

## NOUVELLE GROTESQUE

Nouvelle Grottesque is to stop explaining the world according to surface banalities and dig instead to the grotesque undercurrents below. Nouvelle Grottesque rejects realism, because the reality made visible in the grotesque is more real than any documentary representation. Nouvelle Grottesque is ridiculous, vulgar, exaggerated, sprawling, illogical and hard to take. Nouvelle Grottesque contradicts postmodern dance, because bodies are never neutral. Bodies are not instruments, they are sensory correlations, they are stores of experience, world-creating organs, subjective tragicomedies and they are misunderstandings for which the word "nature" is supposed to suffice. It never does.

### Grotto

I imagine my body as an excavation site dug up in Rome in the 15th century. Archaeologists uncovered buried halls that depicted fantastic images of hybrid bodies between human, animal and plant, with surreal ornaments. The word *grotesque* comes from this grotto, *grotta* in Italian. I want to dance the grotesque dance and be the cave myself, illuminating the layers in myself that are buried under the landscape. I excavate myself. What I unearth are bodies that live and run riot inside me, that cannot be read from my appearance and thus inhabit the gap between my body image and my reflection. With my imagination and voice, I transcend the boundaries of my outlines and dance in and out of myself.

### Oral cavity

Werner Herzog's film *Cave of Forgotten Dreams* describes how the ancient paintings on the walls of the Chauvet caves depict 30,000-year-old dream worlds. The flickering light of a torch flame makes the paintings come alive. Under the surface of the earth, the representation of reality became a grotesque experience for the viewer.

The distortion of naming, describing and explaining within the oral cavity in the attempt to produce language has become a central part of my conception of grotesque dance. By not focusing on the legibility of the effect of language, but on

## NOUVELLE GROTESQUE

Nouvelle Grottesque ist die wiedergekehrte Notwendigkeit, die Welt nicht durch sichtbare Banalitäten zu erklären, sondern die grotesken Strömungen im Untergrund sichtbar zu machen. Nouvelle Grottesque lehnt Realismus ab, denn die in der Groteske sichtbar werdende Wirklichkeit ist realer als jede dokumentarische Darstellung. Nouvelle Grottesque ist lächerlich, vulgär, übertrieben, ausufernd, unlogisch und schwer zu ertragen. Nouvelle Grottesque stellt sich in Widerspruch zum postmodernen Tanz, denn Körper sind nie neutral, Körper sind keine Instrumente, Körper sind Sinneszusammenhänge, Körper sind Erfahrungsspeicher, Körper sind welterschöpfende Organe, Körper sind subjektive Tragikomödien und Körper sind Missverständnisse, für deren Begründung das Wort „Natur“ erhalten soll.

### Grotte

Ich stelle mir meinen Körper als die Ausgrabungsstätte vor, die im 15. Jahrhundert in Rom ausgehoben wurde. Dort wurden verschüttete Säle entdeckt, in denen fantastische Abbildungen von hybriden Körpern zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen und surreale Ornamente dargestellt waren. Das Wort grotesk leitet sich von dieser Grotte, italienisch *grotta*, ab. Ich will den Grotesktanz tanzen und dabei selbst die Höhle sein, in mir selbst die Schichten beleuchten, die unter der Landschaft liegen. Ich grabe mich selbst aus. Was ich zu Tage fördere, sind Körper, die in mir leben und toben, sich nicht an meinem Erscheinungsbild ablesen lassen und somit die Lücke zwischen meiner Körpervorstellung und meinem Spiegelbild bewohnen. Mit Vorstellungskraft und Stimme überschreite ich die Grenzen meiner Umriss und tanze in und außer mir.

### Mundhöhle

Werner Herzogs Film *Die Höhle der vergessenen Träume* beschreibt, wie die Höhlenmalereien in der Chauvet-Höhle 30.000 Jahre alte Traumwelten darstellen. Die Verzerrung der Bilder durch das bewegte Fackellicht lässt die Bilder

the process of producing language and the feedback of this exercise in my body, I examine the relationship between body and cultural form. I assign tasks to my body, but it contorts them to its own will, causing grotesque images for the viewer despite movements and forms making sense within themselves. This gap between self-experience and external effect produces comedy, grotesque humor.

