

# NICHTS DABEI

Offene Dramaturgien  
im Kinder- und Jugendtheater am Beispiel von  
„All about Nothing“ von pulk fiktion

Ein Essai  
von Carina Sophie Eberle

# INHALT

<b>Vorwort</b>	S. 3
<b>1. Nur Probleme, keine Lösungen</b> <i>Postdramatisches Theater</i> <i>Offene Dramaturgie</i> <i>Gruppenkonstellation</i>	S. 5
<b>2. Armut</b> <i>Fakten</i> <i>Recherche</i> <i>Armut und Identität</i>	S. 14
<b>3. Stimmen</b> <i>Interviews</i> <i>Träume</i> <i>Arbeit</i>	S. 21
<b>4. Kriterien der Auswahl</b> <i>Setting und Macht</i> <i>Zeugenschaft</i> <i>Dramaturgie und Figur</i>	S. 30
<b>5. Startchancen</b> <i>Fokus: Chancengleichheit</i> <i>Vermittlung</i>	S. 36
<b>Fazit</b>	S. 40
<b>Quellen</b>	S. 44
<b>Hintergrund</b> <i>All about Nothing</i> <i>pulk fiktion</i> <i>Carina Eberle / Kontakt</i>	S. 46

# VORWORT

**Lieber LeserIn,**

ich war dabei: ganz nah am Entstehungsprozess konnte ich zu offenen Dramaturgieformen im Kinder- und Jugendtheater forschen und beobachten. Gefördert durch ein NRW-Nachwuchsstipendium habe ich das Theaterkollektiv pulk fiktion bei der Entwicklung, der Recherche und den Proben zu „All about nothing“ dramaturgisch begleitet.

Einige meiner Eindrücke aus dem Probenprozess sind hier verarbeitet. Ausgangspunkt der Beobachtungen ist die Frage, welche dramaturgischen Kriterien und welches Vokabular offene, performativ angelegte Aufführungen beschreiben können, wenn traditionelle Begrifflichkeiten wie Handlung, Spannungsbogen, Figurenentwicklung, Psychologie und Identifikation nicht greifen.

Zentral für den vorliegenden Text ist demnach die Frage nach Strategien der Kontextualisierung und Spannungserzeugung in offenen Theaterkonzeptionen, im Besonderen in Bezug auf die Theaterarbeit für ein junges Publikum, wo Kriterien wie Spannung, Linearität und Eindeutigkeit eine besondere Notwendigkeit zu haben scheinen.

Die Form, die ich dazu gewählt habe, ist die eines Essais, einer Versuchsanordnung, die offen bleibt und Raum bietet für einen eigenen, assoziativen Zugang. Ziel der Anordnung ist es, nah am Entstehungsprozess eine Anregung zur Diskussion über offene Formen der Dramaturgie und deren Potential für das Kinder- und Jugendtheater zu schaffen.

Mein Ziel ist es nicht, ein fertiges neues Vokabular zu entwickeln. Ebenfalls verfolge ich mit meiner Arbeit ausdrücklich keinen Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit und Regelmäßigkeit. An dieser Stelle, so hoffe ich, weist dieser Essai über sich selbst hinaus: miterleben, weiterlesen, diskutieren, sich selbst ein Bild machen - Viel Spaß!

Köln, im Juli 2016, Carina Eberle.

## **Dank:**

**pulk fiktion** (Eva, Hannah, Norman, Sebastian, Elisa, Manu und Stephanie) für's Mitdenken und die vielen Ideen und Gespräche während der Probenzeit.

**Hannah Biedermann** und **Catharina Fillers** für vier kluge offene Ohren bei der Konzeption und der Entwicklung des Essais.

**Prof. Dr. Ute Pinkert** von der Universität der Künste in Berlin für die fachkundigen Anregungen.

Dem **Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW** für die Förderung durch das NRW-Nachwuchsstipendium Freie Kinder- und Jugendtheater.

**Peter S. Herff** für die Unterstützung in Fragen Fotografie und Layout.

Welche Wahrnehmungsbedingungen sind spezifisch theatralisch für Dich?  
Welche ästhetischen Qualitäten hat das Theater als Theater?

# 1. NUR PROBLEME, KEINE LÖSUNGEN

Beim Versuch, zeitgenössisches Theater zu beschreiben, stößt man bald auf den Begriff des „postdramatischen“ Theaters. Spezifische Strategien des postdramatischen Theaters, folgt man der einführenden Definition des Metzler Lexikons Theatertheorie, seien ein veränderter Umgang mit dem Medium Text.

TEXT,

BEDEUTUNG,

EINDEUTIGKEIT

Genauer gesagt: Der weitgehende Verzicht auf eine (dramatische) Textgrundlage, und damit auf eine lineare Erzählung, die der Inszenierung zugrunde liegt und ihr schon im Voraus Bedeutung und Eindeutigkeit verleiht.

Drama und Theater, Stück und Aufführung sind noch im heutigen Sprachgebrauch häufig synonym gebraucht: „Wie hat dir das Stück gefallen?“ Gefragt wird nach dem Text, gemeint ist das Ereignis der Aufführung.

S T Ü C K

H

E

D R A M A

T U

E F

R F

Ü

H

R

U

N

G





Mit der Reflexion der eigenen Klischees und Gedanken über Kinderarmut und Improvisationen aus den jeweiligen „Spezialgebieten“ der PerformerInnen, die in den Bereichen Schauspiel, Tanz, Video und Musik liegen, nähert sich die Gruppe dem Thema Kinderarmut aus verschiedenen ästhetischen Richtungen an. Sprache ist dabei ein Medium, das zunächst so wenig wie möglich genutzt wird. Ausgangspunkt ist der Versuch, mit

dem umzugehen, was da ist oder eben nicht da ist. Ausgangspunkt ist der leere Raum, das „Nichts“.

DIE ENTSCHEIDUNG,  
VOM „NICHTS“  
AUSZUGEHEN,  
VERANLASST DIE  
GRUPPE ZU EINER  
INTENSIVEN SUCHE.

Diese Herangehensweise drückt eine Haltung zum gewählten Stoff aus: pulp fiktion geht davon aus, dass es nicht möglich ist, endgültige Aussagen über ein komplexes Thema wie Kinderarmut zu treffen, die deren politische, soziale und mediale Dimensionen absolut und eindeutig beschreiben könnten.

Durch die Entscheidung, vom „Nichts“ auszugehen, ist pulp fiktion dazu gezwungen, sich auf eine intensive Suche zu begeben, in der die eigene subjektive Haltung automatisch stark in den Prozess der Stückentwicklung mit einfließt.

»Große Theaterabende begeistern mehr als ein Versprechen, denn als seine Einlösung. In dem, was geschieht, registriert ästhetische Erfahrung das Aufblitzen von etwas „anderem“, eine Möglichkeit, die noch aussteht, utopisch die Verfassung von etwas unbestimmt Angekündigtem behält.«

*Lehmann, Postdramatisches Theater, 1999.*

nichts:

V O B S  
I F L U  
S F D J A  
U N A K N  
A H F T Ä  
L E T I H  
I I I V E  
T T G I R  
Ä K T U  
T E Ä N  
I T G





Angesichts der zunehmenden Komplexität der Welt, in der Themen und Probleme nicht mehr in all ihren Facetten überblickt werden können, stellt sich die Frage, auf welche Weise das Theater über seine Umwelt, die Gesellschaft, die Welt sprechen kann, ständig neu.

Postdramatisches Theater verzichtet auf eine lineare Erzählung und damit auch auf den Anspruch, absolute Aussagen über die Welt treffen zu können. Es ist damit als Reaktion auf die wachsende Komplexität einer unüberschaubar gewordenen Weltwirklichkeit zu sehen.

Dabei ist die fiktions Entscheidung, vom „Nichts“ auszugehen, keine Entscheidung gegen einen Text, sondern eine Entscheidung dafür, die Qualität der Suche, des Fragens und der Gruppenkonstellation zu nutzen.

## POSTDRAMATISCHES THEATER IST ALS REAKTION AUF DIE WACHSENDE KOMPLEXITÄT EINER UNÜBERSCHAUBAR GEWORDENEN WELTWIRKLICHKEIT ZU SEHEN.

Ziel ist es nicht, Antworten zu geben, Kohärenz und Linearität zu bieten, sondern den Blick zu öffnen, Fragen zu stellen und damit über die Aufführung und das Theater hinaus zu verweisen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Entwicklung von und das Experimentieren mit neuen, offenen Formen von Dramaturgie sind Versuche, die Welt in all ihrer Komplexität, mit all ihren Unwägbarkeiten und Unbekannten darzustellen: Nur Probleme, keine Lösungen.

