

Mülheimer Fatzerbücher 2
Räume, Orte, Kollektive



Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr
Mülheimer Fatzerbücher

1

Kommando Johann Fatzer

2

Räume, Orte, Kollektive

3

In Gemeinschaft und als Einzelne_r

Mülheimer Fatzerbücher 2

Räume, Orte, Kollektive

Herausgegeben von
Matthias Naumann
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.

© 2013 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

KILL YOUR DARLINGS! STREETS OF BERLEDELPHIA

Copyright © 2012 by René Pollesch

Aufführungsrechte: Rowohlt Theater Verlag, Reinbek bei Hamburg

Umschlaggestaltung: Marija Skara, unter Verwendung von Fotografien von Thor Brødreskift und Björn Stork.

Satz: Neofelis Verlag

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN: 978-3-943414-13-4

Inhalt

Michael Wehren / Matthias Naumann

Räume, Orte, Kollektive 7

Räume, Orte, Kollektive

Eva Heubach / Frank Ruda

Die Notwendigkeit des unmöglichen Ganzen

Brechts „Jahrhunderttext“ *Fatzer* 18

Christine Standfest

Fatzer besetzen! Vermischte Bemerkungen

zu Brechts *Fatzer*-Fragment – eine Territorialisierung 33

Michael Wehren

Ein Laboratorium des Kollektiven

und des Politischen. Skizzen zu *Fatzer* 46

Ralph Fischer

Unterwegs zum Untergang. Fatzers Gänge 70

Tore Vagn Lid – *Fatzer*

Tore Vagn Lid

„FATZER“ – konkretisiert

Der existentielle Nullpunkt der Revolution 87

Ragnbild Freng Dale

Brecht im heutigen Norwegen 110

LIGNA – *Wessen Stadt ist die Stadt? Ein Aufstand*

Ole Frahm / LIGNA

Fatzers Gang durch Mülheim 125

LIGNA

Auszug aus *Wessen Stadt ist die Stadt? Ein Aufstand* 141

René Pollesch – *KILL YOUR DARLINGS! STREETS OF BERLADELPHIA*

Interview mit Fabian Hinrichs

Macht es für Euch!..... 153

Tim Schuster

Pizza essen mit Fatzer. René Polleschs

Kill your darlings! Streets of Berladelphia174

René Pollesch

KILL YOUR DARLINGS!

STREETS OF BERLADELPHIA190

Abbildungsverzeichnis220

Räume, Orte, Kollektive

Michael Wehren / Matthias Naumann

Im Nirgendwo, in „eine[r] falsche[n] Gegend“¹, an „einer Stelle der Welt“, die es erlaubt „drei Minuten“ nachzudenken,² beginnt die Desertion: Fatzer schießt auf die Ordnung der Welt und seine Kameraden machen es ihm zunächst nach. Der Weg der Deserteure führt sie nach Mülheim an der Ruhr, an den „*Ruhrort Fatzer*“, den Brecht wie folgt skizziert:

Dies finstere Viereck zwischen Kränen und Eisenhütten
Durch die dieser Johann Fatzer
Seine letzten Tage herumging
Aufhaltend das Rad³

Bei diesem Ruhrort handelt es sich zugleich um eine „Gegend“, die, so Brecht, erst noch „[e]inzuprägen wäre“.⁴ Sie erscheint unterbestimmt, nicht ausgeführt, auf die Zukunft verwiesen, wie die Zeit selbst mit ihrem „noch nicht“⁵. Der Ruhrort, das ist in gewissem Sinne auch ein Nicht-Ort, ein Ort, der noch ausbleibt, fehlt und gerade deshalb zum, wie der Text sagt, „Herumgehen“ bzw. zum Rundgang nötig:

FATZER
Vor allem wissen
An welchem Punkt der Landkarte wir
Aus der blutbeschmierten, undeutlichen, verdamnten Erdkruste
Herausgekrochen sind
Was sie hier haben zum Fressen
Was für Leute, wie viele
Überhaupt noch da sind.
Denn hier, das fühl ich
Bleiben wir länger.⁶

1 Bertolt Brecht: Fatzer. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 10.1. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1997, S. 387–529, hier S. 388.

