

Mülheimer Fatzerbücher 1
Kommando Johann Fatzer



Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr
Mülheimer Fatzerbücher

1

Kommando Johann Fatzer

2

Räume, Orte, Kollektive

3

In Gemeinschaft und als Einzelne_r

Mülheimer Fatzerbücher 1

Kommando Johann Fatzer

Herausgegeben von
Alexander Karschnia
Michael Wehren

unter Mitarbeit von
Melanie Albrecht

Neofelis Verlag

Die *Mülheimer Fatzerbücher* werden herausgegeben von
Kultur im Ringlokschuppen e. V.

RINGLOKSCHUPPEN
Mülheim an der Ruhr

www.ringlokschuppen.de

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung der Kunststiftung NRW

KUNSTSTIFTUNG  **NRW**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Satz: Neofelis Verlag

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN: 978-3-943414-04-2

Inhalt

Holger Bergmann / Matthias Freuse

Fatzer in der Theaterstadt 7

Alexander Karschnia / Michael Weben

Kommando Johann Fatzer 11

Kommando Johann Fatzer

Alexander Karschnia

BEHEMOTH vs. LEVIATHAN

Anleitungen zum Bürgerkrieg 22

Jürgen Link

Dialektisierung des Untergangs. Die Geburt des Partisanen-
Subjekts aus der extremen Denormalisierung 40

Matthias Naumann

Der Moment Fatzer

Kriegsdiskurs und Theater, Gemeinschaft und Verrat 51

andcompany&Co. – *FatzerBraz*

Hans-Thies Lehmann

Anmerkungen zu *FatzerBraz* von andcompany&Co. 64

Alexander Karschnia

FLEISCHEXPERIMENT. Zur ‚Ästhetik des Hungers‘ in
FatzerBraz von Bertolt Brecht&Co. 75

Ulrike Haß

Fatzers Zeichnungen 97

Jan Brokof

Erste & Zweite Fatzer Zeichnung 106

FatzerBraz – Die Wand & Aufführungsfotos 108

João Loureiro

Tiermasken 116

Jan Brokof – *Tropical/BG-GB/Winter in Brasil/eat me!*

Tropical/BG-GB/Winter in Brasil/eat me! 118

Eduardo Guerreiro B. Losso

Der Künstler als Kannibale des Steinurwaldes

Notizen zu Jan Brokofs Bildern 136

andcompany&Co. – *Fatzer für Kinder*

Nicola Nord

Fatzer für Kinder. Kurzer Bericht über die Arbeit mit
6–12-Jährigen zum *Fatzer*-Fragment142

Nicola Nord

Fatzer für Kinder. Wer oder was ist eigentlich ein *Fatzer*?144

kainkollektiv – *play:Fatzer_vol.3*

kainkollektiv (*Fabian Lettow / Mirjam Schmuck*)

Kindheit und Geschichte. Notizen zur Arbeit an
play:Fatzer_vol.3 mit den Jungen Performern Mülheim 2010156

Hannemann / Sellmann / Sommer – *Ruhrort Fatzer*

Moritz Hannemann

Fatzer ortlos170

Spinnwerk Leipzig – *Fatzer*

Steffen Georgi

Ein Stück zum Selberbauen. Konfrontationen im Kellerloch184

Eva Vinke

Und wieder: Nacht gegen Morgen186

Marcus Quent

Fatzer (nicht) spielen. Andeutungen188

Michael Webren

„Das Ganze Stück, *da ja unmöglich*, einfach zerschmeissen“
Notizen zum *Fatzer*-Fragment und zum *Fatzer*-Projekt
des Spinnwerk Leipzig192

Sahya Föhr

Geschlossenheit – nach allen Seiten offen
Fatzer von Bertolt Brecht205

Katja Seifert

Wer ist der Chor? Gedanken zum Chor und zur Arbeit
mit dem Publikum in der *Fatzer*-Inszenierung208

Abbildungsverzeichnis212

Fatzer in der Theaterstadt

Holger Bergmann / Matthias Frense

Die Beziehung der Stadt Mülheim an der Ruhr zum Theater ist so jung wie leidenschaftlich. Mit der ersten Ausgabe der Stücke im Jahr 1976 beginnt eine imposante lokale Theatergeschichte, welche in Kommunen vergleichbarer Größenordnung ihresgleichen sucht. Als einer der heute bedeutendsten Wettbewerbe für neue deutschsprachige Dramatik waren die Mülheimer Theatertage die erste einer ganzen Reihe innovativer Veranstaltungs- und Produktionsformen für zeitgenössisches Theater, die das kulturelle Leben dieser kleinen Großstadt innerhalb kürzester Zeit hervorgebracht hat.

