extent it is, but in a mysterious way it also offers consolation. À la Aristotele, the events on stage generate our pity, and evoke our compassion. Which means that Zimmermann has already won: through this “trick” we become co-actors, beings who participate with empathy. Having taken a few detours, we’ve once again returned to ourselves.

Exploring the abyss of the human soul

The clown acts as a medium of introspection, showing us who we really are and what, if anything, we’re supposed to do in this brief time on earth. Zimmermann’s answer to this is: “Not take ourselves too seriously, become children, retain our naivety and enjoy every moment, because it’s unique.”¹¹ With no exaggeration, Zimmermann could also be called an anthropologist, but one who doesn’t maintain an academic distance to the object he’s

10 Cf. Arthur Rimbaud, “Le bateau ivre / The Drunken Boat”. In: Id., *Complete Works, Selected Letters. A Bilingual Edition*. Translated, with an introduction and notes by Wallace Fowlie. Chicago: The University of Chicago Press 2005, pp. 115–120.

11 Martin Zimmermann in conversation with the author on 30 October 2019.

examining. Or would he be more of a shaman? A trickster who reveals how the real world works? An in-depth examination of the nature of human beings, of their affects, is invariably a tangible element of his productions. At this point, it's important to mention the close and long-standing collaboration he enjoys with psychoanalyst Sabine Geistlich,¹² who serves as dramaturge in his productions.

Navigating the depths of the human soul is a demanding exercise. To what extent are we all insane? What can we tolerate? When do we keep things bottled up? These are questions that the artist and psychoanalyst discuss with each other.¹³ But for all this profundity, it's extremely important to Zimmermann that his work is accessible. "I make theatre for everyone,"¹⁴ is his credo. Children should feel addressed as much as adults. And the audience doesn't always have to understand everything. "It is what it is / says love",¹⁵ reads a poem by Erich Fried. This simple insight is also suggested in Zimmermann's theatre.

Body, space, object: transformations

When the stage artist speaks of his clown role models – from legends like Grock to more modern interpretations such as Charlie Chaplin and Buster Keaton, or those in the films of Federico Fellini – you sense how much he cares about re-reading this long-forgotten or pigeonholed character.¹⁶ In order to transport this re-reading into a compelling narrative relevant to the present day, Martin Zimmermann employs the artistic means of *assemblage*. As in a Dadaist collage, bodies, space and objects converge; it can happen that a body becomes an object, or a space becomes a body. In his piece *Gaff Aff*,¹⁷ for example, a piece of cardboard transforms into a kind of doppelganger of Zimmermann himself. The statement is very explicit in this case, but the motif of the doppelganger, or of one's own body becoming a foreign body, manifests itself in many of his productions as a fluid process

12 See the article by Sabine Geistlich in this *MIMOS* edition, pp.227–232.

13 Martin Zimmermann in conversation with the author on 26 August 2021.

14 *Ibid.*

15 Erich Fried, "Was es ist / What it is". In: *Id., Love Poems*. Bilingual edition. Translated by Stuart Hood. London: Calder Publication Limited Riverrun Press 1991. (New, revised edition Alma Classics Ltd, 2011), pp.4–5.

16 See the article by Demis Quadri in this *MIMOS* edition, pp.305–311.

17 Premiere on 23 October 2006 in the Théâtre de Vidy-Lausanne. Concept, direction and stage set: Zimmermann & de Perrot. Music composition: Dimitri de Perrot. Choreography: Martin Zimmermann. Light design: Ursula Degen. Sound creation, electronics: Andy Neresheimer. Light direction: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Ursula Degen. Sound direction: Felix Lämmli, Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Set construction: Plus Aellig, Jean-Marc Gaillard. Packaging research: Claude Gloor. Artistic collaboration: Aurélien Bory, Arnaud Clavet, Goury, Aline Muheim. Dramaturgical collaboration: Jilien Dütschler.

E in which the exact moment of transition can no longer be pinned down. This almost reminds us of the logic of dreams, where fragments are subsequently woven into an artificial “whole”. We could say Zimmermann literally demonstrates that our “ego is not a master in its own house”¹⁸, as Freud once so aptly put it in his essay *A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis*. Or in other words: Zimmermann alienates the familiar and renders the foreign visible. But although this interaction with the stage material demands the utmost precision, the images Zimmermann presents are by no means final. Improvisation remains an important element of his productions; each performance is an original, each piece changes over the course of time. Far from being a finalised work, his theatre is a work in progress, a kind of electric circuit of states of development. To paraphrase the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, we are confronted with orchestrated vanishing lines,¹⁹ intensifications and processes. For Zimmermann, identity isn’t something static. In his works, stage props and actors are all bodies of equal worth; there is no evaluation or attribution. And precisely because these bodies remain interchangeable throughout, we are captivated by the processes taking place on the stage. All this duplication and transformation leads to a state of permanent bewilderment, and we become mesmerised children who follow things and people on their journeys into the abysmal and the comical without ever being able to grasp them properly. It is only from this distance and in this curious language that the stage “characters” speak to us – and generate this peculiar yearning that is theatre.

292

18 Sigmund Freud, “A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis”. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17: “An Infantile Neurosis and Other Works”. Translated under the general editorship of James Strachey; in collaboration with Anna Freud; assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: Vintage 2001, p.137. (Original work: Sigmund Freud, “Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse”. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, vol. V. Leipzig / Vienna: Heller 1917, pp.1–7).

19 These thoughts are outlined in their essay on Kafka: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*. Translation by Dana Polan and foreword by Réda Bensmaïa. London / Minneapolis: University of Minnesota Press 1986. (Original work: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit 1975).

Hannes Hug

Willkommen auf der Müllkippe

RÉSUMÉ

Fil d'actualité et flux d'informations : 24 heures sur 24, nous sommes témoins de crises et de catastrophes. La gestion de l'attention par algorithme suggère que nous sommes déjà tombé.e.s dans l'abîme au bord duquel nous nous croyions encore il y a quelques instants. Martin Zimmermann a fait de ce sentiment post-apocalyptique le théâtre de sa création *Danse Macabre*. Au cœur d'une décharge publique, quatre personnages très différents se rencontrent, unis par leur solitude. Sans cesse ils échouent dans leur tentative de briser cette solitude. Cela semble pire que représenté, car la légèreté de la mise en scène rend l'échec joyeux et enjoué. Les influences savoureuses de la culture pop et du divertissement y contribuent, tout comme le décor sophistiqué qui ne cesse de surprendre.

RIASSUNTO

Sottoposti a un flusso continuo di notizie e informazioni, assistiamo a crisi e catastrofi 24 ore su 24. La nostra attenzione è manipolata da algoritmi che ci suggeriscono di essere già precipitati nell'abisso, sul ciglio del quale pensavamo di trovarci solo un istante prima. Martin Zimmermann fa di questa sensazione post-apocalittica lo scenario della sua attuale creazione *Danse Macabre*. Quattro personaggi molto diversi fra loro si incontrano nel mezzo di una discarica di rifiuti. Uniti dalla loro solitudine, falliscono ripetutamente nel tentativo di romperla. La situazione sembra più drammatica di quanto sia in realtà, poiché la leggerezza della messa in scena rende il fallimento esilarante e giocoso. Ciò si deve in particolare alle gustose citazioni dalla cultura pop e dell'intrattenimento, così come alla sofisticata scenografia che non smette mai di stupire.

ABSTRACT

Thanks to a round-the-clock supply of news feeds and live tickers, we are witnessing crises and catastrophes without end. And with our media consumption steered by smart algorithms, it seems we may have already fallen into the abyss we believed we were merely peering into. It is this feeling of living in a post-apocalyptic world that forms the setting of Martin Zimmermann's latest creation, *Danse Macabre*. Meeting at a rubbish dump, his four characters - all distinctly different yet united in their loneliness - try on multiple occasions to overcome their fate, but to no avail. Still, it all sounds worse than it is, as the light-hearted tone of the production manages to portray the characters' failure as something bright and cheerful. Amusing references from the world of pop and entertainment add to the buoyant mood, as does the ingenious stage design, which never ceases to amaze.

Wie leben wir, wenn der grosse Knall verhallt ist, der Rauch sich verzogen, und die Angst unsere Seele aufgefressen hat? Martin Zimmermann nimmt uns mit in die Postapokalypse, dort wo wir gemeinsam die *Danse Macabre*¹ tanzen werden.

D

Eine Müllkippe ist der Anfang vom Ende im neuen Stück von Martin Zimmermann. *Danse Macabre* heisst die aktuelle Inszenierung, und das mit der Kippe ist wörtlich zu nehmen. Auf der Spitze dieses Abfallbergs thront eine Hütte. Von Beginn an droht sie unentwegt zu kippen und tut es im Verlauf des Stückes dann auch. Eine kongeniale Konstruktion. Ersonnen vom Bühnenkünstler, Performer, Choreografen und – eben – Bühnenbildner Zimmermann.

Doch der Reihe nach. Vier Persönlichkeiten, die unterschiedlicher kaum sein könnten, bevölkern die Bühne. Zunächst ist da der Dicke (Dimitri Jourde). Nie zuvor hat man jemanden derart unbeholfen und charmant die Schuhe anziehen gesehen. Diese Schuhnummer ist jedoch eine zu gross und darum zum Scheitern verurteilt. Dass das Scheitern auf der Bühne zur Grundrezeptur der Unterhaltung zählt, zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen von Martin Zimmermann. *Danse Macabre* ist Tragikomik in Reinkultur. Im Gegensatz zu früheren Arbeiten Martin Zimmermanns weicht hier jedoch das befreite Lachen dem nachdenklichen Schmunzeln.

295

Der Lack ist ab – adieu, schöne Oberfläche

Zimmermanns neue Kreation ist vermutlich auch seine intimste und persönlichste; thematisiert er doch auch seinen eigenen körperlichen Abbau und seine Verwirrung über das Dasein in der Welt der Jetztzeit. All das tut der Bühnenkünstler weit entfernt von gefühligem Nabelschau. Stets sind Stück, Setting und Story legiert zu einer verschatteten Grundstimmung. Der Regisseur und Darsteller Zimmermann schert sich nicht um schnelle Effekte. Stattdessen setzt er auf Zwischentöne, die von der Einsamkeit der menschlichen Existenz zeugen. Jeder Anlauf zur Interaktion der Darstellenden untereinander gerät in Schiefelage und dreht sich früher oder später im Kreis. Das Treiben der Menschen auf der Bühne gemahnt an Fliegen, die im Honig festkleben. So verfügt auch die ehemalige «Miss Universe» (Tarek

¹ Uraufführung am 19. August 2021 im Rahmen des Zürcher Theaterspektakels. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Bühnenbild Bau: Maison de la Culture, Bourges. Kostüme: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lichtdesign: Sarah Büchel.