# HANDLEXIKON

## zum In-die-Tasche-stecken

---

### AUFFÜHRUNG

- Konfrontation und Interaktion [Anm. d. Verf.: einer oder] zweier Personengruppen
- Leibliche Ko-Präsenz: Personen durchleben gemeinsam eine Situation
- Bedeutung wird im Laufe der Aufführung konstituiert

*Fischer-Lichte, Metzler Lexikon Theatertheorie 2014(MLT)*

---

### DRAMATURGIE

- Griech. *dramatourgia*: eine Handlung aufführen
- Vermittlungsfunktion zwischen „Handlung“ (Text im weitesten Sinne) und Aufführung
- Fokus der Dramaturgie im postdramatischen Theater:
  - Unterschiedliche Logiken sämtlicher theatraler Elemente (Körper, Licht, Klänge, Objekte, ...)
  - Mögliches Zusammenspiel dieser Elemente

*Weiler, MLT*

---

### GEMEINSCHAFT / KOLLEKTIVITÄT

- Zeitgenössische Kollektivarbeit als Strukturierung von sozialen Konstellationen
- oftmals: gemeinsames Thema / Interesse als Ausgangspunkt, nicht zwangsläufig ein bestehender (dramatischer) Text
- wechselnde Zuständigkeiten und Funktionen  
gemeinsame Recherche und Materialgenese
- gemeinsam geteilte Verantwortung für die ganze Produktion

*Roselt, MLT*

---

### PERFORMANCE

- Performance als theoretische Kategorie entspricht ↑Aufführung
- Performancekunst: Entwicklung der theatralen Gattung in den 1960er Jahren aus der Bildenden Kunst neben Happening und Aktionskunst
- Cultural Performance: Kulturelle Praktiken mit Aufführungscharakter

*Umthum, MLT*

---

### PERFORMATIVITÄT / PERFORMATIV

- Aufführungscharakter von Handlungen, theatraler Aspekt menschlichen Handelns
- Theaterwissenschaft: Einführung des Begriffs im Zuge der Entwicklung der Performance-Kunst und des postdramatischen Theaters
  - Primat des Textes löst sich auf
  - Fokus: Welche spezifischen Bedeutungen werden während der Aufführung und unabhängig von einer Bedeutungen vorgebenden Textvorlage manifest?

*Fischer-Lichte, MLT*

---

### POSTDRAMATISCHES THEATER

Der Begriff wird vor allem verwendet zur Bezeichnung eines Theaters, das sich vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für ein Inszenierungsgeschehen weitgehend gelöst hat, ohne dass jedoch die damit verbundene Begrifflichkeit bzw. die entsprechenden theatralen Termini aufgegeben wurden.

*Weiler, MLT*

Im „Erwachsenentheater“ sind postdramatische Dramaturgieformen angekommen. Theater darf und soll intellektuell (heraus-)fordern, provozieren, fragmentarisch bleiben und verwirren.

Im Theater für junge Menschen ist diese Erwartungshaltung nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit gegeben. Dass ein zeitgenössisches Kinder- und Jugendtheater schwierige und ernste Themen auf einem hohen künstlerischen Niveau behandeln können soll, ist weitgehender Konsens.

Doch wie provokativ, wie assoziativ und offen darf Theater für junges Publikum in seinen ästhetischen Mitteln und seinen inhaltlichen Zielsetzungen sein? Wie sehr darf es „Frage“ sein und gerade Themen und Probleme des Alltags so behandeln, dass die Aufführung über das Theater hinausweist? Wie ratlos darf es seine Zuschauer zurücklassen, wie verwirrt?

## MUSS THEATER FÜR JUNGES PUBLIKUM EINDEUTIGE LÖSUNGEN ANBIETEN?

Zentral für den vorliegenden Text ist demnach die Frage nach Strategien der Kontextualisierung und der Spannungserzeugung in offenen Dramaturgieformen. Die Analyse lässt sich dabei auf offene Theaterkonzeptionen im Allgemeinen, im Besonderen aber auf die Arbeit für ein junges Publikum beziehen, wo die Frage nach Spannung, Linearität und Eindeutigkeit eine verstärkte Notwendigkeit zu haben scheint: Inwiefern muss Theater für Kinder und Jugendliche eindeutige Lösungen anbieten?



V  
O  
R  
U  
R  
T  
I  
L

K L I S C H E E

# Gruppenkonstellation

**Norman**

Grotegut

*Videokünstler &  
Performer &  
Organisation*

**Sebastian**

Schlemminger

*Musiker &  
Techniker &  
Performer*

## START:

- **gemeinsame Recherche, Aufgabenverteilung:**

Sebastian und Manu  
recherchieren Institutionen

Elisa liest sich in mediale  
Darstellungen von Armut ein

**Manu**

Neudegger

*Performerin*

Eva und Carina nehmen Kontakt  
zu Schulen auf

Hannah macht Termine mit  
Jugendzentren ab

**Elisa**

Hofmann

*Tänzerin &  
Choreographin &  
Performerin*

- alle führen **Interviews**, die jeweils von den anderen transkribiert und auf passende Originaltöne hin geschnitten werden

**Hannah**

Biedermann

*Regisseurin &  
Organisation*

- alle haben **Zugang** zu einem Dropboxordner, in dem die Transkripte, Artikel, ... zugänglich sind

**Eva**

von Schweinitz

*Regisseurin &  
Organisation*

- Elisa, Manu, Sebastian und Norman übernehmen jeweils die Anleitung einer Probensequenz, die die ganze Gruppe mitmacht: alle suchen einen Zugang zu den **vorhandenen ästhetischen Mitteln**

- alle sammeln **Fragen:**

**Stephanie**

Zurstegge

*Bühnen- und  
Kostümbildnerin*

**Carina**

Eberle

*NRW-Stipendiatin  
Dramaturgie*

Was sind die Extrawege, die man gehen muss, wenn man als Kind arm ist? Wie schaffen Kinder in Armut es, diese Zuschreibung emotional zu verarbeiten? Wie fühlt sich das an, was macht man damit? Welche Strategien entwickeln Kinder, um Armut zu verstecken? Verschwindet Armut, wenn man sie (selbst) unsichtbar macht? Wie ist das Verhältnis von Außenwahrnehmung und Innenperspektive? Wie sehr wird man zu einem Bild, das andere von einem haben? Wie beeinflussen die medialen Bilder die Selbstwahrnehmung und das Lebensgefühl in Armut lebender Kinder? Welche Form von Selbstermächtigung und Emanzipation gibt es von Kindern, die in Armut leben? Bedeutet Armut, kein Geld zu haben? Wie gehe ich als Privilegierter mit dem Thema um? Wie produziert ein System Ungleichheit, die zu Vorteil oder Benachteiligung führt? Wie gibt man etwas Unsichtbarem eine Öffentlichkeit? Wie werde ich zu dem, was ich bin, durch das, was ich habe? Welche Idole, Geschichten, Vorbilder, Fixpunkte haben Kinder in Armut? Inwiefern ist Armut persönlichkeitsprägend?

# 2. ARMUT

WELCHE BERECHTIGUNG  
HAT PULK FIKTION,  
ÜBER KINDERARMUT  
ZU SPRECHEN?

Zu Beginn des Produktionsprozesses geht pulk fiktion also nicht von einem vorhandenen Text aus, sondern nutzt die Qualität des „Nichts“, um sich auf eine subjektive Suche zu machen.

**NOT**  
**wen ig**  
**d**

Die Besonderheit beim Thema Kinderarmut ist, dass pulk fiktion dabei über etwas spricht, was keiner im Produktionsteam selbst ist oder war: Welche Berechtigung hat pulk fiktion als eine Gruppe Nicht-Betroffener, über Kinderarmut zu sprechen? Warum will pulk fiktion das Thema auf die Bühne bringen? Was will die Gruppe darüber erzählen und was auf gar keinen Fall?





»Auswirkungen von Armut:

Beeinträchtigung  
der körperlichen Gesundheit

Negativer Einfluss  
auf Selbstbild und Wohlbefinden

Probleme bei der  
Sozialentwicklung

Probleme bei der  
Intelligenzentwicklung.«

Walper, Sozialisation und Armut, 2008

# TE L EN LE H

»Der Stellenwert und die Bedeutung von Fakten innerhalb einer Gesellschaft und die Unterscheidung von Tatsachen, Meinungen und Interpretationen müssen bedacht werden.«

Marschall, Pol **I** tisches Theater, 2010

Die Frage, wann eine Quelle oder eine Aussage für die Gruppe aussagekräftig ist und inwieweit sie das Bild, das sich von Kinderarmut ergibt, beeinflusst oder verfremdet, begleitet den Rechercheprozess ständig.