Der zweite Coup folgte schon wenige Jahre später: Bei der Gründung des Theater an der Ruhr 1980 standen neue Produktionsbedingungen im Vordergrund, die sich an den künstlerischen Anforderungen des Regisseurs Roberto Ciulli und seines Ensembles orientieren sollten und nicht an seinerzeit schon überkommenen Stadttheaterstrukturen. Für den Mut der Stadt, die sich auf das Modellprojekt eingelassen hatte, bedankte sich das Theater mit bundesweit gefeierten Inszenierungen, die auf zahlreiche Gastspielreisen im In- und Ausland gingen. Zu den vielen unterschiedlichen Theatersprachen, die das Haus in den über dreißig Jahren seines Bestehens aus aller Welt in die Stadthalle und in den Raffelberg einlud, gehörte unter anderem das Roma Theater Pralipe, das in der Zeit von 1991 bis 2001 am Theater an der Ruhr eine feste Residenz hatte.

Mülheim gehörte 1990 auch zu den Gründungsstädten des Festivals Impulse, das die herausragenden Theaterproduktionen der freien Szene aus Deutschland, Österreich und der Schweiz zeigt und prämiert. Unter der künstlerischen Leitung von Tom Stromberg und Matthias von Hartz ist das „alternative Theatertreffen“ zu internationalem Ansehen gelangt. René Pollesch trat in Mülheim während der Impulse 2000 zum ersten Mal mit seinem Stück *Heidi Ho arbeitet nicht mehr* auf den Plan. In den Jahren 2001, 2005 und 2009 wurde er Preisträger der Stücke und inszenierte 2008, 2009 und 2010 die *Ruhrtrilogie* im Rahmen des Mülheimer Stadtjubiläums und der Kulturhauptstadt Ruhr.2010. René Polleschs Karriere als Dramatiker

und Regisseur gehört zu den interessantesten Künstlerlaufbahnen, auf deren Strecke immer wieder die Stadt Mülheim liegt.

Zu zwei bundesweit operierenden Festivals und einem international reisenden Ensembletheater kommt 1995 das soziokulturelle Zentrum Ringlokschuppen hinzu. Während der ersten Ruhrtriennale unter Gerard Mortier 2002 bis 2004 realisiert das Haus im Rahmen der Reihe *Raum.Pfad* vier ortsspezifische Tanz- und Theaterprojekte in Bochum, Essen und Mülheim. Dem Aufbau eines regelmäßigen Gastspiel- und (Ko-)Produktionsbetriebs ab 2006 folgen etliche Zusammenarbeiten mit Produktionshäusern der freien Szene sowie mit Stadttheatern. Neben der Entwicklung eines Profils im Bereich „postdramatische Theaterformen“ bilden sich „partizipative Kunstprojekte im Stadtraum“ als weiterer Schwerpunkt heraus. 2012 wird der Ringlokschuppen Mitglied eines von der Europäischen Union geförderten Netzwerks von Theaterhäusern aus Deutschland, Frankreich, Niederlande, Polen und der Schweiz, das gemeinsam Stadtraumprojekte in sogenannten ‚2nd Cities‘ produziert.

2011 initiiert der Ringlokschuppen zum ersten Mal die Mülheimer *Fatzer* Tage, ein jährlich stattfindendes öffentliches Laboratorium, das Bertolt Brechts umfangreiches Textfragment *Fatzer* unter wechselnden Fragestellungen sowohl szenisch als auch wissenschaftlich untersucht. Das Stück beginnt mit einer Geburt. Auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs entsteigen vier junge Soldaten einem Panzer und treffen eine Entscheidung, die weitreichende Konsequenzen hat. Ihr Anführer *Fatzer* sagt: „Ich / Mache keinen Krieg mehr / Es ist gut, daß ich / Hier her gekommen bin zu einer / Stelle der Welt, wo ich / Nachdenken konnte drei Minuten lang“. Dem Gedanken eines neuen Festspielformats waren eine Reihe von Projekten mit Jugendgruppen vorausgegangen, die sich mit verschiedenen Themenfeldern aus dem *Fatzer* beschäftigten und immer wieder die hohe Aktualität des Stoffes unter Beweis stellten. Dabei bedeutete die von Bertolt Brecht vorgenommene Verortung des *Fatzer*-Materials in Mülheim an der Ruhr für die Jugendlichen durchaus eine zusätzliche Motivation. Den *Rundgang des Fatzer durch die Stadt Mülheim* nahmen Jugendgruppen und Studenten immer wieder zum Anlass, Textstudium und Stadterkundung assoziativ miteinander zu verbinden.

2008 gründete der Theaterregisseur Martin Kreidt in Zusammenarbeit mit der Theaterpädagogik des Ringlokschuppen den Jugendclub Junge Performer Mülheim und realisierte die ersten beiden

Ausgaben der Reihe *play:FATZER*. Während im ersten Jahr das Thema „Solidarität“ im Zentrum des Interesses stand, ging es 2009 um den Beginn eines modernen Menschenbilds, wie Brecht es im Begriff des „Massemenschen“ zu fassen versuchte. In Zusammenarbeit mit Künstlern aus der Region initiierte Kreidt darüber hinaus drei Jugendbegegnungen im Rahmen des TWINS-Programms der Kulturhauptstadt Europas Ruhr.2012. In den Sommermonaten der Jahre 2008, 2009 und 2010 trafen sich durchschnittlich 50 Heranwachsende aus Mülheim und den Partnerstädten Darlington (England), Istanbul-Beykoz (Türkei), Kuvola (Finnland), Oppole (Polen) und Tours (Frankreich) im Ringlokschuppen, um sich anhand von Ausschnitten des *Fatzer*-Materials in performativen Workshops über die Zusammenhänge von Gesellschaftsutopien, Kriegen und Revolutionen auseinanderzusetzen