- D Halaby) eher über die Anmutung einer verzweifelten Diva denn über die eines instagramtauglichen *Objet du désir*. Das genderfluide Wesen träumt von ewigwährendem Ruhm und glitzerndem Glamour. Es pocht mit Furor und Trotz darauf, als wär's ein Menschenrecht. Indessen vollführt das Fabelwesen im Kapuzenpullover (Methinee Wongtrakoon) seine poetische Performance still und sacht. Bald meint man eine Elfe zu erspähen, bald ein Kind, das auf einem Drahtseil balanciert. Diese Gestalt scheint aus einer anderen Welt zu stammen. Derweil gibt Martin Zimmermann als Skelett aka «der Tod» alles, um sich Aufmerksamkeit zu verschaffen. Wie ein kläffender Hirtenhund seine Herde zusammentreibt, richtet sich sein Streben darauf, alle Protagonisten an einen Tisch zu bringen, was beinahe immer misslingt. Mal drischt der «Mister Skeleton» die Trommeln in einer Dringlichkeit, dass er an den Schlagzeuger der *Muppet Show* gemahnt, mal steckt er in einer Mülltonne, bleckt die Zähne und lässt sie klappern wie der Schnitter.

Allein in der Badewanne

296 *Danse Macabre* ist ein letzter Versuch, am Bestehenden festzuhalten, doch der Stöpsel der Badewanne ist längst gezogen und das Wasser fließt unerbittlich in den Abfluss. Die Darstellenden mögen sich zwar gemeinsam auf der Bühne versammeln, doch bleibt jeder für sich und zieht sein Ding durch. Das Ganze gemahnt an die Weihnachtsfeier einer Familie, die längst auseinandergefallen ist. Jeder ist für sich. Ganz allein in seiner Einsamkeit. Vielleicht genau deswegen versuchen alle, mit einem gerüttelten Mass an Verzweiflung, an der Routine anzuknüpfen. Doch es ist längst zu spät. Der Uhrzeiger steht auf fünf nach zwölf. In der Lesart von Martin Zimmermann ist das nicht schlimmer als zuvor – hier, auf der kippenden Müllkippe, dem Schauplatz der Postapokalypse. Mit dem Tod als Leaderfigur, die zwischen Michael Jackson und Alice Cooper oszilliert.

Bei aller Seriosität, mit der Zimmermann seine Arbeit angeht – der Galgenhumor ist omnipräsent und vermutlich auch die einzige Rettung für uns alle. Zu vielgestaltig sind die überbordenden Herausforderungen, die sich der Menschheit in der Jetztzeit auftun: Vor der Problemlösung muss erst einmal kapituliert werden.

Der Tod als letzte Chance

Dass sich Martin Zimmermann ausgerechnet den Tod als sein Alter Ego ausgesucht hat, gründet zum einen in den eigenen körperlichen Verschleiss-

erscheinungen, mit denen der Bühnenkünstler zu kämpfen hat. Indem er auf der Bühne zum Skelett wird, nimmt er gleichsam eine Abkürzung. Er schlägt dem Sensenmann ein Schnippchen und lebt das Leben nach dem Tod bereits zu Lebzeiten. So erschliesst sich der Vollkontakt-Performer die ideale Perspektive für sein künftiges Wirken. Zum anderen betont er im persönlichen Gespräch², dass die Pandemie ihm kurzzeitig alles genommen habe, woran er glaube; den Live-Moment, das gemeinsame Erlebnis, seine berufliche Existenz.

D

Auch ist das Stück Ausdruck unseres Unvermögens, mit dem Unsagbaren und Unaussprechlichen umzugehen: der Einsamkeit, der Angst im Allgemeinen und der Angst vor dem Tod im Besonderen.

Die Pandemie hinterlässt auch hier ihre Spuren, und so verzichtet Zimmermann in seinem aktuellen Werk auf allzu viel Hals- und Beinbruch, im Sinne athletischer Höchstleistungen. Wo er bei seinen vorgängigen Arbeiten noch die ihm eigene Form der Artistik vollführt, beziehungsweise seine Akteur*innen in enge Behausungen gezwängt hat, wie etwa den Zwei-Meter-Mann in die Plexiglasbox im Stück *Eins Zwei Drei*³, so herrscht in *Danse Macabre* die freie Form vor. Ein Ende hat die Pflicht, es lebe die Kür. Oder anders gesagt; mehr Luftigkeit, weniger Schweizer Uhrwerk.

297

Die grosse Freiheit

Mag *Danse Macabre* ein Stück über die Krise sein, so ist es auch ein Stück zur Bewältigung derselben. Zimmermann kontert die Einteilung der Welt in Gut und Böse mit Schulterzucken und öffnet so Raum für neue Gedanken. Wird der Tod zum täglichen Begleiter, erscheint er weniger bedrohlich und monströs. Das Zulassen seiner Präsenz lässt ihn zum Scheinriesen schrumpfen, der zum Leben gehört, ja, der das Leben bestimmt. Im Laufe des Stückes kippt der Schrecken vor dem Tod ins Mitgefühl. Auch der Sensenmann wird von Alltagsorgen geplagt, hat eine To-Do-Liste abzuhaken und ist permanent in Verzug. So mutiert «Mister Skeleton» zum Reiseleiter ins Jenseits. Dorthin, wo sich irdische Normen und Zwänge auflösen.

2 Besuch der Proben zu *Danse Macabre*, 20. Juli 2021.

3 Uraufführung: 24. April 2018, Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie, Choreografie und Kostüm: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeo Runa und Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Martin Zimmermann, Simeon Meier. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Tondesign: Andy Neresheimer. Lichtdesign: Jérôme Bueche. Künstlerische Mitarbeit und CEell extérieur: Eugénie Rebetez. Regieassistent: Sarah Büchel. Kreation Bühnenmeister: Roger Studer. Bühnenbild-Bau: Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Schneiderinnen: Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Bühnenmeister: Roger Studer, Jan Ollislagers. Lichtregie: Jérôme Bueche, Sarah Büchel. Tonregie: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn.

- D Wie bei seinen Vorgängerstücken stellt Martin Zimmermann auch bei *Danse Macabre* seine Qualitäten als Bühnenbildner und Tüftler unter Beweis. Seine Erfindung ist die permanente Reibung der Körper der Performer*innen an der sich fortwährend verändernden Szenografie. Stets sind die Bauten verschachtelt und doppelbödig, entblättern und verpuppen sich zu neuen Räumen und Ebenen. Nichts ist, wie es scheint, und hinter allem steckt etwas anderes als das, was wir zu sehen glauben. Und sei es eine Lücke, eine Pause, eine Leerstelle. Das alles ist erprobt und durchdacht, verkommt aber nie zu *l'art pour l'art*. Nach und nach wird uns bewusst, dass wir in dieser Müllhalde bereits auf der anderen Seite unserer irdisch beschränkten Existenz gelandet sind. Das ist tröstlich, denn, um es in den Worten des Kabarettisten Werner Kroll zu sagen: «Ist der Ruf erst ruiniert, lebt es sich ganz ungeniert.» Was bleibt, ist der Humor und die Hoffnung.

Sandro Lunin

Der Clown ist eine zutiefst
menschliche Figur

RÉSUMÉ

Ancien directeur du Festival Theaterspektakel à Zurich et désormais à la tête de la Kaserne de Bâle, Sandro Lunin se remémore sa première rencontre avec Martin Zimmermann en 1996 et se penche sur son œuvre. Il définit trois phases essentielles, marquées par la rencontre puis la séparation avec Gregor Metzger et Dimitri de Perrot. Cette expérimentation avec des artistes d'autres disciplines définit sans doute les étapes de la carrière de Martin Zimmermann. Son fil rouge est la fusion des arts, la recherche artistique incessante d'un nouveau départ, de nouvelles étapes, d'un nouveau « tapis » pour son personnage, le clown, avec lequel il s'inscrit dans une tradition théâtrale qui va de Shakespeare à Beckett.

RIASSUNTO

Sandro Lunin, che per una decina d'anni ha diretto il Festival Theaterspektakel di Zurigo e ora è alla testa della Kaserne di Basilea, ricorda il suo primo incontro con Martin Zimmermann nel 1996 e getta uno sguardo sul suo percorso artistico. Lunin individua tre fasi essenziali, segnate dall'unione e poi dalla separazione con Gregor Metzger e Dimitri de Perrot. Forse le varie tappe della carriera di Zimmermann vanno intese come tentativi di sperimentare su un terreno comune con artisti di altre discipline. Il suo filo conduttore è la fusione delle arti, l'incessante ricerca artistica di nuovi punti di partenza, di nuovi passi in avanti, di un nuovo «tappeto» per il suo personaggio, il clown, con il quale si iscrive in una tradizione teatrale che spazia da Shakespeare a Beckett.

ABSTRACT

Sandro Lunin, former head of the Zurich Theaterspektakel festival and now director of the Kaserne Basel theatre, reminisces about encountering Martin Zimmermann for the first time in 1996 and looks back on the prize-winner's career and oeuvre. Lunin identifies three main phases marked by the artist's meeting with, and later separation from, Gregor Metzger and Dimitri de Perrot. Perhaps the stages in Zimmermann's career should be seen as periods of experimentation with the common ground he shared with artists from different disciplines. Running like a thread through Zimmermann's oeuvre is his practice of fusing art forms and his incessant search as an artist for new beginnings, for new steps and for a new setting for his clown - a character that places him in the ranks of theatre tradition alongside figures ranging from Shakespeare to Beckett.

Sandro Lunin, früherer Leiter des Zürcher Theaterspektakels und heute der Kaserne Basel, erinnert sich an frühe Begegnungen mit Martin Zimmermann und blickt auf seine Karriere und sein Œuvre. Notizen eines Gesprächs, aufgezeichnet von Andreas Klaeui.

D

Ich weiss noch, dass ich Martin Zimmermann zum ersten Mal in Paris begegnet bin, als er gerade seine Ausbildung am Centre national des arts du cirque in Châlons-en-Champagne beendete. Das muss Anfang 1996 gewesen sein. Er war an der Produktion *Le Cri du caméléon*¹, einer Inszenierung von Josef Nadj, beteiligt. Es war die erste Abschlussproduktion der Schule, die von einem Choreografen inszeniert wurde, der zeitgenössisches Tanzmaterial mit zirkensischen Künsten verband. Die Arbeit war dann auch am Zürcher Theaterspektakel zu sehen. Sie gefiel mir ausserordentlich: Ich habe mich von jeher für neue zirkensische Formen begeistert, dafür, was die nächste Generation macht.