# Globalantrag auf Leistungen für Bildung und Teilhabe

Mit Abgabe des Globalantrages sichern Sie Ihren grundsätzlichen Anspruch auf Leistungen für Bildung und Teilhabe ab Beginn des Monats der Antragstellung für den laufenden und für künftige Bewilligungsabläufe. Um verschiedene Einzelleistungen zu erhalten, sind eventuell weitere Nachweise erforderlich. Die Einzelleistungen entnehmen Sie bitte dem Merkblatt.

## Antragstellerin/Antragsteller

Familienname \_\_\_\_\_ Vorname \_\_\_\_\_  
 Anschrift (Straße, Hausnummer, Postleitzahl, Ort) Was würdest du mit den 3  
 Telefon \_\_\_\_\_ E-Mail-Adresse Millionen machen?

## Bankverbindung

Kontoinhaber/Kontoinhaberin (falls nicht Antragstellerin/Antragsteller) \_\_\_\_\_  
 Kreditinstitut \_\_\_\_\_ IBAN \_\_\_\_\_ BIC \_\_\_\_\_

## Ich beziehe

Leistungen nach SGB II Nummer der Bedarfsgemeinschaft (BG)  
3 3 7 0 2 B G  
 Leistungen nach SGB XII Ordnungsziffer (OZ) \_\_\_\_\_  
 Kinderzuschlag Kindergeldnummer \_\_\_\_\_  
 Wohngeld und Kindergeld Wohngeldnummer \_\_\_\_\_  
 Leistungen nach AsylbLG Ordnungsziffer \_\_\_\_\_

Hiermit gilt bereits der Antrag für mein unten genanntes Kind/meine unten genannten Kinder auf das **Schulbedarfspaket** ausdrücklich als gestellt. Anspruch besteht ab der Einschulung. Es ist ein Nachweis über die Einschulung vorzulegen. Sobald Ihr Kind/Ihre Kinder 15 Jahre alt ist/sind, ist jährlich eine Schulbescheinigung vorzulegen.

Ich beantrage hiermit Leistungen für Bildung und Teilhabe für das Kind/die Kinder:

Nr.	Familienname	Vorname	Geburtsdatum	Kundennummer SGB II des Kindes
1	<u>Der Präsident von der Welt werden.</u>			
2	<u>Alle Länder sollen sich vertragen.</u>			
3	<u>Die IS soll nicht mehr da sein.</u>			
4	<u>Die werden alle verhaftet,</u>			

Hiermit versichere ich die Richtigkeit der vorstehenden Angaben.

Ort, Datum Düsseldorf, und, ah, Unterschrift (Vor- und Zuname) den Weltfrieden

Die Daten unterliegen dem Sozialgeheimnis. Ihre Angaben werden aufgrund der §§ 60 bis 67 Erstes Buch Sozialgesetzbuch (SGB I) und der §§ 67a, 67b, 67c Zehntes Buch Sozialgesetzbuch (SGB X) erhoben.

Gleichzeitig erteile(n) ich/wir eine Schweigepflichtentbindung gegenüber den jeweiligen Leistungserbringern.

Stadt Düsseldorf  
50/1/101 - 11.2013

**Jobcenter Düsseldorf**  
 - 5109 BuT -  
 Luisenstraße 105  
 40215 Düsseldorf

**Stadtverwaltung Düsseldorf**  
 Amt für soziale Sicherung und Integration  
 - 50/2 - BuT -  
 40200 Düsseldorf

Armut hat viele Gesichter und verschiedene Dimensionen. Armut ist nicht gleich Armut. Nach einem Großteil der Definitionen, die pulk fiktion begegnen, bedeutet Armut, dass elementare Grundbedürfnisse nicht gedeckt sind.

Elementare Grundbedürfnisse können dabei eine statistische Zahl sein, oder eine nicht messbare Dimension der Benachteiligung und Ausgrenzung. Klar wird, dass Armut schwer bis gar nicht messbar ist, und dass alle Annäherungen relativ bleiben müssen: Ein subjektives Gefühl von Armut ist nicht messbar und kommt in keiner Statistik vor.



»MAN. I ST. EBEN. REI CH. ODE R. ARM.«

*Interview, J., 12 Jahre*



Armut ist

- o eine Eigenschaft.
- o ein Gefühl.
- o eine Zuschreibung.
- o ein Stigma.
- o weiß ich nicht.



# 3. STIMMEN

Um sich dem subjektiven Empfinden von Armut anzunähern, versucht pulk fiktion, mit Menschen verschiedener sozialer Herkunft über Geld, Armut und Benachteiligung zu sprechen. pulk fiktion macht sich mit der Infrastruktur für benachteiligte Kinder und Jugendliche in Köln vertraut: die Gruppe lernt den Kalker Kindermittagstisch und den Standort der Arche e.V. in Köln Ehrenfeld kennen, besucht verschiedene Jugendzentren und hat die Möglichkeit, mit drei Schulklassen (Grundschule, Hauptschule, Gymnasium) zu sprechen und zu arbeiten.

## MIT WELCHEM ZIEL FÜHRT PULK FIKTION INTERVIEWS FÜR „ALL ABOUT NOTHING“?

Alle Beteiligten führen jeweils Interviews sowohl mit Kindern und Jugendlichen als auch mit SozialarbeiterInnen und BetreuerInnen, die mit einem Aufnahmegerät aufgezeichnet werden. Die Frage nach dem Ziel der Gespräche steht im Raum: Was genau soll herausgefunden werden? Werden die Interviews explizit daraufhin geführt, dass Ausschnitte daraus später als Originaltöne in der Aufführung verwendet werden?

Einerseits geht es zunächst einmal darum, Eindrücke von den Lebensumständen betroffener Personen zu sammeln, im Gespräch, aber auch dadurch, dass gemeinsam Zeit verbracht wird in deren Jugendzentren oder Klassenzimmern. Manche Interviews werden nur für die interne Recherche transkribiert und verarbeitet.

Andererseits steht von Beginn der Recherchephase an die Notwendigkeit im Raum, authentische Stimmen, Informationen aus erster Hand und konkrete, erlebte Situationen aus der Betroffenenperspektive heraus zu sammeln und zu Wort kommen zu lassen. pulk fiktion zieht seine InterviewpartnerInnen damit als Zeugen heran.

Was heißt diese Zielsetzung nun für die sensible Situation des Gesprächs, in dem es ohnehin schon um Tabuthemen wie Armut und Geld gehen soll? pulk fiktion braucht GesprächspartnerInnen und möchte diese zur Zeugenschaft heranziehen: diskutiert wird, inwieweit pulk fiktion seine InterviewpartnerInnen für die eigenen Zwecke der Stückentwicklung instrumentalisiert oder aber eine Öffentlichkeit schafft für Stimmen und Meinungen, die ansonsten öffentlich nicht zu Wort kommen würden.

AUFFALLEND IST,  
DASS IN GESPRÄCHEN  
IMMER ANDERE ARM  
UND BENACHTEILIGT  
SIND.

Vor diesem Hintergrund wird gemeinsam ein Fragenkatalog entwickelt, der versucht, sich auf Augenhöhe und im Bewusstsein der gegenseitigen Abhängigkeit den Gewohnheiten und Lebensumständen der Zielgruppe, jungen Menschen ab 12 Jahren, anzunähern. Auffallend ist, dass in Gesprächen immer andere arm und benachteiligt sind: „arm“ scheint ein Begriff zu sein, der nie auf die eigene Person zutrifft.



Welche drei Gegenstände, die Du besitzt, sind Dir am

**W**ichtigsten?

Was würdest Du Dir gerne kaufen, kannst es aber nicht, weil  
es zu teuer ist?

Wie sieht ein typischer Tag bei Dir aus?

Was willst Du mal werden?

Zeitungen  
austragen

gemischte  
Tüte

Kirmes

Eis essen gehen

N Lamborghini

Youtuber werden



»Ich denke, wenn man so ganz viel  
Geld  
in der Tasche  
hätte,  
dann

...



«

Interview, J., 16 Jahre

||: Aber  
aber auch wenn man kein Geld  
kein Geld  
kein Geld  
kein Geld  
~~Geld~~

Geldgeldgeld  
hat, kann man  
das haben  
was man hat.  
Das haben, was man,  
das haben,  
habenhabenhabenhaben  
was man hat: ||

*Interview, A., 23 Jahre*



I.S.O.K.I.S.E.G.A.L.

Probeneinheiten, in denen improvisiert wird, wechseln sich während der ersten drei Wochen des Entwicklungsprozesses von „All about Nothing“ ab mit Interviews und Gesprächen. Künstlerische und Recherchearbeit erfolgen gleichzeitig und befruchten sich gegenseitig. Viele Improvisationsideen entstehen aus Interviews und Besuchen, die szenische Recherche beeinflusst die Gespräche.