Im Jahr der Kulturhauptstadt Europas Ruhr.2010 standen gleich fünf unterschiedliche Angänge an das *Fatzer*-Material auf dem Programm: Neben dem genannten TWINS-Projekt untersuchten *andcompany&Co.* gemeinsam mit dem Künstler Jan Brokof in ihrem *WARLAB* Fragen nach Desertion, revolutionärem Defätismus und Guerillakampf, welche durch den brasilianischen Kontext, in dem die Koproduktion *FatzerBraz* im weiteren Verlauf des Jahres entstand, neu aufgeladen wurden. In einem *Fatzer-Workout* präsentierten Studenten des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Ruhruniversität Bochum im Rahmen des Seminars von Ulrike Haß ihren ganz eigenen „Spaziergang durch die Fragmente“. Schließlich entwickelte das *kainkollektiv* (Fabian Lettow und Miriam Schmuck) mit den Jungen Performern Mülheim *play:Fatzer_vol.3*, eine Arbeit, die um das von Giorgio Agamben beschriebene Verhältnis von Kindheit und Geschichte kreiste.

Die vielfältigen Texte und Textsorten des *Fatzer*-Fragments, die von der Hoffnung auf eine neue Gesellschaftsordnung und ihrem konsequenten Scheitern handeln, bieten eine solche Vielzahl von Anknüpfungspunkten sowohl für Theatermacher, -pädagogen und -wissenschaftler als auch für Performer und bildende Künstler, dass sich die Einführung eines regelmäßig stattfindenden Forums für Künstler und Wissenschaftler aufdrängte. Wir gehen davon aus, dass sich die Beschäftigung mit dem Ausnahmewerk in den kommenden Jahren intensivieren wird. Eine englische Übersetzung der veröffentlichten Texte ist in Arbeit und wird das Stückfragment erstmalig einem internationalen Sprachraum zugänglich machen.

Mit Eigenproduktionen, Gastspielen und thematisch wechselnden Symposien ergänzen die Mülheimer Fatzer Tage das reiche Spektrum der in Mülheim ansässigen Theaterarbeit mit einem Spezialthema. Sie bieten eine neue Schnittstelle für inhaltlich gebundene szenische Forschung, die unabhängig davon, ob sie im Rahmen von Festivals, Stadttheatern, Produktionshäusern, Studentenprojekten oder Jugendclubs entsteht, gleichermaßen relevant sein kann.

Mit der Reihe der *Mülheimer Fatzerbücher* unternimmt der Ringlokschuppen gemeinsam mit wechselnden Herausgebern den Versuch, die Forschungsergebnisse der am Festival und Symposium beteiligten Künstler und Wissenschaftler in den jeweiligen Jahrgängen aufzuzeichnen und zu dokumentieren.

Ausdrücklich bedanken möchten wir uns bei unseren Förderern und Unterstützern, die das Projekt der Mülheimer Fatzer Tage mit uns auf den Weg gebracht haben: Land NRW, Kunststiftung NRW, Kulturhauptstadt Europas Ruhr.2010, Stadt Mülheim an der Ruhr, Leonhard Stinnes Stiftung, Verein zur Förderung der Städtepartnerschaften der Stadt Mülheim an der Ruhr, Fonds Darstellende Künste, Theaterwissenschaftliches Institut der Ruhruniversität Bochum. Sie und hinzukommende Partner tragen dazu bei, dass das Festival sich zu einem Ort entwickelt, an dem man „drei Minuten lang nachdenken“ und neue Wege gehen kann.

Kommando Johann Fatzer

Alexander Karschnia / Michael Wehren

I. Exodus...

„Nur wenn man sich schuldig fühlt, ist Flucht etwas Negatives“¹, meinte Heiner Müller. In den politischen Theorien von Toni Negri & Michael Hardt, Paolo Virno oder Giorgio Agamben werden Flucht, Desertion, Exodus zur revolutionären Strategie: Es geht nicht länger darum, die Macht im Staat zu ergreifen, sondern sich ihr zu entziehen.² Wie im Massenexodus aus dem real-existierenden Sozialismus, der im Herbst 1989 die Mauer zum Einsturz brachte. Doch längst ist dem Kalten Krieg ein heißer, ein ‚Vierter Weltkrieg‘ gefolgt: EMPIRE (Negri & Hardt). Die Unterscheidbarkeit von Krieg und Frieden ist suspendiert,³ der Krieg wird von einer „soveränen Polizei“⁴ geführt. Gegen diesen „Ausnahmestandard, der zur Regel geworden ist“ den „wirklichen Ausnahmestandard“ herbeizuführen, darin besteht laut Walter Benjamins VIII. Geschichtsphilosophischer These das Ziel jeder authentischen Revolution.⁵ Vielleicht beginnt eine solche Revolution immer mit der Entscheidung zur Desertion: „Ich mache / Keinen Krieg mehr [...] ich scheiße / Auf die Ordnung der Welt. Ich bin / Verloren.“⁶

Oftmals markieren Meutereien, Befehlsverweigerungen, Ungehorsam den Beginn von Aufständen, die zu radikalen Umwälzungen führen. *Kommando Johann Fatzer* erinnert an die Praxis

1 Heiner Müller im Gespräch mit Gisela Kayser, Michael Schwelling, Eberhard Sens (4.8.1986): Atlantis Extra. In: *Ästhetik & Kommunikation* 64 (1986), S. 18–22.