2 Ebd., S. 453.

3 Ebd., S. 463.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 440.

6 Ebd., S. 499.

In der Stadt zeigt sich die Figur eines neuen Menschen, der „Massemensch“⁷, dessen Konturen Johann Fatzter bereits in der Gegenwart zu erkennen glaubt. Doch Fatzers „Rundgang durch die Stadt Mülheim“, der ihn auf die Szene der Menge und der Vielen führt, richtet zugleich die Aufmerksamkeit auf den Gang selbst, mit dem Fatzter die Stadt vermisst. Michel de Certeaus Formulierung, ein Raum sei ein Ort, „mit dem man etwas macht“, ein Ort, welcher „von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen“ werde,⁸ eignet sich, um das Zwielficht, die Unsicherheit und die Vorläufigkeit zu markieren, welche durch Brechts Schreiben im *Fatzter-Fragment* allen Ordnungen und Ortungen zukommt. Die Architekturen und Hierarchien der Räume und Orte scheinen „aus den Fugen“. Und so stehen immer wieder Techniken und Praktiken der Orientierung im Fokus der Szenen, welche die Relation zwischen dem Ich, dem Wir und dem ‚Hier‘ sowie den Anderen und dem ‚Dort‘ erproben. Denn die Räume und Orte, wie bspw. das Haus, nehmen nicht mehr ihre alten politischen, sozialen oder anthropologischen Funktionen in Bezug auf Einzelne oder neue Kollektive wahr:

Wo früher
Ein Mensch war und ein anderer
Da ist jetzt die Masse, ein
Massemensch und es bleibt alles
Zusammen
Und geht nicht mehr in die Häuser⁹

Doch dann wären da auch noch der Textraum des Fragments sowie Brechts Schreibearbeit, die sich mit dem Theater selbst auseinandersetzt, Szenen wie der Rundgang Fatzers sowie die Reflexionen zum Theater im *Fatzterkommentar*, die grundsätzlich die Frage nach dem Ort des Theaters stellen. „Pädagogium“¹⁰ lautet ein Name dieser Frage an die Verortung des Theaters. Das *Fatzter-Fragment* stellt die Frage nach einer theatralen und performativen Praxis, die über den geschlossenen Repräsentationsraum des Theaters hinausgeht und sich als Frage nach dem Ort des Theaters überhaupt erweist. Auch damit berührt sie Fragen des Kollektiven und der (a)sozialen Funktion von Theater. Kurz gesagt: Die Frage nach Raum und Ort ist

7 Brecht: Fatzter, S. 410.

8 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988, S. 218.

9 Brecht: Fatzter, S. 410.

10 Ebd., S. 517.

im *Fatzer*-Fragment zugleich eine Frage nach dem Kollektiv, seinem Auftritt ebenso wie seiner Abwesenheit oder seiner Konstitution. *Räume, Orte, Kollektive: Topographien nach Fatzer* – so lautete der Titel des Symposions, welches im Rahmen der vom 22. bis 24. Juni 2012 stattfindenden Zweiten Mülheimer Fatzer Tage nach den Potentialen des unsicheren Territoriums fragte, das *Fatzer* vermisst. Der nun vorliegende zweite Band der *Mülheimer Fatzerbücher* dokumentiert einerseits die Beiträge des Symposions. Frank Ruda und Eva Heubach nehmen im Anschluss an Heiner Müller und Alain Badiou den Jahrhunderttext *Fatzer* sowie die mit ihm verbundene, sich in ihm manifestierende Passion des Realen in den Fokus. Christine Standfests Beitrag fragt nach den (geo)politischen Bedingungen der Gegenwart und zeichnet zugleich eine Reihe von Entortungen und Neuverortungen von Gesten des Widerstands und des *Fatzer*-Materials nach. Michael Wehren analysiert das *Fatzer*-Fragment als Laboratorium des Politischen und Kollektiven sowie die damit verbundenen Orte und Räume: die Straße, die Kellerwohnung, den Text und auch das Theater. Ralph Fischer wiederum geht Fatzers Gängen sowie der mit ihnen verbundenen Logik des Gespenstischen nach.

