

Vorüberlegungen

Lernziele:

- ◆ Die Schülerinnen und Schüler lesen Moritz Rinkes Drama „Café Umberto“ aus dem Jahr 2005 und lernen damit ein Stück aus der zeitgenössischen Dramenproduktion kennen.
- ◆ Sie erschließen und erarbeiten Grundlinien der aktuellen theoretischen Diskussion über die Möglichkeiten des Dramas, speziell der Theorie des „postdramatischen“ Theaters.
- ◆ Sie analysieren und diskutieren Figurenkonzeption und -konstellation des Dramas, die im Wesentlichen aus drei miteinander verschränkten Paarbeziehungen bestehen, und erfassen eine eigenartig zwischen Empathie und Parodie wechselnde Darstellungsweise.
- ◆ Sie deuten die Handlung als gesellschaftskritisch angelegtes soziales Experiment, in dem unter anderem Geschlechter- und Beziehungsklischees dargestellt sind.
- ◆ Sie erkennen, dass das Stück konkrete Probleme einer bestimmten Gesellschaftsschicht, des sogenannten „akademischen Prekariats“, thematisiert, und diskutieren die Relevanz dieses Themas für die Gesellschaft und die eigenen Zukunftsperspektiven.
- ◆ Sie beziehen Figurenkonzeption und (im Grunde fehlende) Handlungsführung auf das theoretische Konzept des „postdramatischen“ Theaters zurück.

Anmerkungen zum Thema:

Leseförderung, **Leselust** – erst zaghaft, dann aber immer entschlossener hat sich der Deutschunterricht in der Oberstufe in den letzten Jahren unter diesen Vorgaben **aktuellen Werken** zugewandt. „Aktuell“ meint dabei Texte, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind, betrifft aber noch mehr die Themen und Inhalte, die im Erfahrungsraum unserer jungen Leserinnen und Leser spielen und sie mit ihren eigenen Fragen und Problemen konfrontieren sollen.

Dabei fällt auf, dass das **Drama** offenbar auf der Strecke geblieben ist. Es gibt eine große Auswahl an Erzählwerken und Gedichten – aber wo bleiben die aktuellen, in der Schule lesbaren, überhaupt: die in Druckform erschienenen Theaterstücke?

Das Theater ist, und zwar schon seit über dreißig Jahren, einen eigenen Weg gegangen, der es nicht nur von der Schule, sondern vom Lesepublikum generell entfernt hat. In gedruckter Form erscheinen Theatertexte heute kaum noch, und wenn, dann in Zeitschriften und Sammelbänden für Spezialisten, wie z.B. „Spectaculum“. Der Grund liegt in der Theorie des sogenannten „**postdramatischen**“ **Theaters**. Den Begriff hat der Theaterwissenschaftler **Hans-Thies Lehmann** geprägt, das Phänomen als solches entwickelte sich aber schon seit den ausgehenden 60er-Jahren.

In dieser Form des Theaters steht nicht mehr der literarische Text im Mittelpunkt, sondern die **Ästhetik der konkreten Aufführungssituation**. Theater findet demnach auf der Bühne – und nur noch auf der Bühne – statt, Dramen werden nicht mehr gelesen, sondern wahrgenommen, weil sie sich ausschließlich in der konkreten Spielsituation konstituieren. Neben den Text treten **räumliche, visuelle und lautliche Zeichen**, und oft werden diese wichtiger als das Wort. Erst im Rahmen einer kommunikativen Beziehung zwischen Schauspielern und Publikum artikuliert sich ein Text – und somit potenziell bei jeder Aufführung neu und anders. Damit liegt aber auch die Aussage, das Politische oder Gesellschaftskritische, weniger im Text an sich, sondern in der **Aufführung**, in jeder einzelnen Inszenierung. Eine Konsequenz daraus ist auch, dass der geschlossene Gang einer „**Handlung**“ aufgebrochen und das Spiel in „Szenen“ und „Bilder“ aufgelöst wird. Der Grund ist – nach **Heiner Müller** –, dass kein dramatischer Text mehr der Komplexität der modernen Welt entsprechen, sie fassen, erklären und deuten kann.

6.2.27

Moritz Rinke – Café Umberto

Vorüberlegungen

Moritz Rinkes kleines Werk „**Café Umberto**“ stellt in diesem Rahmen einen echten Glücksfall dar. Zum einen haben wir hier einen lesbaren (und überschaubaren) Dramentext, Ausdruck einer gewissen **Renaissance des Textes**, die in letzter Zeit zu beobachten ist. Zum Zweiten haben wir ein Vorwort des bekannten Dramaturgen **John von Düffel**, das die dazugehörige **theoretische Diskussion** markant, kompakt und auch für unsere Schülerinnen und Schüler nachvollziehbar auf den Punkt bringt.

Und zum Dritten haben wir eine **Handlung**, die angehende Abiturienten und Studenten durchaus betrifft, handelt sie doch, wenn auch in etwas pessimistischer Sicht, von ihrer eigenen Aufgabe der **Zukunftsgestaltung**. Ist die von Rinke beschriebene (wenn auch grotesk verzerrte) Realität auf den Fluren von Ämtern nicht das, was sie fürchten und nach Möglichkeit vermeiden müssen? Und ist „heldenhaftes“ Ausbrechen und Handeln nicht das, was sie sich wünschen und in Filmen und Computersimulationen austoben, wohl wissend, dass dafür in der realen modernen Welt kein Platz mehr ist?