### Imposition

When I hear the audience laughing during a performance, I often wonder whether they're laughing out of empathy, laughing away their own feelings of discomfort, or whether the laughter is an emotional impulse that spreads contagiously. I listen to the audience, into the silence of the pauses, into the speed of the audience's vocal responses and into the tension that's vibrating in the air. How long it takes for a performance to unfold depends on how much the audience is willing to take on too and how much they can endure. It's a lot of fun for me to be entertaining and difficult at the same time. I don't trust the audience's comfort. It doesn't feel good when I've entertained them well. I'm looking for the feeling AFTER the event, after the feeling on the day AFTER the show, for a resonance in relation to the performance. Sometimes, the comfort of the familiar and recognisable is where we put things to forget them, but I want to leave an impression.

### Taste

Most of all I avoid pandering to the audience's taste. Taste is the biggest obstacle for art. Taste is a way of not having to look drastic, unruly and painful moments in the eye. Taste is a distraction from the content behind the façade. Taste is not interesting for Nouvelle Grotesque.

*Störlaut*<sup>1</sup> / 15.6.2018 / Sophiensæle Kantine

I've just finished the hysteria part, with surprising, over the top, too much, too loud, contagious karaoke laughter in the entire room. I am also always surprised about what happens to the energy in the room when I do this part and follow the momentum of my hysterical laughter, switching between virtuosic singing and producing emotional noise.

Now I've climbed up backwards onto the sloping platform and imagine being visited in hospital by obnoxious relatives, how I close my eyes and slowly surrender to the process of dying. Valeska Gert wrote the following about her dance *Death*, which I am referring to in this piece:

I stand motionless on the podium. My body is tense. My hands curl up slowly into fists. My shoulders curve forward, my eyes close and my face distorts in pain. The pain becomes unbearable, my mouth opens for a silent scream. I lean my head back. Shoulders, arms, hands, my whole body cramps up. Senseless. I freeze, I stand there motionless for a few seconds, a pillar of pain. Then I give in. Life slowly seeps from my body, it relaxes very slowly. The pain recedes, my mouth softens, my hands let go, my shoulders release, my arms drop. My face smoothes out again, it has become very still, almost lifeless. I feel the

<sup>1</sup>  
*Störlaut* is a performance with dance and voice, in which Jule Flierl works through a futuristic, speculative new interpretation of Valeska Gert's sound dances. The solo shares the space with the audience, who are free to move around in it, a space that becomes part of a landscape of dissonances. The solo dances are danced against the expression of an authentic self and the holistic body is split into fragments. The body of the future makes no analogue sense and moves in many directions at once. Squeaks, bellows, roars, stutters, cackles, panting, choking, whimpers and screeches are the material that announces an extra-linguistic discourse that speaks with emotional directness.  
Premiere: 25.4.2018, Festival, LEGS La Raffinerie, Brussels

lebendig erscheinen. Unter der Erdoberfläche wird die Darstellung von Wirklichkeit zu einem grotesken Erlebnis für die Betrachter.

Die Verzerrung von Benennungen, Beschreibungen und Erklärungen innerhalb der Mundhöhle, im Versuch, Sprache zu produzieren, ist zum zentralen Teil meiner Vorstellung von Grotesktanz geworden. Indem ich mich nicht auf die Lesbarkeit des Sprach-Effekts konzentriere, sondern auf den Prozess des Hervorbringens von Sprache und der Rückkoppelung dieser Übung in meinem Körper, untersuche ich das Verhältnis zwischen Körper und kultureller Form. Der Eigenwille des störrischen Instrumentes Körper verschiebt Aufgabenstellungen in eine Richtung, die für meinen Körper realistisch, für die Beobachter aber grotesk ist. Diese Lücke zwischen Eigenerfahrung und Außeneffekt bringt Komik hervor, grotesken Humor.

### Zumutung

Wenn ich während einer Performance das Publikum lachen höre, frage ich mich oft, ob aus Mitgefühl gelacht wird, die ZuschauerInnen ihr Unbehagen weglachen, oder ob das Gelächter ein emotionaler Impuls ist, der sich hochansteckend ausbreitet. Ich höre dem Publikum zu, horche in die Stille der Pausen, in die Schnelligkeit der vokalen Antworten des Publikums und in die Spannung, die in der Luft vibriert. Wie sich eine Performance zeitlich entfaltet, hängt davon ab, wie viel das Publikum mitträgt und erträgt. Es ist mir ein großer Spaß unterhaltsam und anstrengend zugleich zu sein. Ich misstrauere dem zu wohligen Gefühl im Publikum, es fühlt sich nicht gut an, wenn ich ausschließlich gut unterhalten habe. Ich suche nach dem Gefühl NACH dem Ereignis, nach dem Gefühl am Tag NACH der Aufführung, nach einer Resonanz in Beziehung mit der Performance.