So entwickelt Sebastian beispielsweise in einer Improvisation den Song „Es gibt keinen Abstieg“, der nun am Ende von „All about Nothing“ zu hören ist, aus dem Schriftzug „Nur wer schon mal am Abgrund stand, dem wachsen Flügel“, der Hannah an der Wand des Kalker Kindermittagstisches auffällt.

»Wenn jemand viel Geld hat, wird er etwas dafür getan haben. Wenn nicht er, dann seine Eltern. Irgendwann wird irgendjemand das Geld verdient haben.«

*Interview, A., ca. 45 Jahre*

»Das viel zu enge kognitive Fenster der Orientierung an pekuniären Leistungen verhindert, den Markt selbst als Quelle eines Ausgrenzungsprozesses zu begreifen, der das Problem der Armut nicht durch eine schrittweise Überwindung „der Knappheit“ lösen kann, weil die betroffenen Menschen, Gruppen, Landstriche oder natürlichen Ressourcen gar nicht erst Gegenstand der Bewertung durch Geld sind.«

*Brodbeck, Ökonomie der Armut, 2005*

## Lied:

Bei den Gesprächen fällt außerdem auf, dass gerade in offensichtlich benachteiligten Kreisen der neoliberale Glaube an einen gerechten Zusammenhang zwischen Verdienst und Arbeit ungebrochen ist: Jeder in Deutschland könne etwas werden, wenn er nur hart genug dafür arbeiten würde. Die Verantwortung für ein mögliches Scheitern liegt in der Hand des Einzelnen, das System und die Ressourcenverteilung als solche werden ausdrücklich nicht in Frage gestellt.

Diese Haltung beeinflusst die szenischen Improvisationen ebenso wie den Fragenkatalog: Verstärkt wird nach Meinungen zu Chancengleichheit und Gerechtigkeit gesucht. Für die (szenische) Recherche wird die Frage nach der Reproduktion von Armut durch das kapitalistische System aktuell.

*Nur wer am Abgrund steht,  
dem wachsen Flügel.*

*Man muss die Löcher kennen,  
um nicht hinein zu fallen.*

*Nur wer schon mal am Boden lag,  
der weiß wie frisch der Rasen riecht.*

*Erst wenn du von der Leiter stürzt,  
weißt du wie hoch sie eigentlich ist.*

*Nur wer um sein Leben rennt,  
bleibt fit.*

*Wenn du total am Ende bist,  
warst du immerhin schon einmal da.*

*Nur wer auch einmal stecken bleibt,  
hat Zeit sich auch mal umzuschauen.*

*Wenn du die Welt gesehen hast,  
weißt du wie scheiße sie ist.*

*Es gibt keinen Abstieg,  
höchstens den fehlenden Arschtritt,*

*Es gibt keinen Abstieg  
Denn wer wirklich will, kann auch was werden.*

*Es gibt keinen Abstieg,  
nur motivierende Niederlagen.*

»Was ist Arbeit?

A. ist eine spezifisch menschliche – sowohl körperliche als auch geistige – Tätigkeit, die v. a. dazu dient, die zur Existenzsicherung notwendigen Mittel zu beschaffen. Sie stellt aber auch immer eine technisch-kulturell geprägte Form der Auseinandersetzung mit der jeweiligen Umwelt dar. A. ist insofern ein gestaltender, schöpferisch produzierender und sozialer, zwischen Individuen vermittelnder Akt. A. ist von zentraler Bedeutung für die Verteilung individueller Lebenschancen, das Selbstwertgefühl und die Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft.«

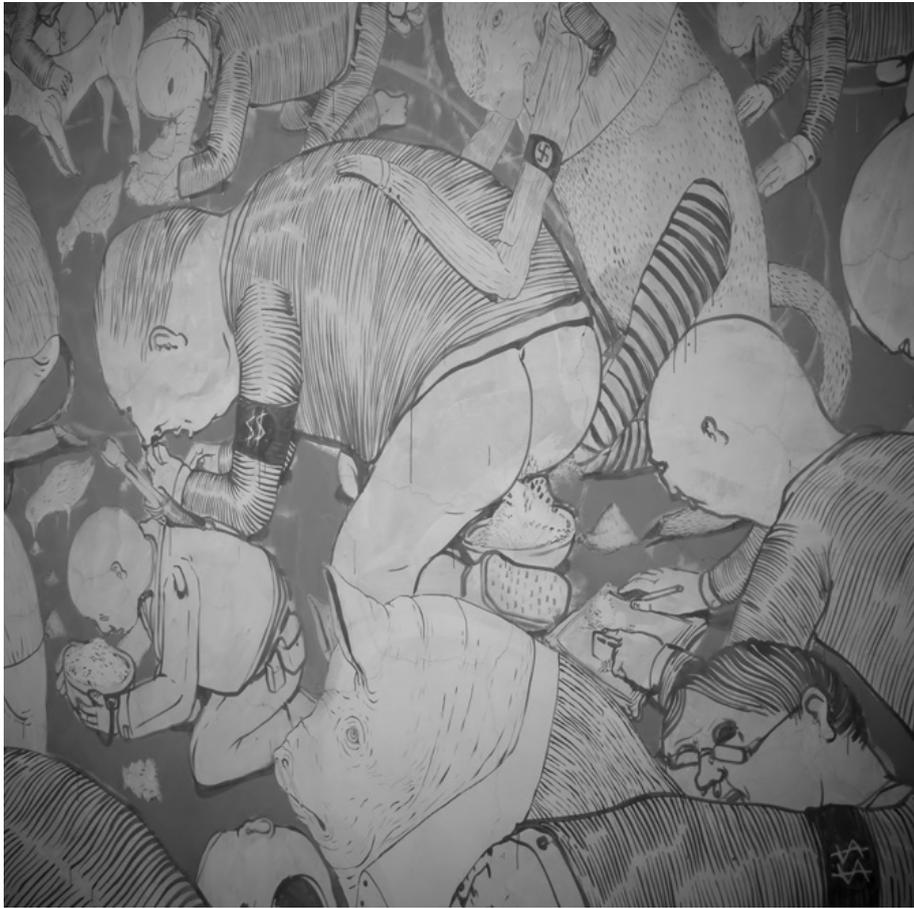
*Bundeszentrale für politische Bildung, 2016*

RASEN. BLUME. RASEN. BLUME. RASEN. BLUME. RASEN. BLUME. RASEN. RASEN.

G  
L  
I Ü  
J S C  
A R B E I T K  
R D E S  
S E S C M I E D  
C R I  
H N

T  
R  
I  
T  
T

E  
S



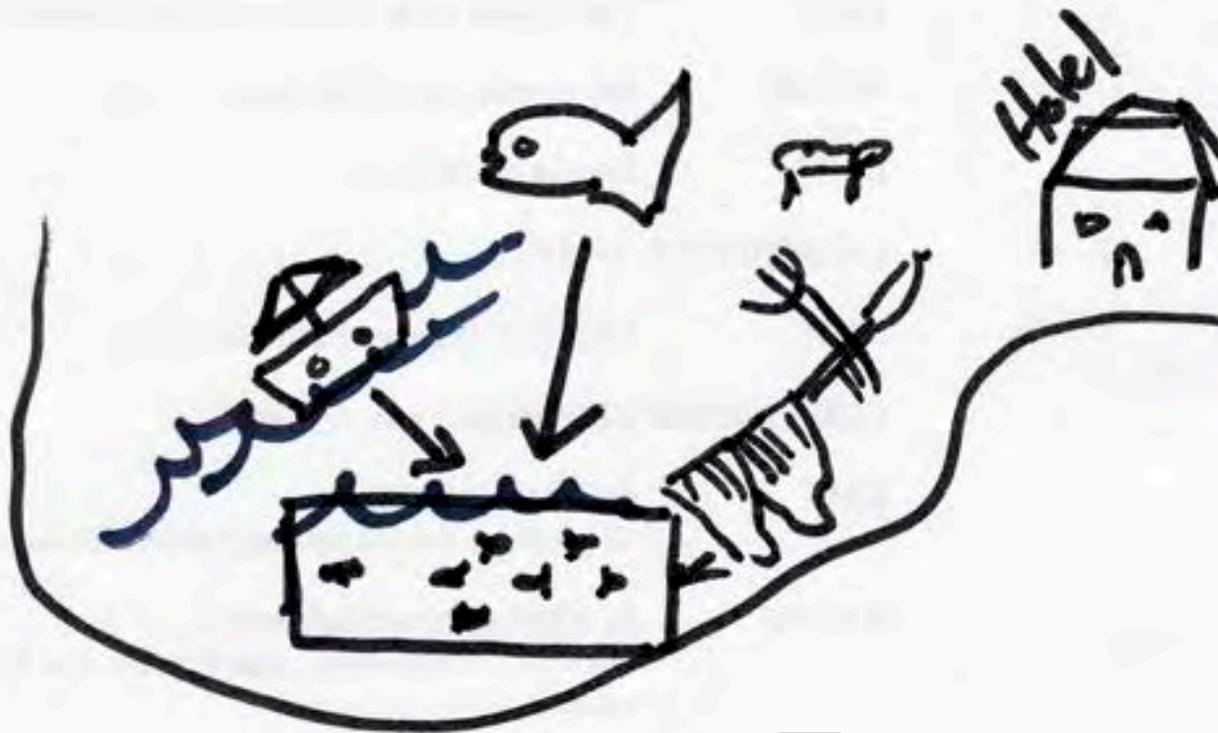
Mach was draus.