Die folgende kurze Einheit geht vor allem auf diese zentralen Punkte und auf den theoretischen Hintergrund ein. Einiges bleibt ausgespart, so z.B. die angedeuteten Konsumwelten, die Institutionen und ihre Repräsentanten, auch der stumme Umberto, der eine interessante Sonderrolle einnimmt. Das alles ist aber leicht zu erschließen und zu ergänzen, wenn der Zugang zu dieser modernen Form des Dramas erst einmal gefunden ist.

Literatur zur Vorbereitung:

Moritz Rinke, Café Umberto, Szenen. Mit einem Vorwort von John von Düffel, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg (3) 2009 (nach dieser Ausgabe wird zitiert)

Kai Bremer (Hrsg.), „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“, Moritz-Rinke-Arbeitsbuch, Lang, Frankfurt am Main 2010

Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999

Die einzelnen Unterrichtsschritte im Überblick:

1. Schritt: „Mein Drama findet nicht mehr statt“
2. Schritt: „Die Nummer eins hatte ich noch nie ...“
3. Schritt: Liebe unter den Gesetzen des Marktes

Unterrichtsplanung

1. Schritt: „Mein Drama findet nicht mehr statt“

Lernziele:

- ◆ Die Schülerinnen und Schüler erschließen, bevor sie in die Lektüre des Dramas eintreten, Grundlinien der aktuellen theoretischen Diskussion.
- ◆ Sie lernen den Begriff bzw. das Selbstverständnis des „postdramatischen“ Theaters kennen und setzen sich anhand von theoretischen Texten kritisch damit auseinander.
- ◆ Sie lesen John von Düffels Vorwort zu „Café Umberto“ und werden damit auf die zentralen inhaltlichen Themen und Fragestellungen hingeführt.
- ◆ Sie erarbeiten sich in diesem Abschnitt wesentliche Grundlagen und Verständnishilfen für die folgende Lektüre von Moritz Rinkes Drama „Café Umberto“.



Keine Frage: Das Drama steckt in einer Krise, und das nun schon seit über dreißig Jahren. Betroffen davon ist weniger die Spielpraxis: Die Theater spielen wie eh und je, ihre Aufführungen werden nach wie vor gut besucht und im Feuilleton besprochen; Dramaturgen, Intendanten und Regisseure sind unbestrittene Stars der kulturellen Szene.

In der Diskussion ist eher das **Drama als literarische Gattung**, sichtbar unter anderem daran, dass die Werke aktueller Dramatiker nur noch sehr selten in Buchform erscheinen, und wenn, dann in Reihen und Sammelbänden wie „Spectaculum“.

Schon allein das macht es schwierig, im modernen Oberstufenunterricht auch auf dem dramatischen Feld Anschluss an die aktuelle literarische Entwicklung zu halten, was im Bereich des Romans und der Lyrik in den letzten Jahren zum Glück gelungen ist. Aber natürlich sind es nicht vorrangig praktische Probleme, die die Behandlung aktueller Dramen im Unterricht erschweren. Die Krise des Dramas betrifft noch mehr die Inhalte und Aussagen. Schon 1999 hat der Frankfurter Theaterwissenschaftler **Hans-Thies Lehmann** das Schlagwort vom „**postdramatischen**“ Theater geprägt, mit dem er Tendenzen beschreibt, die sich seit den späten 60er-Jahren entwickelt haben, in ihren Ursprüngen aber vielleicht bis in die Anfänge der Moderne zurückreichen. Die Grundzüge dieser Theorie, die sowohl die Bedeutung des **dramatischen Textes** als auch die Aufrechterhaltung des **dramatischen Konfliktes** angesichts kultureller und gesellschaftlicher Entwicklungen relativiert oder sogar negiert, sind im Abschnitt „Vorüberlegungen“ ausführlicher beschrieben.

Aus gutem Grund geht die Auseinandersetzung mit Literatur in der Schule in der Regel von den Texten aus und erfasst bzw. erschließt diese als autonome künstlerische Ausformungen, bevor sie gattungs- oder epochengeschichtlich in einen bestimmten theoretischen Hintergrund eingeordnet werden. In diesem Fall, und unter den genannten Bedingungen, kann es aber sinnvoll sein oder sogar notwendig werden, sich vor dem Einstieg in den Dramentext zumindest in allgemeiner Form mit den Auffassungen des postdramatischen Theaters zu befassen, da diese die **Verstehensbedingungen** des (an sich oft banal wirkenden!) Textes entscheidend beeinflussen und verändern. Zwingend notwendig ist diese Reihenfolge allerdings nicht, sodass sie bei Bedarf auch leicht umgestellt werden kann.