### Geschmack

Und am meisten vermeide ich es, den Geschmack des Publikums zu streicheln. Geschmack ist das größte Hindernis für Kunst. Geschmack ist ein Weg, den drastischen, widerspenstigen und schmerzenden Momenten nicht ins Auge schauen zu müssen. Geschmack ist eine Ablenkung vom Inhalt hinter der Fassade. Geschmack ist uninteressant für Nouvelle Grotesque.

*Störlaut*<sup>1</sup> / 15.6.2018 / Kantine Sophiensæle

Ich habe gerade den Hysterie-Teil hinter mich gebracht, überraschend, übertrieben, zu viel, zu laut, ansteckendes Lach-Karaoke im gesamten Raum. Ich selbst bin immer wieder überrascht, was mit der Energie im Raum passiert, wenn ich diesen Teil mache und dem Momentum meines „hysterischen“ Gelächters folge, zwischen virtuosem Gesang und emotionaler Geräuschproduktion hin und her wechsele.

Nun bin ich rückwärts auf das schräge Podest gestiegen und stelle mir vor, wie ich im Krankenhaus von unliebsamer Verwandtschaft besucht werde, die Augen schließe und mich langsam dem Prozess des Sterbens hingebende. Valeska Gert schrieb zu ihrem Tanz *Tod*, auf den ich mich hier beziehe, Folgendes:

<sup>1</sup>  
*Störlaut* ist eine stimm-tänzerische Performance, in der sich Jule Flierl an einer futuristisch-spekulativen Neu-Interpretation der Ton-Tänze Valeska Gerts abarbeitet. Das Solo teilt sich den begehren Raum mit dem Publikum, das Teil einer Landschaft der Dissonanzen wird. Die Solotänze werden wider den Ausdruck eines authentischen Selbst getanzt und der holistische Körper wird zersplittert. Der Körper der Zukunft macht analog keinen Sinn und bewegt sich in viele Richtungen gleichzeitig. Quietschen, Röhren, Rattern, Stottern, Gackern, Lechzen, Würgen, Wimmern und Kreischen sind das Material, welches einen außersprachlichen Diskurs verlauten lässt, der mit emotionaler Direktheit spricht.  
Premiere: 25.4.2018, Festival, LEGS La Raffinerie, Brüssel

stiffness of the people in the auditorium. I want to comfort them. A faint shimmer of life glides across my face, a smile comes from very far away. It sinks, my cheeks fall in, my head drops down, the head of a doll. All life is gone, I have died. Deathly silence. No one is breathing. The white lights are burning. I am dead.<sup>2</sup>

The room is deathly silent. After this period of uncontrolled hysterics, the attention suddenly collapses into the inside of the body. I follow Gert's instructions and dance, breathe, gurgle and strangle death. After I've let Valeska Gert die, the situation hangs in the air. The artist is dead. She's standing in front of us as I'm standing in front of the audience; I'm the dead, misunderstood, groundbreaking Valeska Gert. I wheeze again. She's alive!, and I go through the process of dying all over again, just as slowly, just as tormentedly, hoping for death. I die a second time. What's to be thought of this? What's all this for? I die again, reminiscent of the *Canaille* dance, in which I, Valeska Gert, danced and shouted an orgasm, which I then do. With arms stretched up to the ceiling. Just like in death. In the third death sequence, I reach the climax of the tension and raise my fists, smiling up towards the sky, turning temporality around, following the sequence backwards. Do I die backwards or am I taking my dying back? The beginning of dying is now at the end, time has been inverted and it's as if the dying protagonist could wilfully turn back time. Is that empowerment, presumption or just overruling natural laws? After a pause that holds its breath, it's still not over. The character dies a fourth time. She manipulates the process, she repeats and rhythmizes the sequence, a natural process becomes a game with temporality and the expression of death. The character, me, Valeska Gert, feels death, shows death and tricks both death and the audience – it's a performance. The masks can be taken off and swapped at any time. I open my eyes and look around the audience, the looks in their eyes are curious, challenging and astonished. As Valeska Gert, I start talking patronisingly to myself, Jule Flierl, as the person I'm talking to; I leave the sloping platform and begin to roam around the room.