Und dann erinnere ich mich natürlich an die Produktion *Gopf*², die das Trio Metzger / Zimmermann / de Perrot (MZdP) 1999 in Zürich auf die Welt gebracht hat, im Blauen Saal im Löwenbräu. Das war absolut faszinierend: diese unglaubliche Präzision, die die Arbeit hatte, und dabei auch ihr Witz und ihr Charme. Wie MZdP die drei Künste verheirateten: Martin Zimmermanns zirkensische Kunst, den Tanz von Gregor Metzger und die Musik von Dimitri de Perrot. Das war unerhört und ungesehen. Und was mich auch schwer beeindruckt hat, war ihr *Commitment*. Dass sie ein halbes Jahr zu dritt an dieser Produktion gearbeitet hatten, dass sie allen Unsicherheiten zum Trotz, die ein Produktionsprozess in der freien Szene für eine junge Truppe mit sich bringt, drangeblieben waren, diese unerschütterliche Besessenheit, mit der sie sich ans Werk gemacht hatten. Sie wollten wirklich «dieses Ding machen», etwas nie Gesehenes erfinden.

301

Wenn ich jetzt, fast ein Vierteljahrhundert später, auf Martin Zimmermanns Werdegang und sein Œuvre zurückblicke, sehe ich drei grundlegende Phasen, die durch die Trennungen von – oder mit – Gregor Metzger und Dimitri de Perrot markiert sind. Vielleicht lässt sich das als ein Ausprobieren von Gemeinsamkeiten verstehen. Wenn diese sich erschöpft haben, braucht es Platz für Neues, für neue Wege, auch für neue Kooperationen. Das kann auch

1 Uraufgeführt am 12. Januar 1996 im Parc de la Villette, Paris. Siehe dazu den Beitrag von Catherine Germain im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 167–172.

2 Uraufführung: 17. Juni 1999, Blauer Saal, Zürich. Regie und Choreographie: Gregor Metzger, Martin Zimmermann. Musikkomposition: Dimitri de Perrot. Bühnenbild: Martin Zimmermann. Lichtdesign: Christophe Botiaux. Kostüme: Franziska Born. Ton: Andy Nehresheimer.

D mal eine Solo-Wegstrecke nötig machen, und dann wieder die Öffnung für mehrere Figuren wie jetzt bei *Danse Macabre*³. Umgekehrt betrachtet stellt sich dieser Weg für mich sehr klar als fortlaufende Suche nach dem Eigenen dar, nach der spezifisch eigenen künstlerischen Persönlichkeit.

Zugleich fällt aber auch die grosse Treue ins Auge, die Martin Zimmermann und sein Team verbindet. Namentlich auf der technischen Seite, die ja eine ausgesprochen wichtige Seite seiner Arbeiten ist. Hier gab es kaum je Veränderungen, das sind über Jahre hinweg immer die gleichen Leute geblieben, die kaum je ins Rampenlicht geraten sind. Ich sehe also ein dichtes, gleichsam verschworenes Kernteam⁴, zu dem unter anderem auch Alain Vuignier zählt, der auf der Management-Seite unermüdlich Koproduzent*innen sucht, Verbindungen zu Veranstalter*innen pflegt und so ein europaweites Netz aufgebaut hat, das enorm wichtig ist, um die ausgedehnten Touren der Compagnie zu ermöglichen.

Einen eigenen und gleichzeitig verwandten Kosmos stellen seine Inszenierungen mit weiteren Künstler*innen dar, wie die Produktion *Chouf Ouchouf*⁵, die Zimmermann / de Perrot 2009 mit dem Groupe acrobatique de Tanger erarbeitet haben, und die langjährige intensive Zusammenarbeit mit seiner Lebenspartnerin Eugénie Rebetez⁶ und ihrem Bruder Augustin. Hier kreuzen sich künstlerische Universen in interessanter Form. Es gibt eine grosse Bereitschaft, auf die spezifischen Fähigkeiten und Stärken des Gegenübers einzugehen.

302

- 3 Zu *Danse Macabre* siehe auch den Beitrag von Hannes Hug in diesem *MIMOS*-Band, S.293–298. Uraufführung am 19. August 2021 im Rahmen des Zürcher Theaterspektakels. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Konzept, Regie, Choreografie: Martin Zimmermann. Kreiert mit und interpretiert von: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Kreation Musik: Colin Vallon. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Bühnenbild: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Technische Konzeption Bühnenbild: Ingo Groher. Bühnenbild Bau: Maison de la Culture de Bourges. Kostüme: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Lichtdesign: Sarah Büchel. Tondesign: Andy Neresheimer. Motorisation Bühnenbild: Thierry Kaltenrieder. Kostümbearbeitung: Susanne Boner. Theatermalerin: Michèle Rebetez-Martin. Kreation Bühnenmeister, Maschinerie: Roger Studer. Licht: Sarah Büchel, Jan Oleslagers. Ton: Andy Neresheimer, Frank Bourgoïn. Bühnenmeister: Roger Studer.
- 4 Hier müssen vor allem die Dramaturgin Sabine Geistlich sowie Ingo Groher für die technische Konzeption der hochkomplexen, von Martin Zimmermann selbst entworfenen Bühnenbildinstallationen und das Team der Maison de la culture de Bourges für den Bau erwähnt werden.
- 5 Uraufführung am 25. September 2009 im Palais Moulay Hafid in Tanger. Konzept, Regie und Bühnenbild: Dimitri de Perrot und Martin Zimmermann. Komposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Mit den Akrobaten des Groupe acrobatique de Tanger: Younes Hammich – chef des acrobates, Abdelaziz el Haddad, Jamila Abdellaoui, Adel Chaâban, Younes Yemlahi, Yassine Srafi, Amal Hammich, Mohamed Hammich, Mustapha Aït Ourakmane, Mohammed Achraf Chaâban, Samir Lâaroussi, Najib El Maimouni Idrissi. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Konstruktion Dekor: Ingo Groher. Lichtdesign: Ursula Degen. Tondesign: Andy Neresheimer. Kostümdesign: Franziska Born mit Daniela Zimmermann.
- 6 Siehe dazu den Beitrag von Eugénie Rebetez im vorliegenden *MIMOS*-Band, S.185–191.

Was Martin Zimmermanns ganzes Œuvre auszeichnet, ist die Verschmelzung der Künste über die Sparten hinweg, seine unablässige künstlerische Suche nach Aufbruch, neuen Schritten, nach einem neuen Teppich für seine Figur. Hier ist für mich eine Arbeit besonders typisch: *Hans was Heiri*⁷ von Zimmermann / de Perrot. Wie die beiden hier die Ebenen von Mechanik, Spiel, Tanz, Musik ineinander geklickt und miteinander in Einklang gebracht haben, war grandios. Da haben sie in der verrücktesten Weise einen ganzen Kosmos kreiert. Das brillante zirkensische und tänzerische Handwerk der einzelnen Artist*innen kam voll zum Tragen und fügte sich gleichzeitig in ein präzises «Uhrwerk».

Es ist dieser ureigene, originelle und ästhetisch hybride Kosmos, der mich an Martin Zimmermanns Arbeiten immer fasziniert. Bezeichnungen wie «zirkensische Kunst» oder «zeitgenössischer Zirkus» treffen das nur teilweise. Es ist mir ein Rätsel, warum die zirkensischen Künste im deutschsprachigen Raum nicht den gleichen Stellenwert wie die übrigen performativen Künste haben. Es herrscht wohl in vielen Köpfen immer noch das Vorurteil vom «Nummern-Zirkus» vor: Zirkus ist virtuose Unterhaltung, aber nicht Kunst. Das ist eine falsche Vorstellung. Klar wird Zirkus auch heute noch häufig auf kommerzielle Weise betrieben, doch gibt es ja durchaus auch hochgradig kommerziell betriebene Schauspiel- und Tanz-Veranstaltungen. Wo liegt also der Unterschied? Warum wir bei den zirkensischen Künsten nicht gleichermassen differenzieren wie bei allen performativen Künsten, ist für mich unverständlich und auch ärgerlich. Gerade was Martin Zimmermann macht, ist unbestritten anspruchsvolle Kunst.

303

In dieser Hinsicht ist es auch interessant, die Figur des Clowns genauer zu betrachten und historisch einzuordnen: Gerade der Clown ist doch eine genuine Theaterfigur, wenn wir nur mal an Shakespeare und die wichtigen Clowns-Figuren in seinen Stücken denken. Oder an Beckett. Wenn Martin Zimmermann jetzt in *Danse Macabre* den Tod als Clown interpretiert, reiht er sich damit in eine Tradition ein. Bei Beckett finden wir das grossartig, aber in zirkensischen Produktionen rümpfen wir die Nase. Der Clown ist eine zutiefst menschliche, bekanntlich eine sehr ernsthafte Figur. Eine Figur, die auf eine lang hergebrachte künstlerische Herkunft und auf ein enormes Handwerk abstützt und die mit grosser Leichtigkeit auch in die Tiefe geht. Das ist, wie man weiss, das Schwierigste. Ein Clown kann alle Facetten der

7 Uraufführung am 17. Januar 2012 im Théâtre Vidy-Lausanne. Konzept, Regie und Bühnenbild: Martin Zimmermann und Dimitri de Perrot. Komposition: Dimitri de Perrot. Choreografie: Martin Zimmermann. Mit: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Dimitri de Perrot, Gaël Santisteve, Mélissa Von Vépy, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Dramaturgie: Sabine Geistlich. Konstruktion Dekor: Ingo Groher, Christiane Voth, Théâtre Vidy-Lausanne. Kostüme: Franziska Born. Lichtdesign: Ursula Degen. Tondesign: Andy Neresheimer.

- D *Condition humaine* aufspannen, er kann selbst den Tod verkörpern. Aber wenn er das macht, wird es nie zu Tode betrübt aussehen. Bei Martin Zimmermann schaut immer der Schalk und der Charme um die Ecke, der Witz, der der Melancholie die Spitze bricht. In seinem Theater wird man nicht in Depression versinken.