Die theoretischen Texte auf **Texte und Materialien M1** und **M2** können also – am besten in dieser Reihenfolge – als Einstieg genutzt und in *Gruppen* bearbeitet werden. Das ist vor allem dann zu empfehlen, wenn Moritz Rinkes Drama im größeren Rahmen



Unterrichtsplanung

- ◆ Der Grund wird ebenfalls benannt: Er hat die mit seinem Beispiel verbundenen Hoffnungen nicht erfüllt, die **Macht** hat sich als stärker erwiesen als die **Ideale**, den armen Menschen dient er nur indirekt.
- ◆ Als besonders grotesk wird das Missverhältnis zwischen dem **Ideal** (dem Denkmal) und dem **praktischen Nutzen** (Wohnhöhlen) dargestellt.
- ◆ Das Publikum muss sich mit dem bloßen Anblick, dem **Zuschauen**, begnügen – Anleitung, Sinnggebung, Belehrung im weitesten Sinn wird ihm verweigert.

Der zweite Text von **Christopher Vogler** behandelt einen Teilaspekt dieser Problematik: die Abneigung des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Deutschen, gegenüber **positiven Heldengestalten**. In der Tat braucht das traditionelle Theater den Helden als Verkörperung von Idealen, und sei es im Scheitern. Die deutsche „**Herophobie**“ begründet Vogler (wahrscheinlich etwas einseitig) aus der Geschichte des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, die Heldenverehrung grundsätzlich verdächtig, zumindest aber unbrauchbar für die „*Reorganisation kultureller Werte*“ mache. Helden agierten demgemäß allenfalls noch in romantisch gefärbten Fantasywelten oder kulturellen Importen, ansonsten dominierten „*kühle Anti-Helden*“. Die Überprüfung dieser These (*Arbeitsauftrag 2*) führt in der Regel zu sehr kontroversen und interessanten Diskussionen. Mit der **Infragestellung des Helden** ist aber in jedem Fall eine Interpretationslinie für den folgenden Einstieg ins Drama vorgezeichnet.



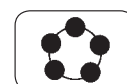
Text 3, verfasst vom Theaterpraktiker **Franz Wille**, liefert einen zweiten Deutungsstrang: An die Stelle von heldenhaften Individuen, die Ideale leben, vermitteln und vor allem – im Positiven wie Negativen – die Folgen verantworten müssen, sind für ihn anonyme und **undurchschaubare Institutionen und Strukturen** getreten. Handlungen werden in diesem Umfeld zu **zwangsläufigen** und unausweichlichen, zufällig wirkenden „*Ereignisketten*“, Zuständigkeiten und Entscheidungsgewalt lassen sich weder feststellen noch zuordnen. Unter *Arbeitsauftrag 2* können die Schülerinnen und Schüler hier schon einmal (auch gestaltend) spekulieren, wie die Darstellung von Institutionen, Vernetzungen und Strukturen auf der Bühne aussehen könnte (bzw. sich die Schwierigkeiten einer solchen Darstellung vergegenwärtigen).



Das Vorwort des Schriftstellers und Dramaturgen **John von Düffel** (vgl. **Texte und Materialien M2**) greift die angesprochenen Thesen noch einmal auf, hebt sie aber auf eine wesentlich konkretere Ebene. Es ist damit möglich, die theoretische Einführung entscheidend zu verkürzen und wohl auch zu vereinfachen. Wird der Text im Anschluss an **Texte und Materialien M1** zusätzlich verwendet, dient er in erster Linie zur Hinführung auf den thematischen Schwerpunkt **Arbeitslosigkeit**.



Die Schülerinnen und Schüler bearbeiten den Text mithilfe der beigefügten Arbeitsaufträge. Die Ergebnisse werden im *Plenum* vorgestellt und diskutiert.

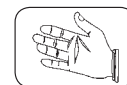


John von Düffel unterstreicht in seinem Vorwort (*Arbeitsauftrag 1*), dass die **sozialen Konflikte und Problemlagen des 21. Jahrhunderts** im Gegensatz zu früheren auf der Bühne nicht mehr adäquat darstellbar und abbildbar sind: zum einen aufgrund ihrer Dimension, zum anderen, weil sie infolge ihrer Häufigkeit geradezu als **Normalität** gelten können. Soziale Dramen, „*Schock*“ und „*Zynismus*“ spielten sich heute überall in der sozialen Realität ab, jede Darstellung auf der Bühne erscheine vor diesem Hintergrund als „*unzulässige Verniedlichung*“.



Unterrichtsplanung

Vorab oder zum Abschluss der Bearbeitung können die beiden Auszüge von je einem Schüler oder einer Schülerin (gestaltend) vorgetragen werden.



Den beiden kurzen Monologen kann man entnehmen, dass beide Figuren in **kreativen, künstlerischen Berufen** tätig sind. **Jaro** ist (wie schon das mitgeführte Musikinstrument angedeutet hat) **Musiker und Komponist**. Er hat bereits Stücke geschrieben und „im Rahmen der Marktgesetze“ verkauft, ist jetzt aber im Getriebe der Pleiten und Fusionen bzw. der Werbestrategen untergegangen, weshalb er sich im Warteraum des Arbeitsamtes offenbar schon gut auskennt. **Jule** ist **Modedesignerin** und hat versucht, sich mit einem eigenen Label (und unterstützt von einem „Aktivpaket“) selbstständig zu machen, ist aber, trotz durchaus kreativer Ideen, ebenfalls gescheitert, unter anderem an bürokratischen Vorschriften.