### Comrade of my time

Does a live performance really only take place in the here and now? When I'm in dialogue with the voice of an artist from the last century and there's a clear response back from the echo chamber of historiography, the live moment is nothing but a platform from which I want to call in other levels of time. Nouvelle Grotesque fights against the neutral body, which is to say it fights against any presumably objective and neutral historiography. I fumble around in historiography, rearranging the future. My memory searches for the uncomfortable objects in the archive. We repeat our stories like hammers fixing truths into place, and they distort further with each strike. This is how archiving is done. Repeat something until it is true, until it's been bludgeoned to fit your truth, or their truth, or our truth – the beaten monstrous heap of Nouvelle Grotesque! All stories are inventions, phantoms, laced up tighter and tighter by language and swollen. Historiography is in itself a deeply grotesque process. Nouvelle Grotesque is a carnival mirror that reflects the true egomania behind canonisation.

<sup>2</sup> Translation A.G.  
Valeska Gert: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968, p.49

Bewegungslos stehe ich auf dem Podium. Mein Körper spannt sich. Die Hände ballen sich langsam zur Faust. Die Schultern krümmen sich, die Augen schließen sich, das Gesicht verzerrt sich vor Schmerz. Unerträglich wird der Schmerz, der Mund öffnet sich zu lautlosem Schrei. Ich biege den Kopf zurück. Schultern, Arme, Hände, der ganze Körper verkrampft sich. Ich wehre mich mit ganzer Kraft. Sinnlos. Ich erstarre, sekundenlang stehe ich bewegungslos, eine Säule des Schmerzes. Dann gebe ich nach. Das Leben weicht langsam aus meinem Körper, sehr langsam entspannt er sich. Der Schmerz fällt ab, der Mund wird weicher, die Hände lösen sich, die Schultern lassen los, die Arme fallen. Das Gesicht glättet sich, es ist sehr ruhig geworden, fast leblos. Ich fühle die Starre der Menschen im Zuschauerraum. Ich will sie trösten. In mein Gesicht gleitet ein Abglanz von Leben, schon von sehr weit her kommt ein Lächeln. Es versinkt, die Wangen fallen ein, der Kopf fällt herunter, der Kopf einer Puppe. Alles Leben ist aus, ich bin gestorben. Totenstille. Niemand atmet. Die weißen Scheinwerfer brennen. Ich bin tot.<sup>2</sup>

Der Raum ist „totenstill“, nach der ausufernden „Hysterie“ zoomt sich die Aufmerksamkeit auf das Innere des Körpers. Ich folge Gerts Anweisungen, und tanze, atme, gurgle und würge den Tod. Nachdem ich Valeska Gert sterben lasse, hängt die Situation in der Luft, die Künstlerin ist tot, sie steht vor uns, ich stehe vor dem Publikum, als die verstorbene, missverstandene, bahnbrechende Valeska Gert. Dann röchelt die Figur wieder, sie lebt!, und die Figur durchläuft den Prozess des Sterbens noch einmal, exakt genauso langsam, gequält und in Hoffnung auf den Tod, dann stirbt sie ein zweites Mal. Was soll man davon halten? Wozu das alles? Dann stirbt die Figur noch einmal, es erinnert an den Tanz *Canaille*, in dem Valeska Gert und heute Abend auch ich, einen Orgasmus tanzten und jauchzten. Mit zur Decke ausgestreckten Armen. Genauso wie beim Tod. Und in der dritten Sterbens-Sequenz erreiche ich den Höhepunkt der Spannung und strecke meine Fäuste lächelnd gen Himmel, und dann drehe ich die Zeitlichkeit um und verfolge die Sequenz rückwärts zurück, sterbe ich rückwärts oder nehme ich das Sterben zurück? Der Anfang des Sterbens steht nun am Ende, die Zeit wurde verdreht und es ist, als würde die sterbende Protagonistin die Zeit willentlich zurückdrehen können. Ist das Empowerment, Anmaßung oder ganz einfach ein Aushebeln von Naturgesetzen? Klappe, die vierte, nach einer Pause, die den Atem anhält, ist es immer noch nicht vorbei, die Figur stirbt ein viertes Mal. Sie manipuliert den Prozess, sie wiederholt und rhythmisiert die Sequenz, aus einem natürlichen Ablauf wird ein Spiel mit der Zeitlichkeit und den Äußerungen des Sterbens. Die Figur, eine Mischung aus Gert und mir, fühlt den Tod, zeigt den Tod und trickst sowohl den Tod als auch das Publikum aus – es ist eine Performance. Die Masken können jederzeit abgenommen und gewechselt werden. Ich öffne die Augen und schaue mich im Publikum um, die Blicke der Anwesenden sind neugierig, herausfordernd und wundern sich. Ich beginne besserwisserisch, als Valeska Gert mit mir selbst, Jule Flierl, als Gesprächspartnerin, zu sprechen, verlasse das schräge Podest und beginne, im Raum umherzustreuen.