»Mit den digitalen Technologien wird die Simulierbarkeit und Manipulierbarkeit von Wirklichkeit vorangetrieben.

# 4. KRITERIEN DER AUSWAHL

[...] entscheiden, welche Ereignisse in den öffentlichen Diskurs aufgenommen werden oder nicht.«

*Marschall, Politisches Theater, 2010*



D**I**e AUFGABE:

e**I**N (SP**I**eL)

PR**I**NZ**I**P eNTW**I**CKeLN

Exzerpte, Gedanken, Improvisationsmaterial, Szenenideen und jede Menge Originaltöne: Nach etwa drei Wochen, in denen parallel künstlerisch gearbeitet und recherchiert wurde, wird der Fokus auf die Probenarbeit gelegt und werden keine neuen GesprächspartnerInnen mehr gesucht.

Die Gruppe versucht nun, einen Zwischenstand zu formulieren: Inwieweit hat sich der Fokus verschoben, welches Bild hat sich von „Armut“ ergeben? Gibt es einen Aspekt, der besonders ins Zentrum gerückt ist? Welche Darstellungsformen hat pulk fiktion bislang entwickelt, um über Armut auf der Bühne sprechen zu können, ohne ins Klischee zu verfallen?

Klar ist: Verschiedene Stimmen sollen zu Wort kommen. pulk fiktion will das Potential der gesammelten Originaltöne nutzen, um Armut aus verschiedenen Perspektiven und auf der Zeugenschaft der GesprächspartnerInnen beruhend darstellen zu können. Die Originaltöne werden zentral für die Suche nach einem Setting, einer Struktur für „All about Nothing“.

VERSCHIEDENE  
STIMMEN ZU WORT  
KOMMEN LASSEN.



Die konzeptionellen Fragen verlagern sich nun mehr und mehr weg von der ganzen Gruppe hin zu Hannah und Eva, während die vier PerformerInnen an Körperbildern und Szenenmaterial arbeiten. Hannah und Eva denken über ein Setting und eine Verkettung von Szenen nach, die Raum bieten für die Entfaltung der einzelnen Stimmen. In der Auswahl und Kontextualisierung der Originaltöne liegen eine große Verantwortung.

»Authentisierungsstrategien  
konstruieren  
Inszenierungen  
von Sichtbarkeit.«

*Marschall, Politisches Theater, 2010*

»Texte heute sind so zu denken, dass sie von den Spielern nicht „in Besitz genommen“, sondern von ihnen eher als ein Material in den Raum der Theatersituation weitergeleitet werden sollen.«

*Lehmann, 15 Jahre  
Postdramatisches Theater, 2014*

Einerseits sollen die Authentizität und Zeugenschaft der Stimmen evident sein, andererseits findet durch die Auswahl der Aussagen eine Neukontextualisierung statt. pulk fiktion muss nun eine Form für die Stimmen finden. Dadurch übernimmt die Gruppe zwangsläufig die Deutungshoheit: die Gruppe entscheidet, wer, wann und wie in „All about Nothing“ zu Wort kommt.

Hannah und Eva versuchen, Kriterien zu entwickeln, nach welchen die Auswahl der Originaltöne stattfindet: Inwieweit soll „All about Nothing“ dokumentarisch sein, inwieweit will und muss pulk fiktion Stellung beziehen?



# Ideen, aus dem NICHTS

Der Ausgangspunkt des Entwicklungsprozesses war das „Nichts“ (vgl. Kapitel 1). Ausgehend von den vorhandenen (ästhetischen) Mitteln und ohne ein im Vorfeld bestehendes Bühnenkonzept sollte Armut erforscht werden.

## ALLE BENÖTIGTEN GEGENSTÄNDE MÜSSEN AUS DEM PUBLIKUM GELIEHEN WERDEN.

Die ersten Ideen für ein Setting haben ihren Ursprung in dieser Zielsetzung. Zunächst nimmt Pulk fiktion das Nichts wörtlich: Die Bühne ist leer, alle Gegenstände, die benötigt werden, müssen aus dem Publikum geliehen werden. Das Strukturprinzip wäre, dass nur Gegenstände, die für die Technik benötigt werden (Licht, Musik, Projektion) auf der Bühne vorhanden sind, und sich die PerformerInnen für das Spiel mit weiteren Requisiten vom Publikum und den jeweils vorhandenen Mitteln abhängig machen. Ein Beispiel dafür wäre der Zwanzigeuroschein, der aus dem Publikum geliehen werden muss, damit der Schein projiziert und das Gespräch mit der vergrößerten Dame im Fenster stattfinden kann. Im Strukturprinzip der leeren Bühne würde das bedeuten: Hat keiner einen Zwanzigeuroschein dabei, gibt es keine Projektion.

Eine weitere Idee besteht darin, Gegenstände nicht zu leihen, sondern zu kaufen. Das „Nichts“ wird hier erweitert um ein bestimmtes Budget: Die Bühne ist leer und die PerformerInnen haben ein Budget von z.B. 100 Euro zur Verfügung, mit dem sie Requisiten und benötigte Gegenstände (Stifte, ein Pausenbrot, ...) vom Publikum kaufen müssen. Gegen das Kaufen oder Leihen als Prinzip spricht dessen Konstruiertheit in der Theatersituation: Klar ist, die Gruppe hätte sich definitiv die benötigten Dinge vor der Aufführung besorgen können. Die „Armutssituation“, die die leere Bühne den PerformerInnen aufzwingt, wäre selbst geschaffen.

## PROJEKTION ALS MITTEL FÜR NICHT REALISIERBARE TRÄUME UND WÜNSCHE.

Ob Kaufen, Leihen oder nur das Notwendigste auf der Bühne: Wenn der Raum weitgehend leer ist, stehen die ästhetischen Mittel, die die einzelnen PerformerInnen mitbringen, im Zentrum. Die vier „Spezialgebiete“ der PerformerInnen - Schauspiel, Tanz, Musik, Projektion/Zeichnung - dienen als Ausgangspunkt für die Szenenfindung und für inhaltliche Zielsetzungen. So kristallisiert sich beispielsweise mehr und mehr der regelmäßige Einsatz von Zeichnungen, die live unter der Kamera entstehen, als Projektionsfläche im wörtlichen Sinne für nicht greifbare und realisierbare Träume und Wünsche heraus.

Formale Überlegungen gehen mit inhaltlichen Hand in Hand. Ebenfalls Thema ist, inwieweit Pulk fiktion sich auf einen einzelnen inhaltlichen Aspekt von Armut konzentrieren will. Im Rahmen der Gespräche mit den SozialarbeiterInnen aus den Kindermittagstischen hat die Gruppe sich viel mit den Themen Essen und Hunger beschäftigt. Das Thema Ernährung als inhaltlicher Fokus liegt insofern nahe, als dass es schwer vorstellbar ist, dass ein so elementares Grundbedürfnis in einem reichen Land wie Deutschland für manche Kinder nicht gedeckt sein soll.

Nach etwa vier Wochen Probenzeit und Ideenerprobung trifft die Gruppe die Entscheidung für eine Verkettung von Szenen, die die Biographie einer betroffenen Person rückwärts erzählt. Inhaltlich verschiedene Facetten von Armut werden unter dem Einsatz von Originaltönen zum jeweiligen Thema aufgegriffen. Diese vorläufige Verkettung wird zum Ausgangspunkt und zum Korrektiv für die weitere Proben- und Recherchearbeit.