2 Eine dezidierte Gegenposition vertritt Chantal Mouffe: *Exodus und Stellungskrieg. Die Zukunft radikaler Politik*. Wien: Turia+Kant 2005.

3 Vgl. Alexander Karschnia: Zum Zeitvertreib zwischen Krieg und Frieden. In: Ders. / Oliver Kohns / Stefanie Kreuzer / Christian Spieß (Hrsg.): *Zum Zeitvertreib. Strategien, Institutionen, Lektüren*, Bilder. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 33–46.

4 Giorgio Agamben: Souveräne Polizei. In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Freiburg / Berlin: Diaphanes 2001, S. 99–102.

5 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 691–704, hier S. 697.

6 Bertolt Brecht: Fatzer. In: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 10.1. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1997, S. 387–529, hier S. 394.

militanter Gruppen, im Namen gefallener Kameraden zur Aktion überzugehen. Nur ist im Falle Fatzers der Gefallene zum Opfer seiner eigenen Kameraden geworden. Zugleich bezeichnet ein Kommando nicht nur eine aktive Einheit, sondern auch einen Appell, Befehl, Aufruf zur Tat. Doch wozu fordert Fatzer auf, außer dazu, keinem Befehl mehr zu gehorchen, nicht länger mitzumachen, auszusteigen, aufzuhören, abzuhaufen? *Kommando Johann Fatzer* möchte diese Widersprüche produktiv machen, um die ‚Große Diskussion‘ herbeizuführen, zu der Brecht nach dem Aufstand vom 17. Juni 1953 die Regierung aufforderte (oder sich ein neues Volk zu wählen). Doch wie sieht es damit aus nach den jüngsten Aufständen? Nachdem sich am 17. Dezember 2010 Mohamed Bouazizi in Tunesien aus Protest selbst verbrannte, folgte eine Welle massenhafter Erhebungen, die als ‚Arabischer Frühling‘ oder ‚arabellion‘ bekannt geworden sind. Als im Winter 2010 die Planung zu den Fatzer Tagen begann, konnten wir von diesen unmittelbar bevorstehenden Ereignissen noch nichts wissen, nur errahnen: „In einer Zeit, in der eine anonym verfasste politische Kampfschrift über den ‚*kommenden Aufstand*‘ zum Bestseller wird“, hieß es in der Einladung, „wird es Zeit, sich auf die Geschichte vergangener Aufstände, gescheiterter Revolutionen zu besinnen.“ In Frankreich war diese Schrift 2007 als Reaktion auf den ‚Brand der Banlieues‘ erschienen: Nach dem Tod zweier Jugendlichen war es in den Pariser Vororten im November 2005 zu schweren Unruhen gekommen: „Diese ersten Freudenfeuer sind die Taufe eines Jahrzehnts voller Versprechungen“, schrieb das ‚Unsichtbare Komitee‘. Als am 15. Dezember 2008, ein Jahr nach dem Erscheinen der Schrift, ein Fünfzehnjähriger in Athen von der Polizei erschossen wurde, wiederholte sich das Pariser Szenario. Kurz zuvor, am 11. November, hatte ein massives Polizeiaufgebot neun junge Bauern in der Ortschaft Tarnac festgenommen, denen vorgeworfen wurde, jene Schrift verfasst und Anschläge auf den Schnellzug TGV mit Hakenkrallen ausgeführt zu haben. Diese Umstände mögen dazu geführt haben, dass die Übersetzung in Deutschland auf ein ungewöhnliches Interesse traf: Als sie im Herbst 2010 in den Handel kam, wurde sie in Feuilletons von der *FAZ* bis zur *taž* besprochen, der *Spiegel* druckte Auszüge ab. Liegt es daran, dass sich alle einig sind, dass es knallen wird: „Hinter den beruhigenden Worten hört man immer klarer das Geräusch der Vorbereitungen eines offenen

Krieges.⁸ Ein Krieg gegen die, die auf die Ordnung der Welt scheißen?