Andererseits dokumentiert dieser Band jene Inszenierungen, die während der Zweiten Mülheimer Fatzer Tage aufgeführt wurden. So wie der Titel des Symposions erwies sich auch ein diesem vorangestelltes Zitat Brechts als eine mögliche gemeinsame Klammer beider Teile: „Die Erkenntnis kann an einem anderen Ort gebraucht werden, als wo sie gefunden wurde.“¹¹ Denn so wie Brechts Schreiben und Verhandlung von Räumen, Orten und Kollektiven im *Fatzer*-Fragment einen verfremdenden Blick auf unsere heutige Gegenwart wirft, so sind es auch die zeitgenössischen theatralen, performativen und medialen Praktiken, die das Fragment aufs Neue für einen Blick auf diese Gegenwart produktiv machen.

Zu den Zweiten Mülheimer Fatzer Tagen waren *Wessen Stadt ist die Stadt? Ein Aufstand* von LIGNA, *Kill your darlings! Streets of Berladelphia* von René Pollesch und die norwegische *Fatzer*-Inszenierung von Tore Vagn Lid eingeladen. An diesen drei sehr unterschiedlichen Theaterarbeiten ließen sich verschiedene Gesten der Aneignung sowie einer Verräumlichung des *Fatzer*-Kosmos – des Fragments, aber auch der Fragen des Textes und an ihn anknüpfender

11 Ebd., S. 521.

Denkbewegungen – beobachten, denen gemeinsam war, dass sie auf die Gegenwart und ihre sozialen und politischen Konflikte zielten.

In seiner „(Re)Konstruktion“ des *Fatzer* entschied sich Tore Vagn Lid dafür, aus dem reichlichen Material des Fragments und ausgehend von der musikalischen Tradition der Lehrstücke, insbesondere der *Maßnahme* von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, „ein konkretes Stück (Musik)Theater“¹² zu gestalten. Die Konstruktion des Abends stellt sich die Frage eines möglichen Handlungsverlaufs zwischen dem Moment der Desertion und der folgenden Ankunft in Mülheim und der Todesszene am Ende, in der Fatzer sein Einverständnis mit seiner ‚Hinrichtung‘ durch die anderen drei verweigert. Dieser wird als eine Abfolge von Szenen des Wartens, des Konflikts um Essen und Sexualität, von Gängen durch die Stadt und Aktionen, die zum Aufstand führen sollen, konstruiert. Neben Texten aus dem *Fatzer*-Fragment finden Zitate aus anderen Texten Brechts sowie von Heiner Müller Verwendung. Die Szenen sind in ihrer Abfolge musikalisch geordnet und werden von Solisten, Chören und Videoeinspielungen skandiert, wobei die Musik, teilweise live, teilweise eingespielt, aus dem musikalischen Universum der Lehrstücke (Eisler, Weil) schöpft, aber auch auf Schostakowitsch, Händel und Leo Brouwer zurückgreift. So ist es nur konsequent, dass auch der kurze Moment einer möglicherweise utopischen Hoffnung, die momentane Unterbrechung der Routinen aus Warten und Alltagskonflikten gegen Ende von einer Brass Band vorgestellt wird, die eine laut musizierende Runde durch den Theatersaal macht. Doch so schnell, wie er kam, ist der utopische Moment – und damit vielleicht die historische Chance – wieder verschwunden.

Ihr politisches Gewicht erhält die Inszenierung jedoch nicht, indem sie nun versuchte, in irgendeiner Weise anzubieten, wie denn eine solche historische Chance, ein utopischer Moment, zu erkennen und vielleicht sogar zu ergreifen wäre, sondern indem sie zwei grundlegende Bedürfniskonflikte aus *Fatzer* in den Mittelpunkt stellt, mit denen sich jede Potentialität politischen Handelns auseinanderzusetzen hat: den Hunger und die Sexualität, zuvörderst aber den Hunger. Dieser wird neben den bekannten Szenen aus *Fatzer*, die um das Besorgen von Essen kreisen, durch mehrere

12 Tore Vagn Lid: „FATZER“ – konkretisiert. Der existentielle Nullpunkt der Revolution, in diesem Band, S. 87–108, hier S. 97.