Jaro und Jule gegenüber (besser: entgegen) stehen Kräfte, die sie nur allgemein und vage als „die“ bezeichnen. Mit dem Sammelbegriff „**die**“ sind ganz verschiedene Gruppen und Institutionen bezeichnet, z.B. „die“,

- ◆ die die Firma geschluckt haben, der Jaro sein Stück verkaufen wollte.
- ◆ die als „Hitkicker“ Songs und Werke verändern, deformieren und „marktgerecht“ machen.
- ◆ die arbeitslosen Designerinnen „Aktivpakete“ in die Hand drücken, die nicht funktionieren, und sie dann damit allein lassen.

Gleichzeitig sind „die“ aber auch

- ◆ die Organisatoren des Arbeitsamtes, die hinter verschlossenen Türen agieren und
- ◆ die sich zunächst nur über Nummernautomaten und automatisierte Lautsprecherdurchsagen manifestieren.

Indem sie pauschal (und, siehe unten, verwechselbar) mit „die“ bezeichnet werden, wird angedeutet, dass alle, so unterschiedlich sie scheinen, offenbar nach demselben Prinzip agieren und funktionieren.

Die Äußerungen von Jaro und Jule über „die“ offenbaren einerseits **Unverständnis und Distanz**, zum anderen aber durchaus ein Bewusstsein dafür, dass man es sich – z.B. über zu direkte und offenkundige Kritik – nicht mit ihnen verderben darf.

Große Bedeutung kommt dem (offenbar neu eingeführten) **Nummernautomaten** zu. Jaros Äußerungen („Also ich versteh nicht, warum die dafür Geld haben“, und „*Seh ich doch selber, welche Nummer ich bin*“) beziehen sich auf diese technische Neuerung und sind zunächst einmal nur in dieser Weise als **Kritik** aufzufassen: Offenbar hat man Geld für überflüssigen technischen Schnickschnack (und Überorganisation), aber nicht für die Betroffenen. Außerdem degradiert dieses Verfahren die Menschen zu Nummern bzw. führt ihnen diese Abwertung, derer sie sich ohnehin schon bewusst sind, unnötig demonstrativ vor Augen. Mit Jaros (durch Langeweile bestimmte) assoziativ zwischen Gegenwart und Erinnerung hin- und herspringender Wahrnehmung ist es aber nicht nur möglich, sondern intendiert, die Äußerungen zum Nummernautomaten auch auf die Musikbranche bzw. **marktwirtschaftliche Mechanismen** zu beziehen. Auch hier versteht Jaro nicht, warum „die“ das Geld für verrückte (und zudem dümmliche) Werbestrategien haben, aber nicht für die Kreativen. Auch auf diesem Feld ist er sich sehr bewusst, dass er **nur eine Nummer** ist und nicht mehr „vorkommt“.

Unterrichtsplanung

führung in dem Sinn, dass sich aus Aktion und Reaktion der Figuren Entwicklung, Konflikte, „steigende Handlung“ ergibt, ist nicht zu erkennen.

Nach dem Vorbild von Jaro und Jule (vgl. **M3**, *Arbeitsauftrag 1*) sollen die Schülerinnen und Schüler nun die übrigen Figuren erschließen. Dabei empfiehlt es sich arbeitsteilig vorzugehen.

Die Arbeitsaufträge lassen sich in Hinsicht auf die einzelnen Figuren in der Weise modifizieren, dass jeweils die **wesentlichen Komponenten** (siehe fett gedruckte Begriffe unten) angesteuert werden.

Mögliche Ergebnisse:

Anton und **Paula** treten als Paar gemeinsam auf und agieren miteinander (bzw. gegeneinander), entsprechen also am ehesten der traditionellen Vorstellung eines dramatischen Dialogs. Ihnen geht es zentral um die **Bewahrung von Würde und Stolz**.

Im Spiegel eines Menschen, der einem nahesteht, wiegt der mit ihrer momentanen Lebensweise verbundene Verlust der eigenen Würde offenbar noch schwerer.

Paula wirft Anton einerseits sehr derb und direkt vor, dass er Männlichkeit und „Trotz“ verloren habe. Sie schämt sich für ihn (und distanziert sich von ihm), als er in einer Bäckerei die Preise thematisiert. Sie ist explizit „vom Leben“ und von Anton enttäuscht und sehr deprimiert.

Andererseits wirft sie ihm unangemessene Empfindlichkeit vor, weil er eine Einladung zum Bewerbungsgespräch absagt und weil er sich weigert, sich im Sumo-Ringkampf mit einem japanischen Profi lächerlich zu machen und in Lebensgefahr zu bringen. Was auf den ersten Blick wie eine groteske Überhöhung wirkt, wird sehr realistisch, als auf einschlägige **Fernsehsendungen** verwiesen wird, in denen sich offenbar beide auf ihre Weise entblößen und demütigen lassen müssen – Paula, indem sie auf dem Sofa von ihrem Leben erzählt. **Anton** hat sogar einen Kurs besucht, um **Peinlichkeits- und Ekelschwellen** besser überwinden zu können.