Eine „Szene“ bedeutet hier eine Komposition und Zusammenstellung aus verschiedenen ästhetischen Mitteln. Sie kann aus einer Kombination von Tanz, Zeichnung und Klängen bestehen (z.B. Szene: Zeitungen austragen: Elisa tanzt, über Bodentrigger löst sie damit Klänge aus, Norman zeichnet unter der Kamera) oder in dialogischer Struktur als Gespräch zwischen gesprochener Sprache und eingespielten Originaltönen (z.B. Szene: Führerschein beantragen) gebaut sein, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Jede Szene behandelt dabei einen anderen der Aspekte, die bei der Recherche immer wieder aktuell wurden, es geht um Freundschaft und Ausgrenzung, um große Familien und wenig Platz, um materielle Wünsche und Zukunftsvorstellungen. Ein zerplatzender Luftballon markiert den rückläufigen Geburtstag.

A

U

S I C H T B A R K E I T

G

R

E

N

Z

U

N

G

Der Rest: unsichtbar.





# 5. STARTCHANCEN



EIN KÖRPER WIRD  
ZUM SPRACHROHR UND  
GEFÄSS FÜR  
VERSCHIEDENE  
ORIGINALSTIMMEN.

Verschiedene Dimensionen von Armut sollen Thema werden, die Entscheidung für eine Verkettung von Szenen ist gefallen: die Gruppe braucht nun einen Körper, der stellvertretend für die Armutsbio-graphie auf der Bühne physisch anwesend sein kann.

Manu, die diese Funktion übernimmt, wird zur Stellvertreterin, zum Armut-Bio-graphie-Körper. Dieser Körper wird zum Gefäß und Sprachrohr für die verschiedenen Originalstimmen und rahmt den Verlauf der Aufführung, indem er immer wieder Geburtstag feiert.

Ziel ist es nicht, eine Identifikationsfigur zu schaffen und mit psychologischen Motivationen auszustatten. Die Qualität des Körpers liegt vielmehr darin, verschiedene Aspekte von Armut auf eine Person zusammenzuziehen.

In dieser Konzentration verschiedener Aspekte und Stimmen auf eine Armutsbio-graphie sieht pulk fiktion die Möglichkeit, strukturelle Armut und Probleme, die losgelöst von persönlichen Fähigkeiten und Bedingungen existieren, zu thematisieren und damit auf eine Spirale der Armut zu sprechen zu kommen: Dass zwischen dem neoliberalen Credo „Du kannst alles schaffen“ und der tatsächlichen Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit, sich aus einer benachteiligten Umwelt emanzipieren zu können, eine eklatante Differenz herrscht. Wahrscheinlich ist es, so die Annahme, dass sich Armut im derzeitigen politischen und sozialen System reproduziert.

Die Spannung liegt demnach im performativen Handeln, das sich aus der jeweiligen ästhetischen Spezifik der einzelnen Szenen entwickelt: Der physisch anwesende Körper füllt sich mit Stimmen und wird zum Sprachrohr für viele andere, gesprochene Sprache tritt in Spannung zu Originaltönen aus dem außertheatralen Kontext, die PerformerInnen unterstützen sich gegenseitig und treten über verschiedene ästhetische Mittel in Relation zueinander: Es entstehen Körperbilder und Sprachcollagen, die durch ihre enge Verflechtung mit den Originalstimmen über den reinen Bühnenvorgang hinausweisen.

»Ich würde gern viele Abenteuer erleben, so wie zum Beispiel, wenn ich jetzt so einen Berg raufsteigen möchte, aber irgendwas läuft schief, aber trotzdem schaff ich es, wir müssen immer weiter gehen, daran glauben, dass wir es schaffen, und immer raufgehen.«

*Interview, M., 11 Jahre*



»Nicht die (historischen) Ereignisse selbst, sondern die ästhetischen und performativen Strategien ihrer Vermittlung sollen untersucht werden, die historische Gegebenheiten und gesellschaftliche Bedingungen erfahrbar machen.«

*Marschall, Politisches Theater, 2010*



Was wollen wir erzählen?

Wie finden wir ein interessantes Spielprinzip?

Wann ist eine Szene gut gebaut?

Wann ist etwas für uns spannend und interessant?

Nach welchen Kriterien entscheiden wir darüber?

Darf es Ausnahmen vom Spielprinzip geben?

Was ist das richtige Gleichgewicht zwischen  
Liveness und Vorbereitung?

Wie erzeugen wir Zwangsläufigkeit, Motivation und Spannung  
in der Verkettung von Szenen?

# FAZIT

Wie unterscheiden sich nun die dramaturgischen Fragen bei postdramatischen, performativen Theaterformen? Worin besteht ihre spezifische Offenheit und Fragmentarizität und welches Potential haben sie für die Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche? Als Abschluss des vorliegenden Essais seien drei Punkte zusammengefasst, in denen Offenheit und Fragmentarizität für die Entwicklung von „All about Nothing“ für mich besonders evident sind: erstens gruppenintern, zweitens bezüglich der ästhetischen Mittel und drittens in der Haltung zum Thema. Drei Punkte, ein Abschluss – auch dieser muss offen und subjektiv bleiben, über sich selbst hinaus weisen – die Analyse der vielen weiteren Punkte sei einer Folgearbeit überlassen.

## GRUPPENINTERN

Die Stückentwicklung ist ein Gemeinschaftsprojekt: Alle recherchieren, zusammen werden Szenenideen und Verkettungen entwickelt und erprobt, die Recherche und der künstlerische Arbeitsprozess finden gleichzeitig statt und befruchten sich gegenseitig.

„All about Nothing“ ist eine Arbeit von Pulk Fiction, eine Gruppenarbeit: die Verantwortung und die Urheberschaft für das Stück ist eine gemeinsame. Dadurch ergibt sich eine gruppeninterne Offenheit und wechselseitige Übernahme dramaturgischer, anleitender und ästhetischer Funktionen.

Jeder in der Gruppe fühlt sich verantwortlich für die Stimmigkeit des Vorgehens, der Fragestellung, die letztliche Entscheidung für ein bestimmtes Spielprinzip. An der Diskussion und Reflexion des dramaturgischen Vorgehens nehmen zu Beginn alle teil, und auch im weiteren Verlauf werden Entscheidungen und Ideen von Hannah und Eva weitgehend transparent gemacht und von allen mit getragen und reflektiert.

## EINE GRUPPENINTERNE OFFENHEIT UND WECHSELSEITIGE ÜBERNAHME DRAMATURGISCHER, ANLEITENDER UND ÄSTHETISCHER FUNKTIONEN

Nicht nur dramaturgische Fragen, auch die Anleitung einzelner Probensequenzen werden zum Teil wechselseitig übernommen, eine Herangehensweise, die schon durch die Doppelregie und damit durch die gemeinsame und abwechselnde Leitung von Probeneinheiten durch Hannah und Eva angelegt ist.

Darüber hinaus wird es beispielsweise durch das Spiel mit Tanz und Bewegung notwendig, regelmäßige Körperarbeit und die Entwicklung und Einübung der Choreographien in den Probenalltag zu integrieren, einen Baustein, dessen Leitung Elisa übernimmt. Jeder der PerformerInnen hatte spezifische (ästhetische) Mittel mitgebracht: Im Entwicklungsprozess werden diese „geteilt“, wechselseitig übernommen und angeleitet.

## ÄSTHETISCHE MITTEL

Offenheit äußert sich nicht nur darin, wer ein bestimmtes ästhetisches Medium bedient oder nutzt, sondern auch darin, wann und wofür. Die Überlegung, welcher Aspekt am besten mit welchem Mittel oder welcher Kombination von Mitteln erzählt werden kann, zieht sich durch den Probenprozess.

(RECHERCHE-)MATERIAL  
WIRD ZU POTENTIELL  
ÄSTHETISCHEM MATERIAL.

Noch wichtiger aber: Die Definition von „ästhetischem Mittel“ ist nicht auf den innertheatralen Bereich beschränkt. (Recherche-)Material wird grundsätzlich zu potentiell ästhetischem Material, was eine Offenheit für und einen Bezug zur Welt für den Entwicklungsprozess und die Aufführung bedeutet.

Außertheatrales Material, Gespräche mit InterviewpartnerInnen, Wandaufschriften und andere Eindrücke aus dem Alltag werden durch die Integration in die Szenenimprovisation und -entwicklung, beispielsweise in Form von Originaltönen, zum ästhetischen Mittel, auf das pulk fiktion genauso zurückgreifen kann wie auf Choreographie und Musik. Die Frage lautet demnach erst in einem zweiten Schritt: Wann wird welches ästhetische Mittel oder Material genutzt? Zunächst einmal lautet sie: Was ist das Material, was setzt pulk fiktion als ästhetisches Mittel ein?

## HALTUNG

Zu Beginn des Essais wurde die Anfangsentscheidung von pulk fiktion, vom „Nichts“ auszugehen, beschrieben als Versuch, die Qualitäten der Leere und des Suchens zu nutzen. Ebenfalls erläutert wurde die postdramatische Annahme, endgültige, absolute und damit in sich geschlossene Aussagen über die Welt seien nicht mehr zu treffen, eine Haltung, die pulk fiktion in der Arbeit zum Thema Armut teilt. Der Versuch, sich über Recherchen und Gespräche ein Bild von Kinderarmut zu machen, kann also nie abgeschlossen sein, die Suche ist eine Suche ohne Ende, also eine offene.