Videoeinspielungen thematisiert, in denen eine Art Quizshowmoderator Fragen wie z. B. „Wie lange – durchschnittlich – kann ein gesunder, normal gebauter Mensch ohne Essen überleben?“ oder „Was charakterisiert häufig die Handlungen eines Hungernden?“ stellt, die zynisch anmuten mögen, zugleich an Orten und zu Zeiten des Hungers aber Alltagserfahrungen sind, und der dabei auf die Maslowsche Bedürfnispyramide verweist, deren unterste Schichten Vagn Lids *Fatzer* erkundet. Über die Verhandlung des zweiten Bedürfnisses, der Sexualität, wird neben den vier Männern auch Therese Kaumann zu einer zentralen Figur der Inszenierung. Diese Figuren erfahren in ihrer Ausführung jedoch eine zeitliche Offenheit, gehen sie doch am Ende des Ersten Weltkriegs wie im vierten Jahr der gegenwärtigen ‚Krise‘, mal in Anzügen, Kleidern und offenen Gesichtern, mal in Occupy-Masken, durch eine Stadt, in der die Zuschauer_innen sitzen. Diese sitzen an kleinen runden Tischen im Theaterraum verteilt, auf denen Modellbauten die Börse, eine Fabrik, Wohnquartiere etc. anzeigen. Durch den Raum verlaufen zwei Achsen, die die Gänge der Schauspieler_innen ordnen, eine führt auf die schmale Bühne hin, die komplett von einem Wohnwagen mit davor gespanntem Pferdeskelett eingenommen wird. Ein surrealistischer Courage-Wagen, der zugleich Panzer und Kellerwohnung ist und dessen innere Enge immer wieder auf die Leinwand über dem Pferdegerippe projiziert zu beobachten gegeben wird. Die andere Achse liegt quer zur Bühne und verbindet zwei Klaviere als Orte der Live-Musik miteinander. Während die Spiel-szenen zum Teil auf der Bühne ‚vor‘ den Zuschauer_innen gezeigt werden, zum Teil aber auch ‚unter‘ ihnen, umgibt sie der Klangraum der Chöre sowie der begleitenden Musik. Sie sitzen zwischen den Chören und Solisten dieses musikalischen Lehrstücks, das im Rückgriff auf Brechtsche Traditionen und Mittel diese verschiebt und zu einer (Re)Konstruktion neu kombiniert, die auf heutige politische Fragen nach der (Un)Möglichkeit des Aufstands zielt. Dokumentiert wird dieser Abend im vorliegenden Band durch einen Beitrag von Tore Vagn Lid über seine Aneignung des Brechtschen Materials sowie einer Verortung seiner *Fatzer*-Inszenierung innerhalb der norwegischen Brechtrezeption durch die norwegische Theaterwissenschaftlerin Ragnhild Freng Dale.

Noch stärker als Vagn Lids *Fatzer*-Inszenierung holte LIGNAs *Wessen Stadt ist die Stadt? Ein Aufstand* die Zuschauer_innen aus ihrer gewohnten Theaterhaltung gegenüber eine Bühne heraus, wie es

bei LIGNA schon üblich ist. Die Teilnehmer_innen werden auf einen Gang durch die Stadt Mülheim geschickt. Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung mit dem Innenstadtraum von Mülheim, in dem Leerstand, wie z. B. des Kaufhof, als Ausdruck einer sozioökonomischen Krisensituation der Stadt erscheint, war ein Aufstand, der in Mülheim zwischen dem 18. und 20. April 1923 stattfand und seinen Höhepunkt im versuchten Sturm des Mülheimer Rathauses und der anschließenden zweitägigen Belagerung desselben hatte. LIGNA nimmt die Teilnehmer_innen auf einen über Radio angeleiteten und kommentierten Gang durch die Mülheimer Innenstadt mit, vom leerstehenden Kaufhof zum (nichtbelagerten) Rathaus, an einen Versammlungsplatz, unter die Erde durch eine U-Bahn-Station, weiter durch Einkaufsstraßen und schließlich in das „Forum“, eine Einkaufspassage am Bahnhof. Über Kopfhörer hört man als Teilnehmer eine mehrstimmige Collage, die Fiktionalität und gegenwärtiges Erleben des Stadtraums miteinander verwebt, so die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Teilnehmer_innen vervielfacht und ihnen Spielräume eröffnet. Man erfährt vom Mülheimer Aufstand im April 1923 aus zeitgenössischen Berichten, die mit Zitaten aus *Fatzner* über den zu erwartenden oder erhofften Aufstand sowie die erkundenden Gänge Fatzners durch die Stadt Mülheim konstatiert werden. Dazu kommen Anweisungen oder Aufforderungen, die auf Handlungen im Vorstellungsraum des historischen Geschehens gerichtet sein könnten und die zugleich den Gang der Teilnehmer_innen durch die Stadt Mülheim anleiten.