Demis Quadri

Nel paese dei paradossi

RÉSUMÉ

Dans la lignée de Charlie Chaplin, Buster Keaton et Federico Fellini, Martin Zimmermann développe dans des créations telles que *Gaff Aff* (2006), *Eins Zwei Drei* (2018) ou *Danse Macabre* (2020) un univers poétique qui déforme la réalité, donnant au monde une autre lumière. Ses spectacles reposent sur des paradoxes nourris à plusieurs niveaux : par exemple avec la mise en scène de personnages clownesques et liminaux qui, par leur bizarrerie, dévoilent l'arbitraire des normes sociales, avec une structure dramaturgique héritée de la tradition du slapstick, ou avec un penchant pour l'excès visuel, la rupture des attentes et l'effet surréaliste. À travers cette poétique du paradoxe, le public découvre des facettes toujours nouvelles de l'existence humaine et de ses absurdités.

ZUSAMMENFASSUNG

In der Nachfolge von Charlie Chaplin, Buster Keaton und Federico Fellini lässt Martin Zimmermann sein Publikum in poetischen, die Wirklichkeit verformenden Schöpfungen wie *Gaff Aff* (2006), *Eins Zwei Drei* (2018) oder *Danse Macabre* (2021) die Welt in neuem Licht sehen. Auf verschiedenen Ebenen drehen sich seine Arbeiten um Paradoxes: zum Beispiel durch die Entwicklung clownesker und liminaler Figuren, die in ihrer Absonderlichkeit die Willkür der sozialen Normen entlarven, mit einer Dramaturgie, die viel der Slapstick-Tradition verdankt, oder mit einem Hang zum visuellen Exzess, zum Bruch von Erwartungen und zum surrealistischen Effekt. Diese Poesie des Paradoxen zeigt dem Publikum immer neue Facetten des menschlichen Treibens und seiner Absurdität.

ABSTRACT

The poetic worlds that Martin Zimmermann invents in creations such as *Gaff Aff* (2006), *Eins Zwei Drei* (2018) and *Danse Macabre* (2021) are in the lineage of works by Charlie Chaplin, Buster Keaton and Federico Fellini, distorting reality and allowing the audience to see things in a different light. His shows revolve around a variety of paradoxes. These include developing liminal, clownish figures whose quirkiness reveals the arbitrary nature of social conventions, and orchestrating theatrical moments that draw on the tradition of slapstick. There is also his penchant for visual excess, for surrealist effects and for dashing people's expectations. These poetics of paradox confront the audience with new aspects of human affairs in all their absurdity.

Tra i protagonisti della scena e del cinema che Martin Zimmermann riconosce come fonti di ispirazione o come esponenti di una tradizione di clown della quale si sente parte, ci sono grandi performer come Charlie Chaplin, Buster Keaton e Marcel Marceau. Ma c'è anche Federico Fellini che, pur essendo un regista che lavora dietro la macchina da presa, per Zimmermann può essere a sua volta considerato un clown¹. Secondo Veena Kumar, Fellini in molti suoi film si collega al clown o a figure clownesche per intrecciare il carnevalesco con la realtà. Il carnevalesco, inteso come mondo capovolto, rappresenta una momentanea rottura delle strutture sociali stabilite e un modo di privilegiare ciò che è marginale². Anche gli immaginifici mondi poetici sviluppati da Zimmermann nelle sue creazioni operano un analogo stravolgimento della realtà che ci permette di vedere le cose in una nuova luce: in lavori come *Gaff Aff*³ o *Eins Zwei Drei*⁴, personaggi e impianti scenici stravolgono le consuetudini quotidiane della vita di un impiegato o l'aura patinata degli ambienti museali, mostrandocene un contrappunto grottesco che ne fa emergere la tragicomica assurdità. Nell'offrire il proprio immaginario poetico agli spettatori, Zimmermann e Fellini condividono un'attitudine all'eccesso visivo, alla rottura delle attese e all'effetto surreale che riesce costantemente a sorprendere e a mostrare sfaccettature sempre nuove delle vicende umane e dei loro paradossi⁵.

I

Un modo suggestivo per guardare al mondo dei clown è quello evidenziato da Richard Weihe nel suo articolo *Die Paradoxie des Clowns – sieben Spielformen*⁶. Secondo Weihe, il lavoro dei clown ruota attorno a una serie di paradossi spesso ben presenti nelle creazioni di Martin Zimmermann che, come accade nei film di Fellini, trova proprio in personaggi, situazioni

307

- 1 Eduardo Simantob, Carlo Pisani, «The clown is the ultimate punk», in: *Swissinfo*, 13 novembre 2019 (https://www.swissinfo.ch/eng/martin-zimmermann-in-zurich_-the-clown-is-the-ultimate-punk-/45355444; consultato l'8 dicembre 2021).
- 2 Veena Kumar, «The Clown and the Circus: Spectacle, Risk, and Reality in Fellini», in: *Italian Culture*, 11/1, 1993, p.383.
- 3 Debutto il 23 ottobre 2006 al Théâtre Vidy-Lausanne. Concetto, regia e scenografia: Zimmermann & de Perrot. Composizione musicale: Dimitri de Perrot. Coreografia: Martin Zimmermann. Design luci, regia generale: Ursula Degen. Creazione sonora ed elettronica: Andy Neresheimer. Regia luci: Sammy Marchina, Jérôme Bueche, Ursula Degen. Regia sonora: Felix Lämmli, Franck Bourgoïn, Andy Neresheimer. Costruzione allestimento scenico: Plus Aellig, Jean-Marc Gaillard. Ricerca Imballaggi: Claude Gloor. Collaborazione artistica: Aurélien Bory, Arnaud Clavet. Goury, Aline Muheim. Collaborazione artistica: Jlien Dütschler.
- 4 Debutto il 24 aprile 2018 al Théâtre Vidy-Lausanne. Concezione, regia, scenografia e costumi: Martin Zimmermann. Ideato e interpretato da: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon. Creazione musicale: Colin Vallon. Consulenza drammaturgica: Sabine Geistlich. Scenografia: Martin Zimmermann, Simeon Meier. Concezione allestimento scenico, coordinazione tecnica: Ingo Groher. Creazione suoni: Andy Neresheimer. Design luci: Jérôme Bueche. Collaborazione alla regia e occhio esterno: Eugénie Rebetez. Assistente alla regia: Sarah Büchel. Creazione regia palcoscenico: Roger Studer. Costruzione allestimento scenico: Ingo Groher, Ateliers Théâtre Vidy-Lausanne. Pittura decorativa: Michèle Rebetez-Martin. Creazione costumi: Katharina Baldauf, Doris Mazzella. Regia generale: Roger Studer, Jan Olieslagers. Regia luci: Jérôme Bueche, Sarah Buechel. Regia suoni: Andy Neresheimer, Franck Bourgoïn.
- 5 John C. Stubbs, «The Fellini Manner: Open Form and Visual Excess», in: *Cinema Journal*, 32/4, 1993, pp.49–64.
- 6 Richard Weihe, «Die Paradoxie des Clowns – sieben Spielformen», in: ders. (Hg.) *Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2016, pp.265–274.

I e atmosfere paradossali un'importante chiave di volta. Al di là dei contenuti specifici delle produzioni di Zimmermann, si può dire che il paradosso sia una componente essenziale anche del suo modo di dare forma e struttura ai propri spettacoli che, in questo, sono molto vicini all'«identikit del clown» delineato da Weihe. Nella sua riflessione, quest'ultimo scrive che il clown è paradossale a vari livelli: è un personaggio della scena teatrale o dell'arena circense che vive del proprio oltrepassarne il limite per entrare nell'area dello spettatore; è un adulto che si comporta come un bambino; è un artista che per rappresentare una creatura goffa o grottesca deve padroneggiare il corpo in maniera assolutamente virtuosa; è un personaggio che gioca con una certa ambiguità di genere, unendo tratti solitamente considerati come «maschili» o «femminili»; è una figura per la quale il confine tra risata e pianto tende a sparire e che, da un punto di vista morale, tende a confondere il bene e il male⁷. Se pensiamo allo spettacolo *Eins Zwei Drei* di Zimmermann, possiamo trovare parecchie affinità con la teoria di Weihe. *Eins Zwei Drei* mette in scena tre personaggi in un museo d'arte contemporanea che, con le sue regole, le sue gerarchie e i suoi valori, simboleggia la nostra società⁸. I personaggi che animano lo spettacolo riflettono gli abitanti di questa società trasponendoli nelle relazioni fra tre figure che fondono un mondo di punk e barboni con quello delle entrate clownesche del circo, popolate tradizionalmente da clown bianchi (saccenti e autoritari, caratterizzati da cappello a punta, volto infarinato e abiti «nobileggianti»), augusti (maldestri, ingenui e ostinati, con i loro nasi rossi e i vestiti fuori misura) e «contre-pitres» (che rappresentano una sorta di folle «augusto dell'augusto»)⁹. I personaggi di *Eins Zwei Drei* illustrano i paradossi individuati da Weihe nel proporre situazioni che richiedono espliciti riferimenti alla presenza del pubblico in sala, nel comportarsi in maniere infantili mettendo in crisi i meccanismi della «convivenza civile», nel gestire con virtuosismo magistrale corpi apparentemente fuori controllo, nel giocare con le aspettative sociali rispetto a comportamenti e attività «maschili» o «femminili», e nello scompaginare confini emotivi e morali.

Le caratteristiche paradossali dei lavori di Martin Zimmermann si legano direttamente a una caratteristica centrale del clown: il trarre senso dal proprio essere liminale, ponendosi – secondo le parole di Enrico Nivolo nel suo libro *Antropologia dei clown* – «come mediatore tra il mondo ordinario

7 Richard Weihe, *op. cit.*, pp.268–273.

8 Cfr. <https://www.martinzimmermann.ch/en/creation/eins-zwei-drei/>; consultato l'8 dicembre 2021.

9 Cfr. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris: L'Arche, 1973; *Id.*, *Les clowns*, Paris: B. Grasset, 2002.

e ordinato e il mondo non ordinario e disordinato.»¹⁰ Le creazioni di Zimmermann riprendono dalla tradizione clownesca la capacità di mostrare l'arbitrarietà delle norme sociali attraverso la trasgressione o il sovvertimento delle regole civili¹¹. In questo trasformano in punto di forza quello che dalle origini arcaiche della storia dei clown è visto negativamente dai difensori della «normalità» e della «decenza»: il fatto che i personaggi clowneschi siano in contrasto con regole il cui rispetto definisce l'ordine e le leggi della società istituzionalizzata¹². Dalla loro posizione liminale, al di fuori delle strutture e delle gerarchie sociali, questi personaggi possono godere di una posizione privilegiata per rendere consapevoli gli spettatori dell'artificialità di quelle stesse strutture e gerarchie.