Paula hat ihren einzigen bezahlten Auftrag dafür bekommen, in einem Friseursalon die Decke auszumalen. Verzweifelt sucht sie nach allen möglichen **Qualifikationen**, die sie anführen könnte, so z.B., dass sie in ihrer Kindheit Ballett getanzt hat.

Ein kleines, nur nebenbei eingeführtes (weiteres) Schrittchen des Würdeverlustes stellt es für **Anton** dar, dass im Arbeitsamt der „**akademische Bereich**“ abgeschafft wurde. Er hat an sich den Anspruch, auf ganz traditionelle Weise für seine Partnerin zu sorgen, hier: ihr einen Ballsaal zur Verfügung stellen zu können. Er leidet sehr darunter, diesem Anspruch nicht genügen zu können.

Die Szene mit den beiden endet in einer einerseits slapstickhaften, andererseits deprimierenden Handlung, in der Anton seiner Partnerin einen Eimer Wasser über den Kopf schüttet.

Lukas, der mit einem geheimnisvollen Kasten erscheint, ist (was man erst später erfährt) Erdkundelehrer. Sein (doppeldeutig beschriebenes!) Wissen (er weiß von Bewegungen und Verwerfungen unter der Erdkruste!) ist nicht mehr relevant, was in seinem Fall heißt: **party- und konversationstauglich**. Sein ganzes Trachten ist darauf angelegt, einer (nicht anwesenden) überaus attraktiven und selbstsicheren Sonia zu



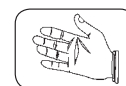
Unterrichtsplanung

Auf dieser Schiene lässt sich auch der Bogen zurück zur Lektüre spannen. Der journalistische Text und das Drama bestätigen sich gegenseitig die Behandlung einer **gesellschaftlich relevanten und aktuellen Fragestellung**.

Einen interessanten und ironischen Aspekt im Drama bilden bewusst **mehrdeutige Aussagen**. Der Titel dieser Sequenz ist ein Beispiel dafür: Nicht nur auf dem Arbeitsamt war Jaro wohl „noch nie ... die Nummer eins“. Ähnliche Zitate sind:

- ◆ „Nichts passiert“ (mehrfache Regieanweisung, z.B. S. 28)
- ◆ „Seh ich doch selber, welche Nummer ich bin“ (S. 28)
- ◆ „Ist Ihnen das nicht ein bisschen zu groß?“ (S. 34)
- ◆ „Jeder weiß selber, welche Nummer er ist“ (S. 50)
- ◆ „Wir passen hier gar nicht rein. Vielleicht werden es immer mehr, die hier gar nicht reinpassen ...“ (S. 56)

Besondere Wirkung entfalten diese ironischen Zitate, wenn man sie mit Momenten wirklicher emotionaler Betroffenheit kombiniert. Die Herstellung einer Textcollage mit einschlägigen Zitaten könnte als Sonderaufgabe an eine Gruppe oder einzelne Schüler vergeben werden.



3. Schritt: Liebe unter den Gesetzen des Marktes

Lernziele:

- ◆ Die Schülerinnen und Schüler analysieren und charakterisieren drei im Drama dargestellte und entwickelte Paarbeziehungen.
- ◆ Sie erkennen in der Darstellung dieser Paare Facetten und Varianten eines sozialen Experimentes.
- ◆ Sie arbeiten typische Verhaltensmuster und Geschlechter- bzw. Beziehungsklischees heraus.
- ◆ Sie ermitteln, dass an diesen Paaren die Möglichkeiten privaten Glücks und individueller Selbstbestimmung im Rahmen problematischer wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Strukturen erprobt (und negiert) werden.
- ◆ Sie ermitteln und diskutieren die zentrale gesellschaftskritische Dimension des Stücks.



In seinem Vorwort nennt **John von Düffel** das **Paar** „die kleinste soziale Einheit“ (S. 10). An dieser **Basiseinheit** erprobe Moritz Rinke mit seinem Stück experimentell, inwieweit soziales Leben gegen die Gesetze des Marktes („außerhalb des Marktes“) überhaupt noch möglich sei.

Da der Unterrichtsschritt diesem Ansatz folgt, kann der entsprechende Ausschnitt aus dem Vorwort (S. 10 f.) einleitend gelesen und als Leitgedanke vorangestellt werden. Aufgenommen wird dann auch, z.B. in einer kurzen *Tafel-* oder *Folienskizze*, die Einteilung bzw. Unterscheidung, die der Text vornimmt und der die Reihenfolge der nächsten Arbeitsblätter entspricht:



- ◆ **Anton und Paula** sind ein Paar, sie sind verheiratet, leben ihre (bedrohte) Beziehung und weisen eine intensive Bindung an den Partner auf.
- ◆ **Lukas und Sonia** sind ebenfalls ein Paar – und wollen es bleiben, obwohl sie der Arbeitsmarkt weit auseinanderdifferenziert hat: Sie ist erfolgreich und integriert, er bleibt draußen und mehr und mehr auf der Strecke.