Gemeinsam geht man einzeln durch die Stadt, probt Gesten der Aneignung des Stadtraums, des Protests und vielleicht des Aufstands in je eigener Weise ein. Ganz unterschiedlich verhalten sich die Teilnehmer_innen zu Aufforderungen, über die nächste Aktion der Aufständischen abzustimmen, vor der Polizei davon zu laufen und sich ein Versteck zu suchen oder einen Pflasterstein zu werfen. Die Radio-Aufforderungen zu bestimmten Handlungen oder Gesten eröffnen zugleich immer auch einen Raum der Entscheidung, indem sie es dem/der einzelnen Teilnehmer_in überlassen, die angesprochene Haltung einzunehmen, die Geste auszuführen – und vor allem, wenn, dann in welcher Weise. Dabei werden die Teilnehmer_innen nicht nur zu Akteuren, sondern einander auch zu Schauspieler_innen, die Haltungen und Gesten des Protests oder des Aufstands spielerisch einander und gemeinsam zur Schau stellen. Dies erinnert an die von Demonstrationen bekannte

Erfahrung, dass sich aus der Beobachtung der Situation sowie der anderen Demonstrant_innen und ihrem Verhalten und zugleich der aktiven Teilnahme an dieser gemeinsames politisches Handeln entwickeln lässt, sich im beobachtenden Handeln, im Abwägen, Zögern und Wagen die nächsten Gesten des Protests, die nächsten Schritte der Auseinandersetzung ergeben oder gemeinsam initiieren lassen. Doch schafft die Anleitung über Kopfhörer – die auch gemeinsam immer vereinzelt aufgenommen wird –, während sie einen der Notwendigkeit, den Protest selbst zu entwickeln, enthebt, eine Schärfung der Beobachtung der Situation und des Gestischen, das mit Formen des Protests oder des Aufstands verbunden ist. Aufgefordert wird zu einer spielerischen Erprobung von Gesten des Protests und der Aneignung des Stadtraums. Eine ausführliche Darlegung des historischen Ereignisses und der unterschiedlichen Raum- und Materialebenen, die in *Wessen Stadt ist die Stadt?* mit- und zueinander in Beziehung gesetzt werden, sowie der Rollen von *Fatzer* und des Radios bietet Ole Frahms Beitrag, den ein Textausschnitt aus dem Radiostück begleitet.

Eine ganz andere Auseinandersetzung mit den Fragen des *Fatzer*-Materials nach Möglichkeiten politischen Handelns, nach dem Egoismus des Einzelnen, des Kollektivs oder des Netzwerks bietet René Polleschs *Kill your darlings! Streets of Berladelphia* mit Fabian Hinrichs und den „15 besten Turner[n] Berlins“¹³, dessen kompletter Stücktext in diesem Band abgedruckt ist. Im Interview spricht Fabian Hinrichs über die gemeinsame Arbeit mit René Pollesch und den Turner_innen und davon, was ihm (nicht nur) im Theater fehlt und er sich erhofft. Einen analytischen Außenblick wirft schließlich der Theaterwissenschaftler Tim Schuster auf *Kill your darlings!*, dessen Aufforderung zum „Macht es für euch!“ nicht nur ihn weiter beschäftigt. Der Abend nimmt deutlich gedankliche Ausgangspunkte von *Fatzer* bzw. grundlegenden Brechtschen Fragen an das Theater und die Gesellschaft und übersetzt diese in eine heutige Auseinandersetzung, entwickelt sie im Bezug zu gegenwärtigen sozioökonomischen Verhältnissen und stellt sie neu.