I paradossi permettono di smontare le certezze e invitano a guardare le cose in modo diverso. In questo sono molto simili alla danza e alle arti circensi, che mettono in discussione limiti, leggi fisiche, e usi del corpo. Nel suo libro *C'era una volta un paradosso*, il matematico Piergiorgio Odifreddi scrive:

Kierkegaard ha usato i paradossi come le spinte che si ricevono sul trampolino, per favorire un salto nel vuoto oltre il bordo della ragione. Carroll, Kafka e Borges hanno costruito le loro opere letterarie su girandole di situazioni paradossali, al limite e oltre.¹³

Anche i lavori di Martin Zimmermann partono dal paradosso come trampolino per andare oltre, seguendo l'accezione originaria del greco *paradoxon* che significa «oltre l'opinione comune.»¹⁴ Nel caso di una creazione come *Danse Macabre*¹⁵, per esempio, lo spettatore è catturato da una girandola di situazioni sorprendenti che, nel susseguirsi delle scene, mettono in discussione i confini del possibile attraverso l'inesauribile serbatoio di soluzioni insolite che i suoi protagonisti adottano per cercare di ricostruirsi una vita, o per far fronte a difficoltà e avversità del destino. Soluzioni che implicano una continua ridefinizione delle relazioni con gli altri personaggi ma anche con gli oggetti, in un mondo dove i confini tra un microfono e uno spazzettone, o tra un martello e

309

10 Enrico Nivolo, *Antropologia del clown. Percorsi rizomatici tra liminalità e anti-struttura*, Milano: Mimesis, 2016, p. 107.

11 *Ibid.*, p. 108.

12 Paul Bouissac, *The Semiotics of Clowns and Clowning. Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, London/New York: Bloomsbury, 2015, pp. 171–172.

13 Piergiorgio Odifreddi, *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e verità rovesciate*, Torino: Einaudi, 2001, p. XII.

14 *Ibid.*, p. IX.

15 Debutto il 19 agosto 2021 nell'ambito del Zürcher Theaterspektakel. Concetto, regia e scenografia: Martin Zimmermann. Ideato e interpretato da: Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Methinee Wongtrakoon, Martin Zimmermann. Creazione musicale: Collin Vallon. Consulenza drammaturgica: Sabine Geistlich. Scenografia: Simeon Meier, Martin Zimmermann. Concezione dell'allestimento scenico, coordinazione tecnica: Ingo Groher. Costruzione allestimento scenico: Maison de la Culture, Bourges. Creazione dei costumi: Susanne Boner, Martin Zimmermann. Design luci: Sarah Büchel. Per un ulteriore approfondimento su *Danse Macabre* si rimanda al contributo di Hannes Hug nel presente volume di *MIMOS*, pp. 293–298.

I uno strumento ostetrico, tendono a venire meno. *Danse Macabre* è uno spettacolo che presenta tre personaggi fragili e tragicomici i quali, incapaci di integrarsi negli ingranaggi della società, si trovano a convivere in una sorta di discarica abbandonata dove finisce tutto ciò che non è riciclabile o biodegradabile¹⁶. Lo spettacolo esemplifica molto bene il situarsi dei lavori di Zimmermann al crocevia tra teatro, danza e circo: un incrocio che permette a queste discipline di superare tradizionali divisioni in modo da ampliare a dismisura le proprie possibilità in termini di espressività, tecniche e significati. I personaggi di *Danse Macabre* utilizzano le possibilità offerte da queste discipline facendo cortocircuitare una volta di più le aspettative del pubblico rispetto a ciò che è socialmente e fisicamente possibile e/o accettabile. Lo spettatore si trova di fronte a gambe che aumentano o diminuiscono di numero, a corpi che si ingrandiscono o rimpiccioliscono, a movimenti che sfidano i presunti limiti umani. Intanto gli spazi mutano di forma e posizione, mentre la relazione con oggetti e materiali si declina in dinamiche imprevedibili¹⁷.

310 Nella loro interdisciplinarietà, i lavori di Martin Zimmermann portano uno straordinario esempio del senso che Eugenio Barba, in *L'arte segreta dell'attore*, dà al termine «drammaturgia» intendendolo come tessitura di azioni al lavoro. Secondo Barba, nel teatro le azioni sono tutto quello che i performer fanno o dicono, ma anche tutto quello che succede in termini di suoni, luci e mutamenti dello spazio e, a un livello superiore, in termini di organizzazione di scene e situazioni¹⁸. L'amalgamarsi di tutti questi elementi segue principi unificatori che sono già alla base dei lavori di Charlie Chaplin e di Buster Keaton: quelli delle ristrutturazioni dei punti di vista e dei salti tra piani logici che sono necessari per il funzionamento di qualsiasi comicità slapstick. Come in Chaplin e in Keaton, anche in Zimmermann si assiste a paradossi visivi che sovvertono i rapporti spazio-temporali con il mondo della quotidianità¹⁹. Un esempio concreto in *Danse Macabre* di Zimmermann, che sembra riecheggiare la scena del capanno travolto dalla tempesta in *The Gold Rush* (1925) di Chaplin, ci mostra la messa in movimento di un locale che per definizione verrebbe di solito considerato «immobile»²⁰, con la conseguente lotta dei personaggi contro le leggi della fisica e con la necessaria ridefinizione del loro rapporto con l'ambiente circostante.

16 Cfr. <https://www.martinzimmermann.ch/en/creation/creation-2021/>; consultato l'8 dicembre 2021.

17 A proposito della relazione fra spazio, oggetti e corpi nelle creazioni di Martin Zimmermann si veda la versione italiana del contributo di Susanna Koeberle nel presente volume di *MIMOS*, pp.277-284.

18 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari: Edizioni di Pagina, 2005, p.46.

19 Angelo MoscarIELLO, *Gag. Guida alla comicità slapstick. Da Stanlio e Ollio ad Aldo, Giovanni e Giacomo*, Roma: Dino Audino, 2009, p.14.

20 Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/immobile/>; consultato l'8 dicembre 2021.

Una relazione molto dinamica e sorprendente con lo spazio è anche al centro di *Gaff Aff*, dove il protagonista si trova a muoversi su quello che sembra essere un giradischi gigante che diventa generatore di situazioni e conflitti teatrali. *Gaff Aff*, concepito, messo in scena e interpretato da Martin Zimmermann e da Dimitri de Perrot, è uno spettacolo dove un personaggio, nel cercare di aderire alla vita della società contemporanea, diventa una sorta di uomo-burattino, di attrazione vivente o di umano travestito da umano che si muove su una specie di giostra esistenziale in continua rotazione²¹. Le relazioni anomale e conflittuali che in *Gaff Aff* si creano tra il protagonista, lo spazio e gli oggetti con cui interagisce sono un'altra illustrazione dell'affinità tra il lavoro di Zimmermann e quello di maestri dello slapstick come Chaplin e Keaton. Nel lavoro di questi tre artisti si vede molto bene come spazio e oggetti non aiutino i personaggi in maniera analoga a quanto avviene nella vita quotidiana, ma operino oltre i margini di senso che la società ha assegnato loro, generando occasioni sempre nuove di sorpresa e di comicità²². Ciò avviene all'interno di un contesto dove processi di meccanizzazione, inversione, amplificazione e interferenza, costruiti con logica ferrea, si intrecciano a un'immaginazione folle ed esplosiva. Il risultato sono situazioni paradossali nell'accostare elementi apparentemente contraddittori: negli spettacoli di Zimmermann, come nei film di Chaplin e di Keaton, l'allontanarsi da approcci naturalistici, percepiti come «logici» e «naturali» rispetto all'esperienza quotidiana, corrisponde a momenti in cui ai performer sono richiesti rigore strutturale e padronanza fisica assoluti. Ci si trova così di fronte a un'arte rivolta allo stesso tempo all'istinto e alla ragione del pubblico, e capace di tradursi – nel suo essere governata da una lucida follia definibile come «delirio controllato» – «in una forma di conoscenza non irrazionale ma soprazionale.»²³

311

21 Cfr. <https://www.martinzimmermann.ch/en/creation/gaff-aff/>; consultato l'8 dicembre 2021.

22 Cfr. Angelo Moscarriello, *op. cit.*, p.76.

23 *Ibid.*, p.29.

Anhang

Annexes

Appendice

Appendix

Dokumentation
Documentation
Documentazione
Documentation

Eine Übersicht der Kreationen und des künstlerischen Werdegangs von Martin Zimmermann sowie eine ausführliche Dokumentation (in Text, Bild und Video) sind auf seiner laufend aktualisierten und mehrsprachigen Website abrufbar:

Una panoramica delle creazioni e del percorso artistico di Martin Zimmermann, come pure un'ampia documentazione (in testi, immagini e video) sono disponibili sul suo sito internet costantemente aggiornato e plurilingue:

Une vue d'ensemble des créations et du parcours artistique de Martin Zimmermann, ainsi qu'une documentation détaillée (incluant des textes, des images et des vidéos) sont disponibles sur son site Internet, constamment actualisé et plurilingue:

An overview of Martin Zimmermann's artistic production and career as well as a detailed documentation (featuring texts, images and videos) can be accessed on his regularly updated and multilingual website:

Buchbeitragende
Auteur·e·s et coéditeu·trice·s
Autori/trici e curatori/trici
Authors and Editors

Anne Fournier

Anne Fournier a suivi des études de Lettres à l'Université de Lausanne avant de rejoindre l'Université de Paris 8 pour y effectuer un diplôme d'études approfondies en Arts de la scène. Elle travaille ensuite comme correspondante à Zurich et critique de théâtre pour le quotidien *Le Temps* (2004–2014), puis pour la Radio Télévision Suisse (2014–2017). Depuis 2017 elle est correspondante à Paris pour la Radio Télévision Suisse. Elle est membre du comité directeur de la Société suisse de théâtre, qu'elle a coprésidé de 2010 à 2018, et a fait partie du jury fédéral de théâtre (2014–2019).

Catherine Germain

Née en Touraine, Catherine Germain est une comédienne française. Elle a créé la Compagnie l'Entreprise avec François Cervantes. À ses côtés, elle effectue une recherche approfondie sur le travail de l'acteur, notamment dans le domaine du clown et du masque. En 1987, elle crée le clown Arletti qui apparaît dans plusieurs spectacles, joués aussi en Suisse romande. Depuis 1994, elle dirige des ateliers sur le travail de l'acteur dans différentes écoles d'art parmi lesquelles le Centre national des arts du cirque à Châlons-en-Champagne, la Faculté Antoine Vitez à Aix-en-Provence ou encore le Conservatoire d'Avignon. Catherine Germain a également cosigné avec François Cervantes l'ouvrage *Le clown Arletti, vingt ans de ravissement* (2009).