Unterrichtsplanung

Beide verkörpern das Spiel mit typischen **Rollenklischees**: Paula hat offenbar den bildungsbürgerlichen (weiblichen) Werdegang mit Ballettunterricht und musischer Erziehung durchlaufen und träumt in romantischer Weise von einem eigenen Ballsaal und dem „Helden“, der ihn ihr schenken kann. Anton wünscht sich sehr (bzw. fühlt sich verpflichtet), ihr diesen stellvertretend für alle ihre Wünsche zu bauen, und leidet sehr darunter, dies nicht leisten zu können. Er kämpft (größtenteils vergeblich) um seine **Würde**, indem er jede Arbeit annimmt, vor allem aber, indem er sich auch noch die peinlichsten Dinge schönredet. Die zunehmende Enttäuschung und Verwirrung seiner Frau deprimieren ihn fast noch mehr als ihre Vorwürfe, die derb und direkt auf seine männliche (auch sexuelle) Identität zielen.

Auf sehr konkrete Weise verhindert die wirtschaftliche Lage des Paares die Realisierung ihres **Kinderwunsches** als Vollendung der Partnerschaft. Anton und Paula verkörpern damit die einfachste und **klischeehafteste Variante** (allerdings auch realistischste!) des Problems.

Ihre **Zukunftsperspektiven** bleiben offen. Zwar finden wir sie in ihrer letzten, der elften Szene auf dem tiefsten (und komischsten!) Punkt ihrer Entwicklung (an Anton fährt das Leben bildlich vorbei, er ist nur noch ein – zudem vollkommen überflüssiger – Kommentator und Signalgeber), aber sie, vor allem Paula, sind von Vorwürfen abgekommen und zum „**Wir**“ gelangt, das Kontinuität und ein gemeinsames Vorgehen anzudeuten scheint.

Schwieriger, aber keinesfalls untypisch oder unrealistisch (und damit für die Schülerinnen und Schüler vielleicht von besonderem Interesse) ist die Situation von **Lukas Friedländer** und **Sonia Berger**.

Letztere ist – teilweise mit eindeutig ironischer Überzeichnung – mit allen Kennzeichen des persönlichen und professionellen **Erfolges** ausgestattet, und zwar genau mit den Dingen, die in dieser (deformierten) Gesellschaft für Erfolg stehen: Sie ist **attraktiv** (erste Charakterisierung: „groß, Busen, Haare“, S. 46) und **prominent**, indem sie als **Moderatorin** für einen privaten Fernsehkanal in einer eigenen Show auftritt. Die daraus resultierende Popularität sorgt dafür, dass sie als Sprecherin bzw. **Werbefigur** (Slogan) im Arbeitsamt eingesetzt wird. Dass sie davon nichts wusste und das auch keineswegs will, wohl nicht nur ihres Mannes wegen, zeigt, dass sogar *sie* von Marktmechanismen **manipuliert und fremdbestimmt** ist – und sich nur bedingt dagegen verwehren kann.

Lukas Friedländer ist **Erdkundelehrer** und weiß als solcher gut über Bewegungen unter der Erdkruste Bescheid – ein Bild für die Prozesse, die unsere Gesellschaft unter der Oberfläche bewegen und bedrohen. Sein Wissen interessiert aber niemanden (mehr), und in der kühlen **Partywelt**, in der sich seine Frau bewegt, wird er ein ums andere Mal geschnitten, übersehen und gedemütigt. Er kämpft so verzweifelt wie vergebens um seine Integrität und Selbstbestimmung. Sichtbar wird dies unter anderem an seinem **Kaffeekonsum**. Ständig ist er mit den Ritualen um den „besten Kaffee der Stadt“, d.h. mit dem Getränk und der Droge der Erfolgreichen beschäftigt. Immer wieder versucht er als „big spender“ aufzutreten – und immer wieder zahlt seine Frau die horrenden Rechnungen, was er auf keinen Fall will, aber stets aufs Neue stillschweigend und notgedrungen akzeptieren muss.



Unterrichtsplanung

burschikos und komisch, offenbaren aber im Grunde den sehr ernststen Hintergrund einer von den Umständen völlig aus der Bahn geworfenen Persönlichkeit. Kaum genesen, ist sie schon wieder mit allen möglichen „**Projekten**“ beschäftigt.

Jaros Fragen zum Schluss dieser Szene, „*Kommst Du mit? Nur so als Frage ... Wir können ja mal gucken*“ (S. 67), dürfen doppeldeutig auch als Versuch genommen werden, vorsichtig und unverbindlich eine **persönliche Beziehung** zu wagen.

Mehr als die anderen Figuren erkennen und durchschauen Jaro und Jule ihre Situation. Das gipfelt vor allem in Jaros großer „Rede“ vom Kampf um den Erfolg und der „**Akademie für Selbstachtung**“, mit der er sich weigert, sich „*einfach so stilllegen*“ zu lassen, (S. 91) und mit der er gleichzeitig die Beziehung zu Jule an den größten Punkt der Nähe („*Jule, wir müssen ein Kind ...*“) führt.

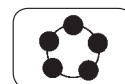
Jule Jacob schwankt zwischen tiefster Erschütterung und Resignation, ständigen „Aufbrüchen“ in neue, immer sinnlosere „**Projekte**“ und eruptiven Ausbrüchen von verbaler oder aktiver Gewalt. Dabei schont sie auch Jaro nicht, indem sie ihn (S. 109) gnadenlos und vor anderen als „**Hilfskomponist**“ brandmarkt und ihn damit seiner mühsam gezimmerten Scheinidentität beraubt – worauf selbst er nur noch mit Schweigen reagieren kann. Andererseits öffnet dieser Ausbruch den Weg zur ehrlichen und unverblühten Bestandsaufnahme, die zugibt, dass sie sich alle in Scheinaktivitäten ergehen und weder Gegenwart noch Zukunft haben.