<sup>2</sup> Valeska Gert: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968, S.49

*Wismut – A Nuclear Choir*<sup>3</sup> / 19.10.2019 / Sophiensæle Festsaal

I'm on the floor – in a candle position. I press my arms down into the foundations of the theatre, one leg stretches up towards the ceiling, the other is slightly bent. I am stuck in the position of a body that has just fallen down, a moment from the movement chorus *Götzendienst* by Albrecht Knust from 1926. Zwoisy Mears-Clarke, Zoë Knights and Cathy Walsh are also frozen in other positions with me. We're in the middle of a snapshot of early modern dance, whose celebratory poses and dances "connected to nature" seem pretty old-fashioned now. While we sample the paths of the playfully stiff poses, we keep our mouths wide open and breathe in and out loudly, a voiceless, endless flow of air that stimulates the saliva in our mouth so that it drips and dribbles out.

The phantasm of the natural, organic body permeated my entire dance training. What is the whole thing with nature supposed to mean? Were bodies and movements ever natural? My possibly natural body, at any rate, finds it very strenuous to learn these holistic, organic forms of movement. More and more, nature has crystallised into a concept used to justify cultural forms in such a way that they come across as irrefutable. Where does the idea that nature is the state that supposedly existed before human intervention come from? I want to look into the gaping abyss, into the face of the organised defilement of nature by humankind. On the one hand, the mining theme haunts my family history, and on the other hand, uranium mining in particular is probably one of the most profound and, in the long run, unsustainable industrial steps taken in the 20th century. When we talk about nature and naturalness in the art world, we have to start with these landscapes, drilled to pieces and leaking radioactivity, we have to talk about the social environment of the catastrophic exploitation of these mountains. That's what nature is when we look beneath the surface of the earth: a landscape explored for exploitable resources, occupied and riddled with holes, a nice view turned inside out for war purposes, perhaps green again now, and backfilled into a hill, but whose naturalness is a grass-covered mask, and not a pristine projection surface for holiday desires. How can this reality remain so consistently omitted in the discourses around nature in the dance world?

The three of us change our poses. They seem decorative. Even though modern dance wanted to get away from the mannerisms of ballet, the physical shapes we're taking right now seem artificial from today's perspective. Because I stood up and bent slightly forward, a stream of spit pours out of my mouth, which is still frozen in the shape of a silent scream. I watch my spit dripping onto the floor and making a little puddle, not far from the audience. It's silent. Our bodies have been motionless for a while now. Only the activities of the ongoing gas exchanges of our breath and the salivation onto the floor show that the bodies are alive. Here it is again: the cavity of the mouth. The face cave. The central mediator between the inner and outer space of the body. The oral cavity, from which language is extracted. *Wismut* is about that buried, obscured and contaminated period of time when the Erz Mountains in Saxony became the main supplier for the Soviet atomic bomb during the Cold War arms race. How did the workers' bodies and the landscape bodies absorb, digest and hammer these experiences into stories?