316

Sabine Geistlich

Dr. med. Sabine Geistlich hat Medizin studiert und ist Fachärztin für Psychiatrie und Psychotherapie. Sie arbeitet als Psychoanalytikerin in eigener Praxis in Zürich und ist seit 2005 Dramaturgin von Martin Zimmermann.

Paola Gilardi

Paola Gilardi è copresidente della Società Svizzera di Studi Teatrali dal 2018 e responsabile della collana *MIMOS*. È giornalista, pubblicista, traduttrice e docente. Dopo la laurea in Germanistica, Scandinavistica e Italianistica a Basilea ha insegnato per diversi anni presso le Università di San Gallo e Friburgo. In seguito, è stata responsabile di progetto nel settore Comunicazione della Fondazione svizzera per la cultura Pro Helvetia (2009–2013). Ha collaborato a vari progetti teatrali ed editoriali, fra cui il *Dizionario teatrale svizzero* (2005) o *L'encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (2009). Dal 2004 al 2008 ha fatto parte della giuria dell'Anello Hans Reinhart e dal 2020 è vicepresidente del Consiglio di fondazione di SAPA – Archivio svizzero delle arti della scena.

Thomas Hahn

Thomas Hahn lebt seit 1990 in Paris und berichtet für deutsche und französische Fachzeitschriften über aktuelle Entwicklungen in Tanz, Zirkus, Strassenkunst und Szenografie. In Frankreich ist er Redaktionsmitglied der Zeitschriften *Transfuge*, *Danser Canal Historique* und *Actualité de la Scénographie*; in Deutschland für *tanz* und *Bühnentechnische Rundschau*. Er ist ausserdem Redakteur für den Tanz am Pariser Théâtre de la Ville und verfasst regelmässig Beiträge für Bucherscheinungen zu Tanz und anderen Formen der Bühnenkunst.

Hannes Hug

Hannes Hug ist Gastgeber in den Gesprächssendungen *Focus* (Schweizer Radio SRF 3) und *Musik für einen Gast* (SRF 2 Kultur). In diesen Talkformaten spricht er mit Menschen aus sämtlichen Bereichen der Gesellschaft über ihr Wesen und Wirken. Zudem ist er Autor und Sprecher des Satireformates *Das letzte Wort* (SRF 2 Kultur). Als Filmschaffender befasst er sich mit der Prägung unseres Lebens durch die Pop- und Unterhaltungskultur. So spürte er in *Generation Teleboy*, als Autor und Regisseur, der Geschichte der DRS-Big Band nach. Als Koautor unterstützte er die Coming of Age-Dokumentation *One Love: Jürg Halter vs. Kutti MC* sowie den Dokumentarfilm *Krokus: As Long as We Live*, welcher den Aufstieg und Fall der Schweizer Rockgruppe nachzeichnete. Hug ist ausserdem als freier Autor und Texter tätig.

Andreas Klaeui

Andreas Klaeui ist Theaterkritiker und war bis 2020 Kulturredaktor beim Schweizer Radio SRF 2 Kultur. Bis 2008 war er verantwortlicher Redaktor von *du – Die Zeitschrift der Kultur*. Seine Kritiken und Reportagen erscheinen ausserdem in Fachpublikationen wie *nachtkritik.de* und *Theater heute*. Seine Spezialgebiete sind Theater und klassische Musik, aber auch die Vermittlung von kulturellen Ereignissen und ihren Hintergründen aus dem französischen Sprachgebiet. Von 2017 bis 2021 war Andreas Klaeui in der Auswahljury des Berliner Theatertreffens zuständig für die Schweiz. Er ist Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

Susanna Koeberle

Susanna Koeberle ist freie Journalistin, Autorin und Kuratorin. Sie studierte Germanistik, Komparatistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Zürich und Paris. Nach mehreren Jahren Unterrichtstätigkeit an Berufs- und Fachhochschulen wechselte sie in den Journalismus. Sie schreibt für verschiedene Schweizer Medien über Kunst, Design und Architektur (darunter *NZZ*, *Hochparterre*, *Das Magazin* oder *swiss architects*) und verfasst regelmässig Beiträge für Kunstpublikationen. Ihr spezielles Interesse gilt den Schnittstellen von und einem Dialog zwischen unterschiedlichen Disziplinen.

Sandro Lunin

Geboren in Zürich, Ausbildung als Primarlehrer, ab 1982 als Techniker, dann von 1985 bis 1989 als Regieassistent am Zürcher Theater Neumarkt tätig. Von 1989 bis 1997 war Sandro Lunin Koleiter im Theaterbüro der Roten Fabrik Zürich und 1992 Mitbegründer des Festivals Blickfelder, einer internationalen Plattform für experimentelles Theater für junges Publikum. Von 1998 bis 2007 war er künstlerischer Leiter am Schlachthaus Theater Bern, wo er u.a. Schwerpunktprogramme zu Schwarzafrika und dem Nahen Osten initiierte, anschliessend bis 2017 in der gleichen Funktion am Zürcher Theater Spektakel. 2018 übernahm er die künstlerische Leitung der Kaserne Basel und des Theaterfestivals Basel.

Demis Quadri

Demis Quadri è professore SUPSI di Ricerca e didattica in Physical Theatre, responsabile del settore Ricerca e prestazioni di servizio, e docente di Teoria e storia del teatro presso l'Accademia Teatro Dimitri. Attualmente è inoltre membro del comitato direttivo della Società Svizzera di Studi Teatrali, della Giuria federale del teatro e della Commissione culturale Elisarion. Tra i suoi principali temi di ricerca ci sono la commedia dell'arte, il physical theatre e i teatri delle diversità.

Eugénie Rebetez

Eugénie Rebetez a grandi dans le Jura suisse. Elle travaille en tant que danseuse et chorégraphe indépendante depuis plus d'une douzaine d'années. Elle a créé trois spectacles solo qui ont contribué à forger son identité artistique: *Gina* (2010), *Encore* (2013) et *Bienvenue* (2017), ainsi que plusieurs performances pour des lieux d'art. Elle a chorégraphié *Le défilé droit direct du Jura* (2019), une parade rebelle présentée lors de la Fête des Vignerons à Vevey, et mène une réflexion sur l'intensité et la complexité des relations familiales dans *Nous trois* (2019). *Ha ha ha* (2021) est un spectacle Jeune Public qui explore le rire dans sa dimension la plus intime et la plus profonde. Elle crée actuellement un cabaret qui célèbre le corps variable et sensible, intitulé *Ici et maintenant* (2022). Son travail est présenté dans toute la Suisse ainsi qu'en Europe.

Yvonne Schmidt

Yvonne Schmidt ist Dozentin und stellvertretende Leiterin des Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) sowie Leiterin des Forschungsfeldes Kunstvermittlung an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Sie studierte Theater- und Tanzwissenschaft und Komparatistik in Mainz, Paris und Bern und promovierte über nicht-professionelle Darsteller*innen im Gegenwartstheater an der Universität Bern. Sie forscht, lehrt und kuratiert Formate zwischen künstlerischer Praxis, Vermittlung und Wissenschaft, u.a. zu Theater / Tanz und Behinderung, Kunst und Ökologie sowie Schauspielmethoden und transdisziplinärer Ko-Kreation. Seit 2018 ist sie ausserdem Kopräsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

Übersetzungen und Lektorat
Traductions et relecture
Traduzioni e revisione
Translations and Proofreading

Übersetzungen ins Deutsche,
Lektorat und Korrektorat

Barbara Horber
(Interview mit Martin Zimmermann,
Beitrag von Catherine Germain)

Andreas Klaeui
(Zusammenfassungen)

Lektorat
Paola Gilardi, Andreas Klaeui,
Yvonne Schmidt

Korrektorat
Andreas Härter

Traductions en français et relecture

Anne Fournier
(résumés de l'allemand)

Ariane Gigon
(Introduction, contributions
de Sabine Geistlich et de Susanna
Koeberle)

Relecture
Cécile Dalla Torre, Anne Fournier,
Paola Gilardi

English Translations and
Proofreading

Karen Oettli-Geddes, Mary Carozza
(Translations from German)

Simon Pare
(Translations from French)

Proofreading
Karen Oettli-Geddes, Mary Carozza

Traduzioni in italiano e revisione

Tristana Dini, Paola Gilardi
(intervista a Martin Zimmermann,
contributi di Sabine Geistlich e
Susanna Koeberle)

Paola Gilardi
(Introduzione, contributo di
Catherine Germain, riassunti)

Revisione
Paola Gilardi

319

Übersetzung des Vorworts
von Bundesrat Alain Berset und
der Laudatio der Jury

Sprachendienst des
Bundesamts für Kultur

Schweizer Grand Prix
Darstellende Künste/
Hans-Reinhart-Ring

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) verlieh von 1957 bis 2013 den Hans-Reinhart-Ring, der sich rasch zur bedeutendsten Auszeichnung im Theaterleben der Schweiz entwickelte. Von Anfang an gehörten zu den Preisträger*innen international renommierte Persönlichkeiten aus den verschiedenen Bereichen der darstellenden Künste und aus allen vier Sprachregionen der Schweiz. In einer Vereinbarung mit dem Bundesamt für Kultur (BAK) hatte die SGTK 2014 den Hans-Reinhart-Ring in den damals neugeschaffenen Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring überführt. Im Jahr 2021 hat das BAK die Schweizer Tanz- und Theaterpreise zusammengelegt. Seitdem führt der Schweizer Grand Prix Darstellende Künste/Hans-Reinhart-Ring diese Tradition weiter. Der symbolträchtige Ring kann nun wieder (wie es bis 2013 der Fall war) spartenübergreifend vergeben werden.

Grand Prix suisse
des Arts de la scène/
Anneau Hans Reinhart

La Société suisse du théâtre (SST) a décerné chaque année, entre 1957 et 2013, l'Anneau Hans Reinhart qui s'est vite imposé comme la plus importante distinction de la vie théâtrale suisse. Des personnalités de renom international de différents domaines des arts de la scène et de toutes les régions linguistiques de la Suisse ont été récompensées. En 2014, la SST a conclu un accord avec l'Office fédéral de la culture (OFC) et l'Anneau Hans Reinhart a été associé au nouveau Grand Prix suisse du théâtre. Depuis 2021, avec la fusion des Prix suisses de la danse et du théâtre, c'est le Grand Prix suisses des arts de la scène/ Anneau Hans Reinhart qui poursuit cette tradition. La prestigieuse bague peut désormais à nouveau être attribuée (comme c'était le cas jusqu'en 2013) dans tous les domaines des arts de la scène.