Jaros und Jules Geschichte (und mit ihr das Drama) endet still und deprimierend – aber immerhin gemeinsam – in der **Psychiatrie**. Ihre Ansprüche („*Kann ich bei dir hier ein bisschen bleiben?*“) sind sehr bescheiden geworden und anstelle großer „**Projekte**“ ganz auf das Private reduziert. Jules Ausspruch „*ich weiß nicht, ob hier jemand krank ist*“ stellt den Begriff der psychischen Krankheit (und damit auch den der psychischen Gesundheit) in Frage.

Dieser Aspekt, zuletzt in dem Bestseller von **Manfred Lütz**, „*Irre – wir behandeln die Falschen, unser Problem sind die Normalen*“ aufbereitet und diskutiert, könnte ein Thema sein, das sich mit den Schülerinnen und Schülern vertiefen lässt. Gegenstand der Betrachtung würden damit die „**Herzbergs**“ – diejenigen des Stückes oder die der Wirklichkeit.

Vertieft werden müsste auch die Frage, ob die Handelnden des Stückes als **tragische** oder **komische** Figuren gezeichnet werden. Ergebnis könnte entweder sein, dass es ihnen für beides an Substanz fehlt – oder aber, dass das Stück ständig die Balance zwischen den beiden Extremen sucht und die traditionelle Begrifflichkeit in Frage stellt.

Texte und Materialien M9, biografische Skizzen zu Moritz Rinke, kann an geeigneter Stelle eingefügt werden – vielleicht als Beleg, dass er sich mit seinen vielen kreativen Tätigkeiten in dem beschriebenen Milieu gut auskennt.



John von Düffel: Die Liebe in Zeiten der „Ich-AG“ (Vorwort zu Moritz Rinkes Szenenfolge „Café Umberto“)

- 1 Die schlechte Nachricht vorweg: Dieser Stoff wird Theatermacher und Theatergänger sehr viel länger beschäftigen, als es der üblichen Halbwertszeit von Spielplanmoden entspricht. Das Thema Arbeit bzw. Arbeitslosigkeit kommt nicht in Wellen, es ist da, und es wird bleiben, ob man es wahrhaben will oder nicht. Und die Fragen, die damit zusammenhängen, sind keine windigen
- 5 Exkursgelegenheiten für den Zeitgeist, es sind Fragen, denen auf Dauer niemand entgeht. Neu sind sie nicht. Es gibt keine Arbeitslosigkeit bei Shakespeare, doch seit den Anfängen des Industriezeitalters, seit Gerhart Hauptmanns „Die Weber“ ist die Frage der Arbeit das geheime Zentrum der Auseinandersetzung und Selbstverständigung einer sich immer schneller verändernden Gesellschaft. Arbeit ist die soziale Definitionsmacht schlechthin, stärker als Herkunft
- 10 oder Tradition. Und Autoren wie Ödön von Horváth, Bertolt Brecht oder Franz Xaver Kroetz haben es immer wieder geschafft, die Frage ihrer Entfremdung, ihres Verlustes in den Mittelpunkt ihrer Stücke zu stellen.
- Mehr Aufmerksamkeit, als das Thema Arbeitslosigkeit im Augenblick publizistisch bekommt, geht nicht. Doch das macht die ästhetische Auseinandersetzung damit nicht gerade leichter. Im
- 15 Gegenteil. Gegenüber der Dramatik des Faktischen auf den Politik- und Wirtschaftsseiten sämtlicher Zeitungen bleibt dem Drama als Kunstform kaum mehr als das Verstummen. Die Brutalität der Zahlen und Statistiken, die tiefe Enttäuschung und Ermüdung im Zuge immergleicher Diskussionen und Reformversuche bei der Verwaltung des Vergeblichen, der Schock des Einzelschicksals und der Zynismus seiner politischen Instrumentalisierung – all dies ist von einer Ungeheuerlichkeit und Alltäglichkeit gleichermaßen, vor der die Mittel des Theaters versagen.
- 20 Arbeitslosigkeit ist längst kein Randgruppen-, kein Unterschichtenthema mehr, kein Stoff für vergessene Milieus und kollektive Übungen in schlechtem Gewissen gegenüber einer Minderheit von Modernisierungsverlierern. Verlierer sind wir alle, diese Angst beherrscht die Mitte der Gesellschaft, sie ist so umfassend wie lähmend, und die einzige Botschaft, die uns kurz vor der
- 25 allgemeinen Paralyse noch bewegt, ist die alarmierende Maxime, die sich keiner zweimal sagen lassen sollte: Rette sich, wer kann!
- Die Angstgesellschaft ist ein schwieriges, schwer zu fassendes Publikum, und so verlegen sind die Theaterdirektoren nie gewesen. Während es bis in die jüngste Vergangenheit immer darum ging, die bürgerliche Sicherheit und Selbstgewissheit zu erschüttern, um eine Lücke, einen Spalt
- 30 zu schaffen für den Schrecken der Erkenntnis, ist diese Stabilität der bildungsbürgerlichen Mitte nicht mehr gegeben. Anstelle eines brav und bieder gesinnten Kollektivs sehen sich die Theatermacher neuerdings einem Publikum gegenüber, das aus lauter Fachleuten der Verunsicherung besteht: aus Experten in Sachen Angst.
- Die Bedrohungen des real existierenden globalen Wettbewerbs lassen jedes Wohnküchen-Sozialdrama als unzulässige Verniedlichung erscheinen. Und auch die Nachahmung der bösen Adrepten des Kapitals auf der Bühne mit Aktenkoffer und Nadelstreifenanzug, ihre gespielte Kälte und Rücksichtslosigkeit, hat einen schalen Beigeschmack: So stellt sich Lieschen Müller eine
- 35 Vorstandsetage vor. Jeder, der eine Kündigung erlebt hat, jeder, der Stunden auf einem Amt sitzen musste, weiß, wie grausam und gewöhnlich diese Dinge in Wirklichkeit sind. Unerträglich wird da alles theatralische Gewese, unglaublich jede sinnhafte Fiktion. Das Theater scheint zur Harmlosigkeit verurteilt angesichts der Überdosis von Realität in den Köpfen.
- 40