„Es reicht uns nicht [...] Es fehlt etwas.“¹⁴ – Das Fragen nach dem „Unerfüllte[n] des Sozialen“¹⁵ bildet den Mittelpunkt der szenischen

13 René Pollesch: *Kill your darlings! Streets of Berladelphia*, Stückabdruck in diesem Band, S. 190–218, hier S. 213.

14 Pollesch: *Kill your darlings!*, S. 191.

15 Siehe in diesem Zusammenhang für ausführlichere Überlegungen zu *Kill your*

Untersuchungen dieser Aufführung von Formen dessen, wie wir heute leben, wie wir die besten Szenen – fast wie im Film so auch im Leben oder hier (behaupteterweise zumindest) im Theater – wegschneiden, da sie so schön sind, dass sie nicht zu ertragen wären, und wie z. B. das Turnen einen Mehrwert durch buntes Licht, Musik und Krakenkostüm erhalte. Dies Fragen, das auch ein Sehnen und Fordern ist, nach dem, was fehlt, wird in immer wieder anderen Zugängen verhandelt und umturnt. Es betrifft all das, was sich unter ‚wie zusammen leben‘ fassen ließe, und dabei nicht zuletzt die Liebe. Die Liebe zu dem/der einen Un austauschbaren erscheint als die große Forderung dieses Abends, die zugleich die Forderung nach einer Gemeinschaft der Un austauschbaren ist, welche erfordern würde, gemeinsames politisches Handeln ganz neu zu denken. So ist dieser Abend auch eine Aufforderung zum Bedenken des eigenen Verhältnisses zum eigenen Tun und zu dem anderer, sowie zum Nicht-Tun. Das körperliche Sprechen Hinrichs, in dem sich ein immer wieder neues Durchdenken des gerade zu sprechenden Textes ausdrückt, verbindet sich mit der Körperlichkeit der Turner_innen, ihren Bewegungen. Als eingeprobte Wiederholungen wirken diese leicht und zugleich wie Teile eines festen Ablaufs, werden jedoch durch die jeweilige Art eines Körpers, eine Bewegung auszuführen, durch Momente der Ausgelassenheit oder auch ein Lachen über das Geschehen oder Hinrichs Ansprache(n) immer wieder gebrochen. Durch die andere räumliche Situation im Ringlokschuppen im Vergleich zur Berliner Volksbühne konnten die Zuschauer_innen in Mülheim eine ganz andere, der Berliner Aufführung nur ähnliche, Aufführung sehen und erfahren. Die Nähe der Turner_innen zu den Zuschauer_innen, ihr unmittelbar vor der ersten Reihe Turnen, ließ eine intimere, persönlichere Atmosphäre entstehen und schuf so vielleicht auch eine andere Form von ‚Mehrwert‘, wies die beobachtenden Gedanken auf anderes hin. Demgegenüber stand bei der Volksbühnen-Aufführung die schiere Weite der Bühne, die eine ganz andere Verlorenheit, aber auch eine ganz andere Ausgelassenheit ermöglicht, eine andere räumlich-körperliche Erfahrung des Gemeinsamen und der Einzelnen.

darlings! als theatrale Form politischer Artikulation sowie einer Gegenüberstellung des Turner_innen-Netzwerk-Chores mit dem ‚menschlichen Mikrophon‘ der Occupy-Bewegung Matthias Naumann: Chöre des Kapitalismus. Künstlerische und nicht-künstlerische politische Artikulationen. In: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 2 (2012), S. 85–95, hier S. 86.

Eine veränderte Erfahrung desselben Abends in anderen Räumen an anderem Ort kann so, wie es scheint, auch zu einer differenteren Form geteilten Wahrnehmens führen – andere Räume, andere Ort mögen so vielleicht auch einen Blick auf andere Möglichkeiten des Kollektiven eröffnen. Zurückkehrend und immer wieder ausgehend von *Fatzer* soll es im Folgenden um Fragen der Wahrnehmung, Konstitution und Veränderbarkeit von Räumen, Orten und Kollektiven gehen. Vorher möchten wir noch Stefanie Plappert für die Übersetzung der beiden Beiträge aus dem Norwegischen sowie Melanie Albrecht für ihre Unterstützung bei der Erstellung auch dieses Fatzerbuchs ganz besonders danken.