Gran Premio svizzero
delle arti sceniche /
Anello Hans Reinhart

The Swiss Grand Award
for the Performing Arts /
Hans Reinhart Ring

La Società Svizzera di Studi Teatrali (SSST) ha conferito fra il 1957 e il 2013 l'Anello Hans Reinhart che in breve tempo si è imposto come il riconoscimento più prestigioso nel panorama teatrale elvetico. Fra i premiati figurano personalità di spicco a livello internazionale dei diversi ambiti delle arti sceniche e di tutte le quattro regioni linguistiche della Svizzera. Nel 2014 la SSST ha stipulato un accordo con l'Ufficio federale della cultura, associando l'Anello Hans Reinhart al Gran Premio svizzero di teatro. Con la fusione dei Premi svizzeri di danza e di teatro, dal 2021 è il Gran Premio svizzero delle arti sceniche / Anello Hans Reinhart a dare continuità a questa lunga tradizione. Da allora, il prezioso Anello può di nuovo essere attribuito (come era il caso fino al 2013) in tutte le discipline delle arti della scena.

Between 1957 and 2013, the Swiss Association for Theatre Studies (SATS) was the body awarding the Hans Reinhart Ring, which quickly established itself as the most prestigious accolade in the Swiss theatre scene. Laureates include internationally renowned personalities from various fields of the performing arts and from all four language regions of Switzerland. In 2014, SATS concluded an agreement with the Federal Office of Culture to merge the Hans Reinhart Ring with the Swiss Grand Award for Theatre. And now, with the fusion of the Swiss Dance and Theatre awards in 2021, it is the Swiss Grand Award for the Performing Arts / Hans Reinhart Ring that will continue this long tradition. The precious ring can once again be awarded (as was the case until 2013) across all disciplines of the performing arts.

Schweizer Grand Prix Darstellende Künste / Hans-Reinhart-Ring
Grand Prix suisse des arts de la scène / Anneau Hans Reinhart
Gran Premio svizzero delle arti sceniche / Anello Hans Reinhart
Swiss Grand Award for the Performing Arts / Hans Reinhart Ring

2021 Martin Zimmermann
Choreograf, Regisseur,
Bühnenbildner, Clown

Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring
Grand Prix suisse du théâtre/Anneau Hans Reinhart
Gran Premio svizzero di teatro/Anello Hans Reinhart
Swiss Grand Award for Theatre/Hans Reinhart Ring

2020	Jossi Wieler Opern- und Theaterregisseur	2016	Theater HORA. Ensemble von geistig behinderten Schauspieler*innen
2019	Yan Duyvendak artiste d'art visuel et performeur	2015	Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), Regisseur
2018	Theater Sgaramusch freie Gruppe im Bereich Kinder- und Jugendtheater	2014	Omar Porras directeur de théâtre, metteur en scène, acteur
2017	Ursina Lardi Schauspielerin		

Die Träger*innen des Hans-Reinhart-Ring
 Les lauréat·e·s de l'Anneau Hans Reinhart
 Le personalità insignite dell'Anello Hans Reinhart
 Recipients of the Hans Reinhart Ring

1957	Margrit Winter Schauspielerin	1973	Inge Borkh Sängerin	
1958	Leopold Biberti Schauspieler, Regisseur	1974	Annemarie Düringer Schauspielerin	
1959	Traute Carlsen Schauspielerin	1975	Charles Joris Animateur, metteur en scène, directeur de théâtre	
1960	Käthe Gold Schauspielerin	1976	Dimitri Clown	
1961	Marguerite Cavadaski comédienne	1977	Max Röthlisberger Bühnenbildner	
1962	Heinrich Gretler Schauspieler	1978	Edith Mathis Sängerin	
1963	Ernst Ginsberg Schauspieler, Regisseur	1979	Peter Broghe Schauspieler	
324	1964	Michel Simon comédien	1980	Philippe Mentha metteur en scène, directeur de théâtre
	1965	Maria Becker Schauspielerin	1981	Ruodi Barth Bühnenbildner
	1966	Max Knapp Schauspieler	1982	Heinz Spoerli Choreograf
	1967	Lisa Della Casa Sängerin	1983	Reinhart Spörri Regisseur, Theaterleiter
	1968	Charles Apothéloz animateur, metteur en scène, directeur de théâtre	1984	Ruedi Walter Schauspieler
	1969	Leopold Lindtberg Regisseur	1985	Benno Besson Regisseur
	1970	Ellen Widmann Schauspielerin	1986	Annemarie Blanc Schauspielerin
	1971	Rolf Liebermann Komponist, Theaterleiter	1987	Werner Düggelin Regisseur, Theaterleiter
	1972	Carlo Castelli regista	1988	Emil Steinberger Kabarettist
			1989	François Rochaix metteur en scène

1990	Gardi Hutter Clownin	2003	Veronique Mermoud comédienne
1991	Bruno Ganz Schauspieler	2003	Gisèle Sallin metteuse en scène
1992	nicht vergeben / pas décerné	2004	Brigitta Luisa Merki Flamenco-Tänzerin, Choreografin
1993	Paul Roland Schauspieler, Direktor Schauspielschule Bern	2005	Dominique Catton comédien, metteur en scène, directeur
1994	Ketty Fusco Attrice, regista	2006	Roger Jendly comédien
1995	Rolf Derrer Licht-Designer	2007	Giovanni Netzer reschissur ed intendant
1996	Mathias Gnädinger Schauspieler	2008	Nadja Sieger Bühnenkünstlerin
1997	Luc Bondy Regisseur	2008	Urs Wehrli Bühnenkünstler
1998	Werner Hutterli Bühnenbildner	2008	Tom Ryser Regisseur und Schauspieler
1999	Ruth Oswalt Schauspielerin, Theaterleiterin	2009	Jean-Marc Stehlé scénographe et comédien
1999	Gerd Imbsweiler Schauspieler, Theaterleiter	2010	Volker Hesse Regisseur und Theaterleiter
2000	Werner Strub créateur de masques	2011	Christoph Marthaler Regisseur
2001	Peter Schweiger Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter	2012	Daniele Finzi Pasca attore, regista e clown
2002	Anna Huber Tänzerin, Choreografin	2013	Yvette Théraulaz comédienne, chanteuse

Danksagung des Herausgeberteams

An dieser Stelle möchten wir uns in erster Linie bei Martin Zimmermann für den anregenden Austausch und die stete Hilfsbereitschaft von Herzen bedanken. Zu Dank verpflichtet sind wir auch Herrn Bundesrat Alain Berset für das Vorwort sowie dem Bundesamt für Kultur, und insbesondere der Verantwortlichen Darstellende Künste, Claudia Rosiny, für die grosszügige Unterstützung. Herzlichen Dank auch an Bianca Matzek vom Verlag Peter Lang für die angenehme Zusammenarbeit. Sehr verbunden sind wir allen Autor*innen, Übersetzer*innen und Korrektor*innen. Ein grosses Dankeschön gebührt Adeline Mollard für die tolle grafische Gestaltung.

Remerciements des coéditeu·trice·s

En premier lieu, nous tenons à remercier de tout cœur Martin Zimmermann pour l'échange stimulant et l'aide précieuse qu'il nous a offerts. Nos remerciements vont aussi à Monsieur le Conseiller fédéral Alain Berset pour la préface. Nous sommes très reconnaissant·e·s envers l'Office fédéral de la culture, et en particulier envers Claudia Rosiny, responsable Arts de la scène, pour le généreux soutien. Merci beaucoup aussi à Bianca Matzek des Éditions Peter Lang pour l'agréable collaboration. Nos remerciements chaleureux vont à toutes et tous les auteur·e·s, les traducteur·trice·s et les correcteur·trice·s. Et un grand merci à Adeline Mollard pour son magnifique travail de conception graphique.



Danksagung von
Martin Zimmermann

Dieser Preis verleiht mir Kraft und Zuversicht, um meinen Weg weiterzugehen. Ein grosser Dank geht an Claudia Rosiny und das ganze Team des Bundesamts für Kultur, wie auch an die Mitglieder der Jury, die mich ausgezeichnet haben. Für den Hans-Reinhart-Ring und das vorliegende Buch danke ich herzlich der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und namentlich ihrer Kopräsidentin und verantwortlichen *MIMOS*-Herausgeberin Paola Gilardi, den Mitherausgeber*innen Anne Fournier, Andreas Klaeui und Yvonne Schmidt sowie der Grafikerin Adeline Mollard.

Ich bin dankbar, dass ich diesen Beruf gefunden habe, und danke allen Personen, die mich unterstützen und begleiten.

Als Kind träumte ich von einer Zauberwelt. Dieser Traum hat mich schliesslich viel weiter gebracht, als ich es mir hätte vorstellen können. Ein immenser Dank an Alain Vuignier, Claire Béjanin, Sabine Geistlich, Ingo Groher, an die Zirkuskünstler*innen, Tänzer*innen, Musiker*innen, künstlerischen Mitarbeiter*innen, Techniker*innen und alle Personen von MZ Atelier.

Danke an meine Familie, danke an meine Mutter: «Du bisch immer für mich da gsi und häsch immer a mich glaubt.»

Merci Eugénie für deinen Humor, deine Liebe und deine Unterstützung.

Merci an meine beiden Kinder, Jules und Gaston, ihr inspiriert mich jeden Tag.

Remerciements de
Martin Zimmermann

Recevoir ce prix me donne beaucoup de force et de confiance pour continuer mon chemin. Un grand merci à Claudia Rosiny et à toute l'équipe de l'Office fédéral de la culture, ainsi qu'aux membres du jury qui m'ont récompensé. Pour l'Anneau Hans Reinhart et le présent ouvrage, je remercie chaleureusement la Société suisse du théâtre et en particulier la coprésidente et responsable de *MIMOS*, Paola Gilardi, les coéditeurs Anne Fournier, Andreas Klaeui, Yvonne Schmidt et la graphiste Adeline Mollard.

Je suis reconnaissant d'avoir trouvé ce métier, et je suis reconnaissant envers toutes les personnes qui me soutiennent et m'accompagnent. Enfant, je rêvais d'un monde magique. Ce rêve m'a finalement amené beaucoup plus loin que j'aurais pu imaginer.