II. ... movement of the people!

Am 1. Mai 2011 endeten die Ersten Fatzer Tage in Mülheim. Exakt zwei Wochen später sprang der Funken der ‚arabellion‘ in den Norden über: Am 15. Mai gingen in Spanien mehr als eine Millionen Menschen mit dem Slogan ¡*Democracia Real Ya!* (*Echte Demokratie jetzt sofort!*) und *No nos representan* (*Sie repräsentieren uns nicht*) auf die Straße, in Madrid wurde die zentrale Plaza del Sol besetzt. Als Anfang August ein junger Schwarzer, Mark Duggan, durch eine Polizeikugel starb, kam es in Großbritannien zu den schwersten Ausschreitungen seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Ob friedliche Platzbesetzung oder Plünderung, was die verschiedenen Protestformen verbindet, ist das Fehlen von (Wort)Führern und konkreten Forderungen. Es handelt sich bei den Aufständen in gewissem Sinne um „*Aufstände gegen die Politik*“⁹. Für die Theaterwissenschaftlerin Tina Turnheim stellen sie eine „performative Wende auf der Bühne politischer Protestformen“¹⁰ dar, die sie zugleich *zeigen* und vollziehen. Auch Hans-Thies Lehmann stellt eine Verschiebung von einer „Ästhetik des Widerstands“ zu einer „Ästhetik des Aufstands“ fest.¹¹ Vom ‚Arab Spring‘ über den ‚English Summer‘ zum ‚American Fall‘: Am 17. September folgte eine ‚kritische Masse‘ dem von dem kanadischen *Adbusters*-Magazin ausgegebenen Slogan *Occupy Wall Street*.¹² Am 15. Oktober kam es weltweit zu Demonstrationen und Platzbesetzungen, besonders gern mit der aus dem Film *V for Vendetta* der Wachowski-Geschwister beliebten Maske.¹³ Kurze Zeit

13

8 Ebd., S. 113.

9 Moritz Altenried: *Aufstände, Rassismus und die Krise des Kapitalismus. England im Ausnahmezustand*. Münster: edition assemblage 2012, S. 12.

10 Tina Turnheim: *Sous les pavés la rage – unter den Pflastersteinen die Wut. Eine Auseinandersetzung mit der Revolte in den französischen Banlieues im November 2005*. Masterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft, FU Berlin 2011, unveröffentlichtes Manuskript, S. IV.

11 Hans-Thies Lehmann: Ästhetik des Aufstands? Grenzgänge zwischen Politik und Kunst in den neuen sozialen Bewegungen. Vortrag im Rahmen des Festivals foreign affairs (Berliner Festspiele), in Zusammenarbeit mit der Heinrich Böll Stiftung, 10.10.2012. <http://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-Jp0Ug> (Zugriff am 06.12.2012).

12 David Graeber: *Inside Occupy*. Frankfurt am Main / New York: Campus 2012, S. 8–50.

13 Vgl. Alexander Karschnia: V for what? In: <http://alextext.wordpress.com/2012/11/22/158/> (Zugriff am 23.11.2012).

später wurde das New Yorker Zeltlager geräumt, eine Wiederbesetzung zur Neujahrsnacht wusste die Polizei ebenso zu verhindern wie am 1. Mai 2012. In der Zwischenzeit sind auch fast alle anderen Zeltlager aufgelöst worden. Während in der Öffentlichkeit gern historische Parallelen zwischen dem ‚Arabischen Frühling‘ und dem Herbst 1989 gezogen wurden, scheint eine andere Parallele näher zu liegen, jene zu 1917/19. Nach der Oktoberrevolution drohte der revolutionäre Funken sich auch in Westeuropa auszubreiten und konnte in Deutschland nur durch die Ermordung der Führer des Spartakusbundes, Karl Liebknecht & Rosa Luxemburg, verhindert werden. Die Rote Ruhr-Armee hatte den Kapp-Putsch verhindert und war anschließend entwaffnet worden, bevor sie eine Räterepublik hätte ausrufen können. Brechts *Fatzter* reagiert auf jene Geschehnisse, die erst 1923 wirklich zu Ende gingen. Für Heiner Müller begann damit die Tragödie des 20. Jahrhunderts, das Scheitern des Kommunismus durch das Ausbleiben der deutschen Revolution. Unbequem klingen Fatzers Worte auch heute noch:

Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über
Wird es keinen Sieger mehr geben
Auf eurer Welt, sondern nur mehr
Besiegte.¹⁴

III. Differenz(en) erproben – Die Mülheimer Fatzter Tage

Vor dem Hintergrund einer Chronik der Aufstände und Revolten wirkte der Ringlokschuppen in Mülheim an der Ruhr während der Ersten Mülheimer Fatzter Tage wie „eine Stelle der Welt [...] wo wir fünf Minuten überlegen konnten“.¹⁵ Die Fatzter Tage begannen am 27. April mit der Aufführung von *kainkollektiv*, wurden am nächsten Tag fortgesetzt mit der Aufführung des *Spinnwerk Leipzig*, gefolgt von der lecture performance *Tropicalypse Now!*¹⁶ von *andcompany&Co.* über die Arbeit an *FatzterBrazz* in Brasilien und abgeschlossen mit der ersten und einzigen Aufführung von *Fatzter für Kinder*, dem Ergebnis eines zweiwöchigen Workshops von *andcompany&Co.* mit Kindern aus Mülheim und Umgebung.