6.2.27

Moritz Rinke – Café Umberto

Texte und Materialien – M 2₍₂₎

Kann man also über Arbeitslosigkeit noch schreiben? Grundsätzlich nein, jedenfalls nicht auf die herkömmliche, gut gemeint sozialkritische Art. Mit ihrer Abbildung auf der Bühne ist dieser Realität nicht beizukommen, mit ihrer stereotypen Anklage macht man sich vor den Angstex-

45 perten im Zuschauerraum lächerlich.

(aus: Moritz Rinke, *Café Umberto. Szenen*, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg)

Arbeitsauftrag:

1. *Wie begründet der Dramatiker und Filmemacher John von Düffel die Schwierigkeit, im 21. Jahrhundert Theater zu machen? Arbeiten Sie seine Angaben dazu heraus.*
2. *Zeigen Sie auf, was nach seiner Meinung die Aufgaben des traditionellen Theaters „bis in die jüngste Vergangenheit“ (Z. 28) waren und was sein Selbstverständnis ausmachte.*
3. *„Die Angstgesellschaft ist ein schwieriges, schwer zu fassendes Publikum“ (Z. 27). Begründen Sie diese Aussage. Diskutieren Sie, was das aktuelle Theater eigentlich leisten müsste.*
4. *Der Verlust des Dramatischen: Zeigen Sie, wie diese These an diesem Text konkret erläutert wird.*

VORSCHAU

Anton und Paula Stauffer – „nicht ... ohne mir ständig zu zeigen, dass ich schuld bin.“ (S. 118)

Anton und Paula als Paar	<p>Erste Szene (Auszüge) (Seite 37-44 und Seite 46-49)</p> <p>Arbeitsauftrag:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Zeigen Sie, wie sich das Paar dem Zuschauer vorstellt. Beschreiben und charakterisieren Sie die beiden Partner und ihre Beziehung zueinander. 2. Untersuchen Sie, wie der Autor in der Darstellung von Paula und Anton mit weiblichen und männlichen Rollenklischees spielt. 3. Sind die beiden eher als tragische oder als komische Figuren gezeichnet? 	
Anton und Paula als Gärtner	<p>Vierte Szene (Seite 77-82)</p> <p>Arbeitsauftrag:</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Beschreiben Sie die Situation, in der sich Paula und Anton befinden. Zeigen Sie, auf welche unterschiedliche Weise die beiden damit umgehen. 5. Stellen Sie dar, wie sich aus dieser Anfangssituation heraus schrittweise eine der bedrückendsten Szenen des Dramas entwickelt. 6. Untersuchen Sie die Funktion der Szene. Was soll sie über die Chancen von Liebe und Partnerschaft in den heutigen Zeiten aussagen? Berücksichtigen Sie dabei vor allem den Schluss. 	
„Kreativgetue“	<p>Achte Szene (Auszüge) (Seite 116-121)</p> <p>Arbeitsauftrag:</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. Zeigen Sie, mit welchen Mitteln und Methoden Anton bei diesem Auftritt in der Öffentlichkeit Normalität vorspielen will. 8. Beschreiben Sie anhand von Zitaten, was die in dieser Szene fast vollständig versammelten Figuren unter Normalität verstehen. 9. Zeigen Sie, wie Jaro diese Strategie durchkreuzt. 	
Das Leben fährt vorbei	<p>Elfte Szene (Seite 134-138)</p> <p>Arbeitsauftrag:</p> <ol style="list-style-type: none"> 10. Beschreiben Sie die Situation. Vergleichen Sie sie mit der Gärtnerszene S. 77-82. 11. Untersuchen Sie, ob sich Anton, aber auch Paula verändert haben. Beachten Sie die Personalpronomina! 12. Beurteilen Sie, ausgehend von dieser Schlusszene, die Zukunftschancen dieser Beziehung. 	