<sup>3</sup> *Wismut – A Nuclear Choir* by Jule Flierl & Mars Dietz is an experimental series of tests, which through sound and dance investigates the collectivity of not just humans among themselves, but also that of humans, ideologies, machines and landscapes. What new relationships can be established when faced with a contaminated landscape, society and body? How can uranium, uranium mining and its waste products become sources of a future ecological and social way of life? Premiere: 5.10.2019, Residenz Leipzig, <https://anuclearchoir.tumblr.com>

<sup>3</sup> *Wismut – A Nuclear Choir* von Jule Flierl & Mars Dietz ist eine experimentelle Versuchsanordnung, die tänzerisch die Kollektivität nicht nur der Menschen untereinander, sondern auch der Menschen, Ideologien, Maschinen und Landschaften erforscht. Welche neuen Beziehungen lassen sich im Angesicht der verstrahlten Landschaft, Gesellschaft und Körper herstellen? Wie können das Uran, der Uranbergbau und dessen Abfallprodukte zu Quellen einer zukünftigen ökologisch-sozialen Lebensform werden? Premiere: 5.10.2019, Residenz Leipzig, <https://anuclearchoir.tumblr.com>

### Zeitgenossin

Findet eine Live-Performance wirklich nur im Hier und Jetzt statt? Wenn ich mich im Dialog mit der Stimme einer Künstlerin des vergangenen Jahrhunderts befinde und es aus der Echokammer der Geschichtsschreibung ganz klar zurückhallt, dann ist der Live-Moment nichts als eine Plattform, von der aus ich in andere Zeitebenen hineinrufen will. Nouvelle Grottesque streitet gegen den neutralen Körper, aber auch gegen die angeblich objektiv-neutrale Geschichtsschreibung. Ich fummel in der Historiographie herum und ändere die Perspektive des Weges, der vor unseren Biografien liegt. Meine Erinnerung sucht nach den unbehaglichen Objekten im Archiv. Unsere gemeinsame Erinnerung wurde im Prozess des Festklopfens und des Wieder-und-wieder-Erzählens von Geschichten so verzerrt, dass sie fantastisch in die Welt von Nouvelle Grottesque passt! Alle Geschichten sind Erfindungen, Phantome, durch Sprache mehr verschnürt und aufgeschwollen. Geschichtsschreibung in sich selbst ist ein zutiefst grotesker Prozess, dessen Egomane durch Nouvelle Grottesque einem anspruchsvollen Spiegelbild ins Gesicht schauen muss.

*Wismut – A Nuclear Choir*<sup>3</sup> / 19.10.2019 / Festsaal Sophiensæle

Ich bin am Boden – in einer Kerzenposition. Ich drücke meine Arme in das Theaterfundament, ein Bein streckt sich in Richtung Decke, das andere ist leicht angewinkelt. Ich stecke in der Position eines Körpers fest, der gerade hingefallen ist, ein Augenblick aus dem Bewegungsschor *Götzendienst* von Albrecht Knust von 1926. Mit mir sind Zwoisy Mears-Clarke, Zoë Knights und Cathy Walsh in anderen Positionen festgefroren. Wir befinden uns mitten in einer Momentaufnahme des frühen modernen Tanzes, dessen festliche Posen und „naturverbundene“ Tänze ziemlich altmodisch wirken. Während wir das Pathos der verspielt-steifen Posen auskosten, halten wir unsere Münder weit aufgerissen und atmen hörbar ein und aus, ein stimmloser Luftstrom ohne Ende, der in unseren Mundräumen bewirkt, dass der Speichel angeregt wird, tropft und fließt.

Das Phantasma des natürlichen, organischen Körpers durchzog meine gesamte Tanzausbildung. Was soll das mit der Natur bedeuten? Waren Körper und Bewegungen jemals natürlich? Mein eventuell natürlicher Körper jedenfalls empfindet es als sehr anstrengend, diese holistisch-organischen Bewegungsformen zu lernen. Natur kristallisiert sich immer mehr als Begriff heraus, mit dem kulturelle Formen so begründet werden, dass sie als unumstößlich daherkommen. Woher kommt es, dass Natur als der Zustand gilt, der angeblich vor dem menschlichen Eingriff geherrscht hat? Ich will in den sich aufklaffenden Abgrund schauen, ins Angesicht der organisierten Besudelung von Natur durch den Menschen. Das Bergbau-Thema geistert einerseits in meiner Familiengeschichte herum und andererseits ist gerade der Uranbergbau einer der wohl tiefgreifendsten und langfristig un-nachhaltigsten industriellen Produktionsschritte des 20. Jahrhunderts. Wenn wir von Natur und Natürlichkeit im Kunstfeld sprechen, dann müssen wir mit diesen zerbohrten und radioaktiv auslaufenden Landschaften anfangen, wir müssen über die soziale Umwelt der katastrophalen Ausbeutung dieser Berge sprechen. Denn das ist es, was Na-