Un immense merci à Alain Vuignier, Claire Béjanin, Sabine Geistlich, Ingo Groher, aux circassien·ienne·s, danseur·euse·s, musicien·ienne·s, collaborateur·trice·s artistiques et technicien·ienne·s et à toutes les personnes de MZ Atelier.

Merci à ma famille, merci à ma mère: « du bisch immer für mich da gsi und häsch immer a mich glaubt. »

Merci Eugénie pour ton humour, ton amour et ton soutien.

Merci à mes deux enfants, Jules et Gaston, vous m'inspirez chaque jour.



Bildnachweise
Crédits photographiques
Crediti fotografici
Photo credits

328

- S.33
Proben für *Goodbye Johnny*
Tanzhaus Zürich, 2019
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.34–35, 37, 39, 45
Fotos für die Ausstellung
The Adventures of Mr. Skeleton
Festival Images Vevey, 2018
Im Bild: Martin Zimmermann
Fotos: ©Augustin Rebetez / MZ Atelier
- S.36
Proben für *Goodbye Johnny*
Proberaum Schlieren, 2020
Im Bild: Han Sue Lee Tischhauser,
Martin Zimmermann, Dimitri Jourde
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.38
Silhouettenrecherche
Proberaum Bülach, 2014
Im Bild: Martin Zimmermann
Fotos: Franziska Born / ©MZ Atelier
- S.40–41
Proben und Skizzen für
Goodbye Johnny
Proberaum Schlieren, 2020
Im Bild: Martin Zimmermann
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.42
Proben für *Danse Macabre*
Tanzhaus Zürich, 2020
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.43
Requisiten für *Goodbye Johnny*
Proberaum Schlieren, 2020
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.44
Proben für *Goodbye Johnny*
Proberaum Schlieren, 2020
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.46–47
Aufführung von *Danse Macabre*
Theater Casino Zug, 2021
Im Bild: Methinee Wongtrakoon,
Tarek Halaby, Martin Zimmermann,
Dimitri Jourde
Foto: Basil Stücheli / ©MZ Atelier
- S.48–49
Proben für *Danse Macabre*
Proberaum Altstetten, 2021
Stehend: Methinee Wongtrakoon,
Tarek Halaby, Dimitri Jourde
Sitzend: Roger Studer, Martin
Zimmermann, Romain Guion
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.50
Proben und Skizzen
für *Danse Macabre*
Proberaum Altstetten, 2021
Im Bild: Dimitri Jourde,
Methinee Wongtrakoon
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann
- S.51, 52–53
Aufführung von *Danse Macabre*
Theater Casino Zug, 2021
Im Bild: Martin Zimmermann,
Dimitri Jourde, Methinee
Wongtrakoon
Fotos: Basil Stücheli / ©MZ Atelier
- S.54
Kostüme für *Danse Macabre*
Proberaum Altstetten, 2021
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.55
Proben für *Danse Macabre*
Proberaum Schlieren, 2021
Im Bild: Dimitri Jourde
Foto: Basil Stücheli / ©MZ Atelier
- S.56–57
Kostümanprobe für *Danse Macabre*
Tanzhaus Zürich, 2020
Im Bild: Methinee Wongtrakoon
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier

S.58–59

Proben für *Danse Macabre*
Proberaum Altstetten, 2021
Im Bild: Methinee Wongtrakoon
Fotos: Nelly Rodriguez, Basil
Stücheli / ©MZ Atelier

S.60

Proben für *Danse Macabre*
Proberaum Altstetten, 2021
Im Bild: Methinee Wongtrakoon,
Dimitri Jourde, Tarek Halaby,
Roger Studer, Martin Zimmermann,
Romain Guion
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann

S.61–62

Aufführung von *Danse Macabre*
Theater Casino Zug, 2021
Im Bild: Methinee Wongtrakoon
Fotos: Basil Stücheli / ©MZ Atelier

S.63

Proben und Skizzen für
Danse Macabre
Proberaum Altstetten, 2021
Bild oben: Romain Guion, Methinee
Wongtrakoon, Tarek Halaby,
Martin Zimmermann, Dimitri Jourde
Bild unten: Tarek Halaby, Martin
Zimmermann
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann

S.64 oben

Proben für *Danse Macabre*
Tanzhaus Zürich, 2021
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier

S.64 unten

Recherche für *Danse Macabre*
Tanzhaus Zürich, 2021
Im Bild: Martin Zimmermann,
Methinee Wongtrakoon,
Aimé Morales
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier

S.65

Aufführung von *Danse Macabre*
Theater Casino Zug, 2021
Im Bild: Methinee Wongtrakoon
Foto: Basil Stücheli / ©MZ Atelier

S.66

Proben für *Danse Macabre*
Proberaum Altstetten, 2021
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier

S.67

Aufführung von *Danse Macabre*
Theater Casino Zug, 2021
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Basil Stücheli / ©MZ Atelier

S.68

Aufführung von *Danse Macabre*
Proberaum Schlieren, 2021
Im Bild: Dimitri Jourde, Tarek Halaby,
Methinee Wongtrakoon, Martin
Zimmermann
Foto: Basil Stücheli / ©MZ Atelier

S.117

Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre Vidy-Lausanne, 2018
Im Bild: Romeu Runa, Colin Vallon,
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

S.118–119

Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre Vidy-Lausanne, 2018
Im Bild: Tarek Halaby, Dimitri Jourde,
Romeu Runa, Colin Vallon
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

S.120

Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Tarek Halaby, Dimitri Jourde,
Eugénie Rebetez, Romeu Runa,
Colin Vallon, Martin Zimmermann
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann

S.121

Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann

S.122–123

Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Dimitri Jourde, Colin Vallon,
Martin Zimmermann
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier

- S.124–125
Aufführung von *Eins Zwei Drei*,
Théâtre de la Ville de Paris, 2019
Im Bild: Tarek Halaby, Romeu Runa,
Colin Vallon
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier
- S.126–127
Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann
- S.128
Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Media Campus
Tanzhaus Zürich, 2018
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann
- S.129
Pressefoto für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Tarek Halaby, Dimitri Jourde,
Romeu Runa
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.130–131
Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Tarek Halaby, Dimitri Jourde
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.132
Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Martin Zimmermann
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann
- S.133
Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Théâtre
Vidy-Lausanne, 2018
Im Bild: Ingo Groher, Michèle Martin
Fotos: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
Skizzen: Martin Zimmermann
- S.134–135
Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre de la Ville de Paris, 2019
Im Bild: Romeu Runa
Fotos: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier
- S.136–137
Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre de la Ville de Paris, 2019
Im Bild: Tarek Halaby, Dimitri Jourde,
Romeu Runa
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier
- S.138
Recherchen für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Bülach, 2017
Im Bild: Romeu Runa
Fotos & Skizzen: Martin
Zimmermann / ©MZ Atelier
- S.139
Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre de la Ville de Paris, 2019
Im Bild: Romeu Runa
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier
- S.140
Recherchen für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Bülach, 2017
Foto: Martin Zimmermann /
©MZ Atelier
- S.141
Recherchen für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Bülach, 2017
Im Bild: Dimitri Jourde
Fotos & Skizzen: Martin
Zimmermann / ©MZ Atelier
- S.142–143
Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre de la Ville de Paris, 2019
Im Bild: Dimitri Jourde
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier
- S.144
Proben für *Eins Zwei Drei*
Proberaum Wädenswil, 2018
Im Bild: Dimitri Jourde
Foto: Nelly Rodriguez / ©MZ Atelier
- S.145
Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre de la Ville de Paris, 2019
Im Bild: Tarek Halaby, Dimitri Jourde,
Romeu Runa
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier
- S.146–147
Aufführung von *Eins Zwei Drei*
Théâtre de la Ville Paris, 2019
Im Bild: Romeu Runa
Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

- S.148
 Pressefoto für *Eins Zwei Drei*
 Théâtre Vidy-Lausanne, 2018
 Im Bild: Dimitri Jourde
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.193–208
 Performance *Der Besucher*
 Fondation Beyeler, 2016
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Screenshots: Adeline Mollard/
 ©MZ Atelier
- S.233
 Proben für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.234
 BAM – Brooklyn Academy of Music
 New York, 2015
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.235
 Requisit für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.236
 Proben für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Fotos & Skizzen: Martin
 Zimmermann/©MZ Atelier
- S.237
 Proben für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.238–239
 Aufführung von *Hallo*
 LE ZEF – scène nationale de
 Marseille, 2015
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.240–241
 Proben für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Fotos: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
 Skizzen: Martin Zimmermann
- S.242
 Recherche für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Screenshots: Martin Zimmermann/
 ©MZ Atelier
- S.243
 Proben für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.244–245
 Aufführung von *Hallo*
 Théâtre de la Ville Paris, 2015
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.246
 Skizzen für *Hallo*:
 Martin Zimmermann
- S.247
 Recherchen für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Screenshots: Martin Zimmermann/
 ©MZ Atelier
- S.248
 Aufführung von *Hallo*
 Théâtre de la Ville Paris, 2015
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.249
 Pressefoto für *Hallo*
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.250–251
 Aufführung von *Hallo*
 Théâtre de la Ville Paris, 2015
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Foto: Augustin Rebetez/©MZ Atelier
- S.252–253
 Silhouettenrecherche
 Proberaum Bülach, 2014
 Im Bild: Martin Zimmermann
 Fotos: Franziska Born/©MZ Atelier

S.254

Pressefoto für *Hallo*

Proberaum Bülach, 2014

Im Bild: Martin Zimmermann

Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

S.255

Silhouettenrecherche

Proberaum Bülach, 2014

Im Bild: Martin Zimmermann

Fotos: Eugénie Rebetez /

©MZ Atelier

S. 256

Proben für *Hallo*

LE ZEF – scène nationale

de Marseille, 2015

Im Bild: Martin Zimmermann

Fotos: Augustin Rebetez /

©MZ Atelier

Skizzen: Martin Zimmermann

S.257–258

Pressefoto für *Hallo*

Proberaum Bülach, 2014

Im Bild: Martin Zimmermann

Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

S.259

BAM – Brooklyn Academy of Music

New York, 2015

Im Bild: Martin Zimmermann

Fotos: Eugénie Rebetez / ©MZ Atelier

Skizzen: Martin Zimmermann

S.260

Pressefoto für *Hallo*

Proberaum Bülach, 2014

Im Bild: Martin Zimmermann

Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

S.326

Silhouettenrecherche

Proberaum Bülach, 2014

Im Bild: Martin Zimmermann

Foto: Augustin Rebetez / ©MZ Atelier