DIE HALTUNG ZUM THEMA  
MUSS IM WISSEN DESSEN,  
WAS NICHT BEGRIFFEN UND  
NICHT GEZEIGT WIRD, ÜBER  
DEN REINEN BÜHNENVORGANG  
HINAUSWEISEN,  
FRAGMENTARISCH BLEIBEN  
UND UNVOLLENDET

Gleichzeitig ist die Probenzeit begrenzt und ein Premierentermin festgelegt. Die Suche muss also schon aus pragmatischen Gründen zu einem (vorläufigen) Ende kommen, Entscheidungen müssen getroffen werden. Das Festlegen, wann etwas als ästhetisches Material herangezogen wird und was nicht dafür infrage kommt, die Entwicklung von Strukturprinzipien zur Auswahl und die Kontextualisierung der gewählten Mittel: Immer geht es dabei auch um Grenzziehungen.

Es geht auch um das, was nicht gezeigt wird, was nicht recherchiert werden konnte, was außerhalb des subjektiven „Bildes“, das die Gruppe sich gemacht hat, liegt. Das „Unsichtbare“ schwingt mit.

Die Gruppe muss Verantwortung übernehmen für Grenzen und Setzungen, für das, was gezeigt wird. Das gilt nun zweifellos auch für textbasierte Inszenierungen. Postdramatischem Theater eigen ist jedoch das Bewusstsein und die Haltung, dass es einen winzigen Ausschnitt aus einer subjektiven Perspektive zeigen kann und dass unendlich viel eben nicht gezeigt wird, sei es aus Gründen der Wahl oder weil es außerhalb der Reichweite der Gruppe liegt. Insofern ist die Haltung von postdramatischem Theater und für pulk fiktion bei der Arbeit zu „All about Nothing“ eine offene: Sie muss im Wissen dessen, was nicht begriffen und nicht gesagt wird, über den reinen Bühnenvorgang hinausweisen, fragmentarisch bleiben und unvollendet.

## **STARTCHANCEN**

„performativ“, „Recherchestück“, „Performance“, „interdisziplinär“: all diese Begriffe sind Schlüsselwörter für das postdramatische Theater, die ich im Rahmen meines Essais in ihrer Bedeutung für eine postdramatische, offene und fragmentarische Haltung des Theaters zur Welt zu erläutern versucht habe.

Umso wichtiger erscheint mir eine klare Diskussion dieser Begrifflichkeiten nah an postdramatisch orientierten

Arbeiten und in genauer Prüfung ihrer Wirksamkeit und Schwächen, als dass es sich dabei zwar um theatertheoretische Fachwörter mit großem Potential handelt, gleichzeitig aber auch um aktuelle, modisch anmutende Codewörter, die in keinem Antrag auf Projektförderung fehlen sollten und deren Verkommen zur hohlen Floskel vorzubeugen ist.

**DAS POTENTIAL:  
PERFORMATIV ORIENTIERTE  
UND / ODER  
POSTDRAMATISCHE  
ARBEITSWEISEN IM  
KINDER- UND JUGENDTHEATER  
BIETEN DIE MÖGLICHKEIT,  
DIE STRENGE TRENNUNG  
VON KINDER- UND  
ERWACHSENENTHEATER AUF  
IHRE GÜLTIGKEIT HIN ZU  
ÜBERPRÜFEN.**

Im Rahmen der Rückmeldungs-gespräche während der Endprobenphase zu „All about Nothing“ fiel die Bemerkung, dass es sehr erwachsen sei, „was pulk fiktion da macht“. Von den Kindern und Jugendlichen, die die Gruppe bei verschiedenen Proben besucht haben, gab es weitgehend ein sehr neugieriges und engagiertes Feedback. Tatsächlich ist es so, dass ich sowohl während der Probenphase als auch beim Schreiben des Essais über Theater als solches nachgedacht habe – meine Ausführungen könnten, so glaube ich, in sehr ähnlicher Weise in einer Arbeit über Performancegruppen, die ausschließlich für Erwachsene arbeiten, vorkommen – und dass sich ein intensiver, enger Bezug

zur Zielgruppe für mich aus dem Kontakt und den Gesprächen mit Kindern und Jugendlichen wie „von selbst“ ergeben hat, indem die Gruppe deren Lebensumstände, Wünsche und teilweise auch ihr Umfeld kennengelernt hat.

Spezifisch für die Arbeit für ein junges Publikum sehe ich daher in der postdramatischen Herangehensweise des Suchens, Fragens und der über das Theater hinausweisenden Offenheit die Qualität, sich mit seiner Zielgruppe intensiv und ohne den Anspruch, etwas „Fertiges“ erzählen zu wollen, auseinanderzusetzen. Es gibt nicht etwas, was der/die TheatermacherIn dem Publikum erzählen will, sondern es wird gemeinsam gefragt, was es zu erzählen gibt. Der/die TheatermacherIn arbeitet damit auf Augenhöhe und ohne die Hierarchie eines (Wissens-) Vorsprungs mit dem Zielpublikum, seien das nun Erwachsene, Kinder oder Jugendliche: Der enge Bezug zur Zielgruppe ergibt sich aus der gemeinsamen Arbeit und Materialgenese.

Womöglich gibt es Themen und Stoffe, denen eine postdramatische Herangehensweise aufoktroziert wäre. Ebenfalls ist dies kein Plädoyer für ein Weglassen jeglicher Textvorlage. Gerade im Kinder- und Jugendtheater ist es jedoch oftmals interessant, mit Mut zum Fragmentarischen, Polyvalenten und mit Neugier an Formen des performativen Handelns zu agieren und zu experimentieren. Das große Potential einer postdramatisch orientierten Arbeitsweise liegt für mich nicht zuletzt darin, dass sie die Möglichkeit bietet, sich von der Trennung von Kinder- und Jugendtheater einerseits und „Erwachsenentheater“ andererseits zumindest ein Stück weit zu verabschieden zugunsten eines „Theaters von Menschen für Menschen“: Startchancen?



# QUELLEN

## THEATER

- Biedermann, H.:* Der Räuber Hotzenplotz, Peterchens Mondfahrt und die Bremer Stadtmusikanten: Ästhetische Strategien und Verfahrensweisen im zeitgenössischen Kindertheater am Beispiel von Showcase Beat Le Mot, Diplomarbeit Hildesheim 2010.
- Fischer-Lichte, E.:* Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2010.
- Fischer-Lichte, E. / Kolesch, D. / Warstatt, M. (Hrsg.):* Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart / Weimar 2014,  
Artikel: Aufführung, S. 15 - 26.  
Dramaturgie, S. 84 - 87.  
Gemeinschaft / Kollektivität, S. 128 - 131.  
Performance, S. 248 - 251.  
Performativität / Performativ, S. 251 - 258.  
Postdramatisches Theater, S. 262 - 265.
- Lehmann, H.-T.:* Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999.
- Lehmann, H.-T.:* 15 Jahre Postdramatisches Theater  
<http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2014/index.php/debatte/hans-thies-lehmann>  
aufgerufen am 25. Mai 2016
- Lyotard, J.-F.:* Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 1994.
- Marschall, B.:* Politisches Theater nach 1950, unter Mitarbeit von Fichter, M., Wien / Köln / Weimar 2010.
- Pinkert, U.:* Transformationen des Alltags. Theaterprojekte der Berliner Lehrstückpraxis und Live Art bei Forced Entertainment - Modelle, Konzepte und Verfahren kultureller Bildung, Berlin / Strasburg / Milow 2005.
- Seitz, H.:* Ereignisse im Quadrat. Matrix für Performances an der Schnittstelle zum Tanztheater, in: Lange, M.-L. (Hrsg.): Performativität erfahren. Aktionskunst lehren - Aktionskunst lernen, Berlin / Milow / Strasburg 2006, S. 32 - 49.

## ARMUT UND ARBEIT

- Beisenherz, H.G. / Alt, C.:* Die Bestimmung von Kinderarmut, in: Wittmann, S. / Rauschenbach, T. / Leu, H.R. (Hrsg.): Kinder in Deutschland, Weinheim / München 2011, S. 96 - 105.
- Brodbeck, K. H.:* Ökonomie der Armut, überarbeitet erschienen in: Sedmak, C. (Hrsg.): Option für die Armen, Freiburg / Basel / Wien 2005, S. 59 - 80.
- Lorenz, W.:* Aufwachsen in Benachteiligung: Kinder und Jugendliche in Armutslagen, in: Rietmann, S. / Hensen, G. (Hrsg.): Tagesbetreuung im Wandel. Das Familienzentrum als Zukunftsmodell, Wiesbaden 2008, S. 89 - 98.