The first time I went down into a former uranium mine with Mars Dietz, the co-author of the piece, I found out that the entrance to a mine shaft is called a mouth. Many mining terms refer to the mountain as a body, as a living entity, whose threshold represents the boundary to the mountain's breathing system. The ventilation of the mine is a technological challenge, without which mining is impossible. The miners call it weather. Werner Bräunig writes about this in his autobiographically inspired book *Rummelplatz*, which was banned in 1965. He wrote:

The mountain breathes. Cold air pours into the drawing shaft. Below, the inlet and outlet air, the organism of main lines and crosscuts and blind shafts that works. But a breathing as if one had built iron lungs to ventilate a whole mountain range. And above, the winding towers, nature as if hewn with an axe. Whole forests sent down. Whole rock massifs coming up.<sup>4</sup>

The scene takes a long time, the spit drips out of our mouths. Our bodies form a breathing landscape, our bodies are less protagonists and more a silent, unmoved working system, whose gaping mouths appear dramatic and which challenges our control over our bodies. Our facial expressions demand, scream in silence and allow the audience to see inside our bodies. Our mouths don't close, an image in which we are robbed of our swallowing reflex.

Zwoisy and Cathy stop and depart the scene. I stay and start to speak. My voice is no longer completely in my control; I struggle with my dry throat and my swallowing reflex, having previously been blocked, is now hyperactive. I speak about my grandfather and the uranium rubble in his backyard, the contradictory opinions about the radioactive contamination in the region where Wismut operated, radiophobia or radiophilia, about uranium mining as a matter of Saxon identity, and about generational conflicts in my family that seem irreconcilable. The topics are sensitive and autobiographical. I speak in heroic poses that are based on the workers' characters in Jean Weidt's choreographies from the Weimar Republic, I labour at producing language, I keep digging the hole deeper and deeper and dig into my family history, I dig under the surface, in the dirt of the buried issue.

### Anti-romanticism

Nouvelle Grottesque rejects romanticised concepts that pretend there is such a thing as a pre-cultural state. Nouvelle Grottesque puts its finger in our wounds and looks to the places that hurt. Nouvelle Grottesque does not deal with the politics of the day, Nouvelle Grottesque looks at the roots of an image in order to contradict the illusion of the image. Nouvelle Grottesque blurs the borders of the past, Nouvelle Grottesque swims in the alphabet soup of time, with all the moments intimate with each other. Nouvelle Grottesque speaks as an act of creating the world and as an act of digging holes, so that the exposed earth can be scraped around freshly planted trees afterwards.

*Translated from the German by Anna Galt; English editing: Mars Dietz*

<sup>4</sup> Translation A.G.  
Werner Bräunig, *Rummelplatz*. Berlin 2011, p.122.

tur ist, wenn wir unter die Erdoberfläche schauen: eine Landschaft, die nach verwertbaren Ressourcen erforscht, besetzt und durchlöchert wird, eine zu Kriegszwecken umgekrempte Aussicht, die zwar wieder grün ist, deren Natürlichkeit aber eine rasenbewachsene Maske ist statt einer unberührten Projektionsfläche für Urlaubssehnsüchte. Wie kann es sein, dass diese Realität kein Echo im Diskurs um Natur im Tanzfeld hat?

Wir wechseln unsere Posen, sie wirken dekorativ, obwohl der moderne Tanz sich von der Manieriertheit des Balletts lösen wollte, kommen die Körperbilder, die wir gerade einnehmen, aus heutiger Sicht verkünstelt rüber. Da ich aufgestanden bin und nun leicht vornübergebeugt bin, fließt mir ein Bach von Speichel aus dem Mund, der immer noch wie zu einem stillen Schrei geformt ist. Ich beobachte, wie meine Spucke auf den Boden tropft und eine kleine Pfütze bildet, nicht weit entfernt von den mittig platzierten ZuschauerInnen. Es ist ein stummes Bild, unsere Körper sind lange bewegungslos, nur die Aktivität des laufenden Gasaustausches und der triefenden Bodenbenetzung zeigen die Lebendigkeit der Körper.