14 Brecht: *Fatzter*, S. 427.

15 Ebd., S. 388f.

16 Eine erste lecture performance mit diesem Titel wurde mit den brasilianischen Gruppenmitgliedern in Berlin am 22.10.2010 im Rahmen des Symposiums *Mobile Textkulturen* im ICI aufgeführt: <http://berlinergazette.de/mobile-textkulturen-tropicalypse-now/> (Zugriff am 05.12.2012). Die zweite lecture performance in Mülheim fand unter der virtuellen Beteiligung der Brasilianer via Skype statt.

Am 30. April fand das nun dem vorliegenden Band seinen Titel leihende Symposium *Kommando Johann Fatzer* statt, mit Vorträgen von Thomas Atzert, Alexander Karschnia, Jürgen Link, Matthias Naumann und Michael Wehren. Zum Abschluss las der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Jürgen Link aus seinem Roman *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Rubr-Armee*¹⁷. Am 1. Mai endeten die Fatzer Tage mit einer Matinee unter Leitung von Kathrin Tiedemann, der Intendantin des FFT (Forum Freies Theater, Düsseldorf), an dem Fabian Lettow (kainkollektiv), Alexander Karschnia (andcompany&Co.), Claudia Bosse (theaterkombinat) und Michael Wehren (Spinnwerk Leipzig/friendly fire) teilnahmen. Nicht um Klassikeraktualisierung ging es, sondern um die Vermessung und die Befragung der Differenz(en) zu und in Brechts „Jahrhunderttext“¹⁸. Das Besondere der Situation war offenkundig: Neben einem Mülheimer Publikum, das seit 2008 regelmäßig *Fatzer*-Produktionen sehen konnte, stand eine nicht unerhebliche Zahl von Gästen, die selbst mit dem Material gearbeitet hatten – so kamen allein aus dem Kontext des Spinnwerk Leipzig 16 TeilnehmerInnen, die Jungen Performer Mülheim zählten 12 Teilnehmende. Vor und auf der „Bühne“ waren also stets Brechtsche Fachleute präsent. Dabei stellte sich auf unterschiedlichste Weise und in unterschiedlichsten Formaten immer wieder die Frage: Was bedeutet es, ZeitgenossInnen dieses Textes zu sein? Was heißt es, sich auf die Probe der Zeitgenossenschaft mit dem *Fatzer*-Material einzulassen – als ZuschauerIn, als DarstellerIn, als LeserIn oder als TheatermacherIn? Und was könnte das sein: Zeitgenossenschaft? Laut Giorgio Agamben ist Zeitgenossenschaft von einer Zäsur und Unterbrechung, nicht zuletzt der eigenen Gegenwart, gezeichnet, welche zugleich die Grundlage von neuen Verbindungen und Transformationen ist – „der Zeitgenosse [ist] derjenige [...], der seiner Zeit das Rückgrat bricht (oder besser deren Riss und Bruchstelle wahrnimmt), doch er macht aus diesem Bruch den Treffpunkt und Begegnungsort der Zeiten und Generationen.“¹⁹ Agamben spürt der Zeitgenossenschaft nicht zuletzt im Phänomen der Mode nach und bestimmt ihre Zeitlichkeit als Zwischenraum von „noch nicht“

17 Jürgen Link: *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Rubr-Armee*. Oberhausen: Assoverlag 2008.

18 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 309.

19 Giorgio Agamben: Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: *Nacktheiten*. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 21–36, hier S. 34.

und „nicht mehr“.²⁰ Eine solche Erfahrung von Zeitlichkeit wird in *Fatzer* programmatisch. Sie kennzeichnet die Perspektive seines ‚Protagonisten‘, welche die Gegenwart in ein gespenstisches Licht rückt und beschreibt eine Situation, in der die Geister der Vergangenheit und Zukunft umgehen:

Mich lähmt das Morgen und
 Dies unverbindliche Heut! So sitzend
 Zwischen noch nicht und schon nicht mehr
 Glaub ich nicht, was ich denk!
 [...]

 Wenn ich euch essen
 Seh, seh ich hinter euch andre verdauen
 Euch unähnlich; aber mich seh ich nicht essen. Ich hör eure Stim-
 men nicht vor dem Geräusch vieler
 Schritte, solcher, die ich nicht kenn.
 Aus vielen runden Mäulern fallen
 Große viereckige Worte, woher sind sie?
 Mir scheint, ich bin vorläufig
 Aber was / läuft nach?²¹

Die Frage nach einer möglichen Zeitgenossenschaft mit Brechts *Fatzer*-Fragment ist mit einer Reihe von Fragen verbunden, welche die Logik der Klassiker durcheinander bringen. Was kann uns Brechts Text heute über die gegenwärtige theatrale oder politische Situation und Praxis sagen? Wie verfremdet *Fatzer* die Gegenwart, wie verfremdet der Blick des *Fatzer*-Materials die eigenen Arbeitsweisen und Produktionszusammenhänge? Und nicht zuletzt: Welche Aspekte von Brechts Arbeit zeigen sich erst durch die Perspektiven der Gegenwart, heutige Kontexte und Auseinandersetzungen? Die Produktivität dieser gegenseitigen Verfremdung manifestierte sich in den einzelnen Arbeiten: Während kinkolektiv als Referenz ihrer Herangehensweise u.a. den Film *Night at the Museum* (USA 2006) nannten (was sich auch im Bühnenbild ausdrückte, das von Schnüren durchzogen war, an denen verschiedene „gebrauchte“ Gegenstände hingen), hatte die Gruppe des Spinnwerk Leipzig ein begehbares installatives Environment geschaffen, in dem die ZuschauerInnen die Szenenreihenfolge bestimmen konnten. andcompany&Co. hatte es in *FatzerBrazz* auf eine „Tropikalisierung“ des Materials angelegt, auf die gegenseitige Verfremdung von São Paulo und Ruhrgebiet, Erstem Weltkrieg