Walper, S.: Sozialisation und Armut, in: Hurrelmann, K. / Grundmann, K./ Walper, S. (Hrsg.): Handbuch Sozialisationsforschung, Weinheim / Basel 2008, S. 203 - 216.

Walper, S. / Kruse, J.: Kindheit und Armut, in: Hasselhorn, M. / Silber-eisen, R.-K. (Hrsg.): Entwicklungspsychologie des Säuglings- und Kindesalters. Enzyklopädie der Psychologie, Göttingen 2008, S. 431 - 587.

Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung  
Artikel: Armut  
<https://www.bmz.de/de/service/glossar/A/armut.html>  
aufgerufen am 19. Februar 2016.

Deutscher Kinderschutzbund Bundesverband e.V. (2014)  
Jahresbericht 2014  
[http://www.dksb.de/images/web/JB\\_DKSB\\_2014\\_Ansicht.pdf](http://www.dksb.de/images/web/JB_DKSB_2014_Ansicht.pdf)  
aufgerufen am 1. Dezember 2015.

Bundeszentrale für politische Bildung  
Artikel: Arbeit  
<http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17088/arbeit>  
aufgerufen am 21. April 2016.

## **INTERVIEWS & RECHERCHEPARTNER\_INNEN**

### *Theaterpädagogik*

Prof. Dr. Ute Pinkert, Universität der Künste Berlin

### *Jugendzentren*

Don Bosco Jugendzentrum, Köln  
Mädchentreff Alte Feuerwache, Köln  
Kraftstation Jugendzentrum, Remscheid

### *Soziale Arbeit*

Prof. Dr. Holger Ziegler, Universität Bielefeld

### *Kindermittagstisch*

Elke Losse, Arche e. V., Köln  
Elisabeth Lorscheid, Kalker Mittagstisch, Köln

### *Schulen*

Adolph-Kolping-Hauptschule, Köln  
St.-Martin-Grundschule, Köln  
Görres-Gymnasium, Düsseldorf

## **BILDMATERIAL**

*Fotografie:* Carina Eberle

*Zeichnung:* Norman Grotegut

*Tafelbild S. 9:* Adolph-Kolping Hauptschule, Klasse 6

## **ZUR SICHERHEIT / COPYRIGHT**

Der gesamte Text „Nichts dabei“ und das dazugehörige Bildmaterial unterliegen dem Copyright und dürfen nur nach ausdrücklicher Genehmigung der Autorin, Carina Eberle, in Gänze oder in Auszügen verwendet und/oder zitiert werden.

# HINTERGRUND

## ALL ABOUT NOTHING

*Wie werde ich zum der, die ich bin, durch das was ich habe? Kann ich alles werden, wenn ich nur fest genug an mich glaube? Oder ist Armut erblich? Oder ist Geld nur eine Erfindung? Was heißt es, mitten im Überfluss arm zu sein?*

All about Nothing sensibilisiert Zuschauer ab 12 Jahren für die sozialen Machtstrukturen einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft und schafft eine Öffentlichkeit für die Perspektive von Kindern und Jugendlichen in Armut. Dabei richtet pulk fiktion den Blick auf deren Sichtbarkeit sowie Unsichtbarkeit im sozialen Leben.

Die performative Collage, basierend auf einer intensiven Recherche mit Kindern und Jugendlichen, sucht nach unerwarteten und überraschenden Sichtweisen jenseits von Stigma und Romantisierung.

Mit unterschiedlichen Mitteln wie Sprache, Tanz, Zeichnungen, Projektionen, Musik und nicht zuletzt den O-Tönen der Kinder und Jugendlichen selbst, wird eine fiktive Armutsbiografie entworfen. Dabei wird die soziale Dimension von Kinderarmut und ihre kulturell und medial geprägten Bilder aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und szenisch erforscht. Assoziativ-poetische Bilder stehen neben schmerzlich realen.



Regie:	Hannah Biedermann Eva von Schweinitz
Mit:	Norman Grotegut Elisabeth Hofmann Manuela Neudegger Sebastian Schlemminger
Choreographie:	Elisabeth Hofmann
Sounddesign:	Sebastian Schlemminger
Ausstattung:	Stephanie Zurstegge
NRW-Stipendium / Dramaturgie:	Carina Eberle
Produktionsleitung:	Zwei Eulen
Foto:	Christoph Wolff

*Eine Koproduktion von pulk fiktion mit dem FFT Düsseldorf und dem Theater Bonn. In Kooperation mit dem Freien Werkstatt Theater Köln. Gefördert durch die Stadt Köln und das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen.*

## PULK FIKTION

pulk fiktion ist eine Performancegruppe, die sich 2008 in Bonn gegründet hat. Ein heterogener pulk von jungen KünstlerInnen (aus den Bereichen Theater, Film, Musik, Performance, Videokunst und interaktive Medien) erarbeitet in unterschiedlichen Konstellationen Produktionen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.



Der vielfältige und interdisziplinäre Ansatz entsteht aus dem unbedingten Ziel, die ästhetische Form jeweils individuell nach dem gestellten Thema auszurichten. pulk fiktion findet im medialen Bereich häufig ihre Inhalte und damit auch den ästhetischen Zugang zu ihren Arbeiten. Die Gruppe stellt sich zunehmend der Frage: Wie kann ein gemeinsames Leben mit allen Generationen (aller Nationen und Kulturen) aussehen? Wie kann ein zeitgenössisches Theater für alle aussehen? Wie kann Theater nicht nur Utopien vorspielen, sondern selbst Ort der Begegnung und Verhandlung sein?

pulk fiktions Produktionen wurden auf zahlreiche nationale und internationale Festivals eingeladen, u.a. WESTWIND, SPURENSUCHE, PERSPEKTIVES, MOMIX, und SCHÄXPIR. Auf dem WESTWIND Festival erhielt „Der Rest der Welt“ 2012 den Publikumspreis, „Papas Arme sind ein Boot“ 2014 den 1. Preis der Fachjury. „Die Konferenz der wesentlichen Dinge“ erhielt dort 2015 eine lobende Erwähnung der Fachjury, zählte 2016 zur BestOFF Niedersachsen Auswahl und wurde mit dem Kinderjurypreis bei Hart am Wind ausgezeichnet.

pulk fiktion wurde mit dem George Tabori Förderpreis 2016 ausgezeichnet und ist Mitglied der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche ASSITEJ.

---

## CARINA EBERLE



Carina Sophie Eberle, geboren im November 1987, studierte Germanistik und Romanistik und absolvierte eine klassische Gesangsausbildung. Sie schloss ihr Masterstudium an der Universität Köln mit einer Arbeit zum Verhältnis von postdramatischem Theater und (spirituellem) Ritual am Beispiel von Christoph Schlingensiefels „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ ab.

Während ihres Studiums hospitierte sie an der Oper Köln. Sie war und ist seitdem als Regie- und Dramaturgieassistentin am Schauspiel Köln, dem Comedia Theater Köln, dem Theater im Bauturm und für das Podium Festival Esslingen als Gastspielleiterin (Ballhof 1 Hannover, Konzerthaus Wien) tätig. Zusammenarbeiten entstanden unter anderem mit Rafael Sanchez, Katharina Thalbach, Rüdiger Pape, Catharina Fillers und Ela Baumann.

2013 gründete sie die Theatergruppe „literatönchen.“, mit der sie als Koregisseurin und Spielerin bisher zwei Eigenproduktionen verwirklichte. Mit „Ein Fräulein wäre gern Julie“ zeigte sie im November 2014 ihre erste eigene Regiearbeit am Freien Werkstatt Theater Köln. Im Sommer 2016 inszeniert sie „Es schneit Eiderdaunen“ am Theater Marabu in Bonn gemeinsam mit Liljan Halfen und im Rahmen der Reihe „Förderung Nachwuchsregie im Kinder- und Jugendtheater“.

Sie war Next Generation Stipendiatin bei Westwind Theaterfestival 2015. „Nichts dabei“ entstand daraufhin im Rahmen des NRW-Nachwuchsstipendiums Freie Kinder- und Jugendtheater von März bis Juli 2016 in Kooperation mit der Performancegruppe pulk fiktion.

Carina Sophie Eberle arbeitet als freie Regisseurin, Dramaturgin und Assistentin und lebt in Köln.

---

**Kontakt:** [eberlecarina@web.de](mailto:eberlecarina@web.de)  
[www.carinaeberle.de](http://www.carinaeberle.de)