Hier ist sie wieder: die Mundhöhle. Die Gesichtsgrotte. Die zentrale Mediatorin zwischen dem Innen- und Außenraum des Körpers. Der Mundraum, aus dem Sprache abgesondert wird. In dem Stück geht es um den verschütteten, verstellten und verstrahlten Zeitabschnitt, in dem das sächsische Erzgebirge zum Hauptlieferanten für die sowjetische Atombombe während des Wettrüstens im Kalten Krieg wurde. Wie haben die Körper der ArbeiterInnen und die Landschaftskörper diese Erfahrungen absorbiert, verdaut und zu Geschichten gehämmert?

Als ich das erste Mal gemeinsam mit Mars Dietz, der Co-Autorin des Stückes, in einen ehemaligen Uranstollen abstieg, erfuhr ich, dass der Eingang eines Stollens Mundloch genannt wird. Viele Bergbau-Begriffe beziehen sich auf den Berg als Körper, als lebendiges Wesen, dessen Schwelle den Übergang in das Atemsystem des Berges darstellt. Die Lüftung, das „ein- und ausziehende Wetter“ des Stollens, ist eine technologische Herausforderung und ohne sie ist kein Bergbau möglich. Werner Bräunig schreibt dazu in seinem 1965 verbotenen, autobiografisch inspirierten Buch *Rummelplatz* über die Wismut im Erzgebirge:

Der Berg atmet. Kalte Luft stürzt in den Förderschacht. Unten die ein- und ausziehenden Wetter, der Organismus von Hauptstrecken und Querschlägen und Blindschächten, der funktioniert. Aber ein Atem, als ob einer eiserne Lungen gebaut hätte, ein ganzes Gebirge zu lüften. Und oben die Fördertürme, Natur wie mit dem Beil behauen. Ganze Wälder, die hinabgeschickt werden. Ganze Felsmassive, die da heraufkommen.<sup>4</sup>

Die Szene dauert lang, der Speichel tropft mir und den anderen aus dem Mund, unsere Körper formen eine atmende Landschaft, unsere Körper sind weniger ProtagonistInnen als ein stilles, unbewegt arbeitendes System, dessen aufgerissene Münder dramatisch wirken und das unsere Körperbeherrschung herausfordert. Unsere Mimik fordert ein, schreit in Stummheit und gibt zugleich bedingungslos Einblick in das Körperinnere, unsere Münder schließen sich

<sup>4</sup> Werner Bräunig, *Rummelplatz*. Berlin 2011, S.122.

nicht, ein Bild, in dem wir unseres Schluckreflexes beraubt sind.

Zwoisy und Cathy steigen aus und verlassen die Szene, ich bleibe und beginne zu sprechen. Ich kämpfe mit meiner ausgetrockneten Kehle, mit dem Glucksen, das durch den überaktiven Schluckreflex ausgelöst wird. Ich spreche über sensible autobiografische Themen, meinen Opa und das Urangeröll auf seinem Hinterhof, über sich widersprechende Meinungen zur radioaktiven Verseuchung der Wismut-Region, Radiophobie oder Radiophilie, über Uranbergbau als Identitätsachse, über Generationenkonflikte in meiner Familie, die unüberbrückbar scheinen. Ich spreche in heroischen Posen, die auf die Arbeiterfiguren in Jean Weidts Choreografien der Weimarer Republik zurückgehen, ich mühe mich an der Sprachproduktion ab, ich grabe das Loch immer tiefer und grabe in meiner Familiengeschichte, ich grabe unter der Oberfläche, im Dreck des verschütteten Themas.

#### **Anti-Romantik**

Nouvelle Grottesque sucht nicht nach romantisierten Begriffen, die einen vor-kulturellen Zustand vorgaukeln. Nouvelle Grottesque legt den Finger auf die Wunde, sieht dorthin, wo es weh tut. Nouvelle Grottesque beschäftigt sich nicht mit Tagespolitik, Nouvelle Grottesque schaut auf die Wurzeln eines Bildes, um der Illusion des Bildes zu widersprechen. Nouvelle Grottesque lässt die Grenzen zur Vergangenheit verschwimmen, Nouvelle Grottesque schwimmt in der Buchstabensuppe der Zeit, mit allen Momenten auf Du und Du. Nouvelle Grottesque spricht ohne mit dem Finger auf etwas zu zeigen, Nouvelle Grottesque spricht, als Akt der Welterschöpfung und als Akt des Löcher-Grabens, damit die freigelegte Erde danach um frisch gepflanzte Bäume gescharrt werden kann.