20 Agamben: Was ist Zeitgenossenschaft?, S. 30.

21 Brecht: *Fatzer*, S. 440.

und Stadtguerilla, revolutionärer Bewegung und Reformregierung. *Fatzer für Kinder* erprobte den Gebrauchswert des Materials für Sechs- bis Zwölfjährige.

Die Arbeit an *Fatzer*, als eine Erprobung der Differenzen zum und im Material, zur und in der Gegenwart, trägt eine Differenz in den Alltag des theatralen Betriebs ein. Alle Arbeiten verdanken sich dementsprechend ebenso spezifischen Möglichkeitsräumen und institutionellen Freiräumen wie sie diese zugleich auch behaupten und aktualisieren. Da wäre die neun Monate dauernde Arbeit der Gruppe kainkollektiv in den Räumen des Ringlokschuppens oder die Arbeit der Gruppe andcompany&Co. mit Kindern, die ihre ganz eigene Osterferien-Zeitlichkeit hatte. Oder auch ein Ort wie das zum Schauspiel Leipzig gehörende Spinnwerk Leipzig, erst im Jahr 2009 entstanden, welcher es erlaubte, von den Rahmungen des theaterpädagogischen Betriebs abzusehen und den Textraum des Materials ohne vordergründigen Aktualisierungsimperativ zu entfalten. Will man mit *Fatzer* nicht nur den Betrieb bedienen, dann braucht es Assoziationsräume im emphatischen Sinne, Produktionsorte und -zeiten jenseits der Normierungen (auch des Kinder- oder Jugendtheaters): Räume und Orte wie den Ringlokschuppen in Mülheim oder das Spinnwerk Leipzig. Die *Fatzer*-Inszenierungen der Ersten Mülheimer Fatzer Tage verdanken sich einerseits solchen Räumen, andererseits befragen und testen sie diese. Sie bauen ein „Fatzerarium“, „Pädagogien“, „Modellräume“, „provisorische Bühnen“. Für eine Untersuchung, Erprobung und Artikulation solcher Räume liefert das zersplitterte *Fatzer*-Material viele Produktionsmittel. Denn *Fatzer* ist nicht zuletzt ein theatrales Versuchslabor, eine Versuchsanordnung des Theatralischen, in welcher die Institution Theater selbst erprobt und erkundet wird. Zu einem Zeitpunkt, an dem das Politische im Theater, d.h. insbesondere seiner Produktions- und Darstellungsformen, wieder vermehrt diskutiert wird²² und sich u.a. neue Risse im Gefüge von Stadttheater und Freiem Theater zeigen, treten in der Arbeit mit *Fatzer* die Bruchstellen des Theaters damals und heute wieder in Konstellation. Darin liegt auch eine mögliche Antwort auf die Frage: Wieso gerade *Fatzer*? Die Fatzer Tage wären in diesem Sinne auch ein erneutes Stolpern über Zeilen wie die folgenden:

22 Vgl. dazu u. a. Jan Deck / Angelika Sieburg (Hrsg.): *Politisch Theater machen*. Bielefeld: Transcript 2011; sowie Nikolaus Müller-Schöll: Die Gesetze des gemeinsamen Erscheinens. In: *Theater Heute* 08–09/2012, S. 38–41.

Wenn einer am Abend eine Rede zu halten hat, geht er am Morgen in das Pädagogium und redet die drei Reden des Johann Fatzer. Dadurch ordnet er seine Bewegungen, seine Gedanken und seine Wünsche. Weiter: wenn einer am Morgen einen Verrat ausüben will, dann geht er am Morgen in das Pädagogium und spielt die Szene durch, in der ein Verrat ausgeübt wird. Wenn einer abends essen will, dann geht er abends in das Pädagogium und spielt die Szene durch, in der gegessen wird.²³

VI. Werkzeugkasten, Gebrauchswert

Die wenigen Szenen und Texte aus *Fatzer*, welche Brecht zu Lebzeiten veröffentlichte, erschienen in der 1930 begonnenen Reihe der *Versuche*.²⁴ Im ersten Heft der neuen Reihe sind die Szenen RUNDGANG DES FATZER DURCH DIE STADT MÜHLHEIM, FATZERS ZWEITE ABWEICHUNG sowie der Text FATZER, KOMM zu finden. Eine Anmerkung Brechts bezeichnet *Fatzer* als dritten Versuch und stellt in Aussicht, Abschnitt 1 und 2 würden „später in diesen Heften erscheinen.“²⁵ Zwar erschienen die angekündigten Abschnitte nicht in den späteren Heften der *Versuche*, nur eine Fußnote weist im zweiten Heft, mitten im *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, auf „Fatzerkommentar, Sterbekapitel“²⁶ hin. Doch stellte Brecht durch die zumindest partielle Einbettung des *Fatzer*-Materials in das Publikationsprojekt der *Versuche* das Fragment deutlich lesbar in den Kontext einer radikalen Befragung der Institution Theater:

Die Publikation der „Versuche“ erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben), und zu dem Zweck, die einzelnen sehr verzweigten Unternehmungen kontinuierlich aus ihrem Zusammenhang zu erklären.²⁷

Für uns als Herausgeber des ersten Bandes der *Mühlheimer Fatzerbücher* waren die *Versuche* nicht nur wegen der direkten Verbindungen zu *Fatzer* interessant, hinzu trat die mit ihnen verbundene Praxis der Dokumentation der Aufführungsversuche und ihrer Bedingungen.

23 Brecht: *Fatzer*, S. 517.

24 Bertolt Brecht: *Fatzer*, 3 sowie *Fatzer, komm.* In: Ders.: *Versuche 1–12, Heft 1–4*. Berlin: Aufbau 1963, S. 29–41.

25 Ebd., S. 6.

26 Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1988, S. 25–46, hier S. 37; sowie Brecht: *Versuche 1–12*, S. 129.

27 Brecht: *Versuche 1–12*, S. 6.

Gerade die ersten vier Hefte der *Versuche* ver- oder zersammeln die Elemente solcher Versuche und Versuchsanordnungen. Sie gingen den ‚berühmt-berüchtigten‘ Modellbüchern Brechts voraus und ergänzten die veröffentlichten Stücktexte mit Erläuterungen, Anmerkungen, Photographien und weiteren Materialien – eine Art der Dokumentation, welche geradezu zum Lesen und Ergänzen zwischen den Elementen herausfordert.

In diesem Sinne soll die Reihe der *Mülheimer Fatzerbücher* in den Augen der Herausgeber als nachhaltige Dokumentation von spezifischen Arbeitsweisen, Zugängen zum Material sowie Konstellationen zwischen heutigen Produktionszusammenhängen und dem *Fatzer*-Fragment fungieren. Dabei geht es weniger um autoritative Ausdeutung als, mit Michel Foucault gesprochen, um den Versuch, eine Werkzeugkiste²⁸ zur Verfügung zu stellen. Eine Werkzeugkiste, in der sich Modelle und Materialien finden lassen – anregend zur Weiterführung, zum Widerspruch, zur Abänderung und Übersetzung. Anders gesagt: Das Buch und seine Beiträge haben ihren Zweck dann erfüllt, wenn sie selbst wiederum Produktionsmittel geworden sind.

Der erste Teil des vorliegenden Bandes versammelt Beiträge des von Alexander Karschnia organisierten Symposions *Kommando Johann Fatzer*, in denen die Autoren den Linien und Fragen der Veranstaltung weiter nachgehen. Während Karschnia in seinem Beitrag gegenwärtige Theorien versammelt, die „Desertion gutheißen“²⁹, um mit einer „Theorie des Piraten“ zu enden, verweist Jürgen Link auf die extreme Denormalisierung, die der Erste Weltkrieg für Europa bedeutete und folgt der Spur der *Katabasis*, des Herabsteigens, in Brechts Werk. Matthias Naumann rekonstruiert den Kriegsdiskurs und fragt vor diesem Hintergrund nach den verschiedenen Entwürfen der Gemeinschaft, des nationalen Kriegskollektivs als auch der Deserteure. Diesen Auseinandersetzungen folgt ein zweiter Teil, in welchem wir uns auf Produktionen konzentrieren, die entweder bei den Fatzer Tagen gezeigt wurden oder eng mit ihrem Schauplatz verbunden waren. Ziel war es, nicht ein Modell der Dokumentation für jede Produktion zu verwenden, sondern

28 Michel Foucault: Von den Martern zu den Zellen. Ein Gespräch mit Roger-Pol Droit. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve 1976, S. 48–53, hier S. 53.

29 Brecht: *Fatzer*, S. 469.

jeder Produktion diejenigen Mittel an die Hand zu geben, die ihr Aufbau und ihre Arbeitsweise forderten.

V. Revolutionsmaschinen

Unser Dank gilt all denjenigen, ohne die das vorliegende Buch nicht möglich gewesen wäre: den BeiträgerInnen, dem Ringlokschuppen-Team wie auch den MitarbeiterInnen des Neofelis Verlages. Nicht zuletzt gilt unser Dank Melanie Albrecht für ihre Mitarbeit an der Publikation.

Ein Buch existiert nur durch das und in dem, was ihm äußerlich ist. Wenn das Buch selber also eine kleine Maschine ist, in welchem messbaren Verhältnis steht dann diese literarische Maschine zu einer Kriegsmaschine, einer Liebesmaschine, einer Revolutionsmaschine [...]?

³⁰

30 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1997, S. 13. Zum Zitat: „Getippt mit einem Finger, die Tochter auf dem Arm.“ (Alexander Karschnia)