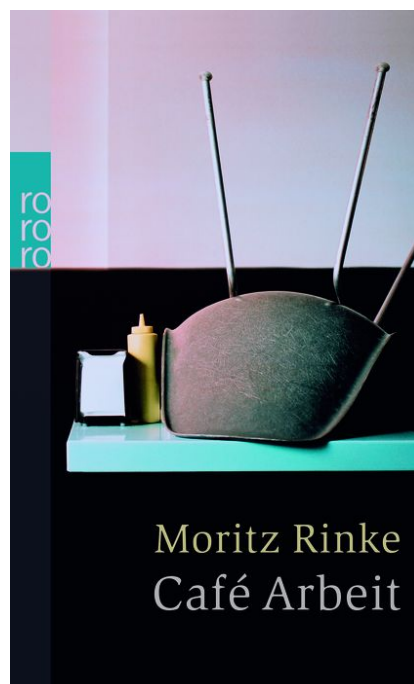


Leseprobe aus:

Moritz Rinke

Café Umberto



Mehr Informationen zum Buch finden Sie [hier](#).

Die Liebe in den Zeiten der «Ich-AG»

Zu «Café Umberto» von Moritz Rinke

Vorwort von John von Düffel

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 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 oder Tradition. Und Autoren wie Ödön von Horváth, Bertolt Brecht oder Franz Xaver Kroetz haben es immer wieder geschafft, die Frage ihrer Entfremdung, ihres Verlusts 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 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.

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 völligen 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 wieder darum ging, die bürgerliche

Sicherheit und Selbstgewissheit zu erschüttern, um eine Lücke, einen Spalt zu schaffen für den Schrecken der Erkenntnis, ist diese Stabilität der bildungsbürgerlichen Mitte heute 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 Adepten des Kapitals auf der Bühne mit Aktenkoffer und Nadelstreifenanzug, ihre gespielte Kälte und Rücksichtslosigkeit, hat einen schalen Beigeschmack: So stellt sich Lieschen Müller eine 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, unglaubwürdig jede sinnhafte Fiktion. Das Theater scheint zur Harmlosigkeit verurteilt angesichts der Überdosis von Realität in den Köpfen.

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 Angstexperten im Zuschauerraum lächerlich.

Der einzige Weg zu diesem Thema ist der Umweg. Und eine solche, sehr persönliche Abschweifung ins Herz der Sache hat Moritz Rinke mit seinem neuesten Stück gewagt: «Café Umberto» ist kein Arbeitslosen-Drama, es sind drei Liebesgeschichten aus der Arbeitslosigkeit.

Rinke verlässt den großen gesellschaftspolitischen Diskurs, um ihn in der kleinsten sozialen Einheit aufzusuchen: dem Paar. Der erfolglose Musiker Jaro und die vagabundierende Kreuzberger Kleiderkünstlerin Jule wollen eines werden, der arbeitslose Dozent Anton und die brotlose Malerin Paula wollen es bleiben, und der schwer vermittelbare Erdkundelehrer Lukas und die angesagte Moderatorin Sonia Berger kämpfen in ihrer ungleichen Zweierbeziehung den Klassenkampf der Geschlechter entlang der Demarkationslinie des Systems – sie ist drinnen, er draußen.

Damit ist auch die soziale Frage umrissen, die das Stück im Mikrokosmos des Privaten stellt: Gibt es ein Leben außerhalb des Marktes? Gibt es so etwas wie Liebe und einen individuellen Sinn jenseits der materiellen Werte und Entwertungen der Leistungsgesellschaft? Oder konkreter gefragt: Ist es möglich, im voll automatisierten Kundenbereich einer neuerdings «Arbeitsagentur» genannten Mammutbehörde zu sitzen und dennoch seine persönliche Würde zu wahren, trotzdem liebesfähig und liebenswürdig zu bleiben?

Moritz Rinke hat nicht nur drei Beziehungsgeschichten im Zeichen von Hartz IV geschrieben. Wie

ungewöhnlich sein Zugang ist, wird deutlich, wenn man sich die Kundschaft des «Café Umberto» einmal genauer anschaut: Es sind keineswegs die für Sozialdramen typischen Lohnarbeiter und abhängig Beschäftigten, nicht die Subalternen aus der Angestelltenwelt oder der White Trash aus dem Heer der Arbeitslosen in zweiter Generation. Vielmehr handelt es sich – bis auf den vom Winde verwehten Landwirt August Kück, der sein ganzes Leben in Form eines Papierstapels vor sich her trägt – vor allem um Menschen mit kreativen Berufen. Rinkes traurige Helden sind aus Sicht der wegrationalisierten Kundenberater überwiegend Selbständige, Freiberufler, «Freischaffende», wie es so schön heißt. Als Musiker, Maler oder Kleidermacher haben sie keine Furcht erregenden Vorgesetzten, keine unmenschlichen Personalchefs und keine Manager, die damit drohen, die Produktion ins Ausland zu verlagern. Sicher brauchen auch sie Auftraggeber und Abnehmer für ihre Werke, dennoch sind sie Unternehmer in eigener Sache, und sie wären prinzipiell frei, sich selber Arbeit zu geben, Beschäftigung nicht nur zu finden, sondern zu erfinden, indem sie sagen, ich komponiere jetzt dieses Stück, ich male jetzt dieses Bild, ich entwerfe dieses Kleid. Doch eine solche Schöpfung aus dem Nichts – der vorkapitalistische Kunstakt ohne kostspielige Produktionsmittel und das Geld anderer Leute –, genau dies geht nicht mehr. «Café Umberto», scheinbar gegenwartsnah in der Endphase einer Reformära angesiedelt, beschreibt eine Zeit, in der nicht nur die Produktionsstandorte schließen und die

Banken die Banker entlassen, sondern auch die Kreativen ihr Schaffen einstellen. Der Künstler als Angestellter seiner eigenen «Ich-AG» eliminiert sich zwangsläufig selbst. Und er fängt an, sich in Nebenjobs zu negieren: als Handelsvertreter für Ozonerzeuger, Gartenpfleger oder Street-Gala-Verkäufer. Dabei dürfte es kaum ein Trost für alle Beteiligten sein, dass sich auch der systembejahende Agenturleiter Herzberg in letzter Konsequenz selbst abschafft.

Die Herabwürdigung des Schöpferischen zur Dienstleistung und die Reduktion der Rolle des Künstlers auf einen Serviceanbieter im voll automatisierten Kundenbereich haben Paula und Jaro zutiefst ernüchtert. Das wäre vielleicht anders, wenn sie ihre Kunst weniger ernst nähmen und als Hobby, nicht aber als Beruf und Berufung verstehen würden. Doch beide können sie nicht mehr malen oder komponieren, einfach so, dazu hat der Markt zu viel mit ihnen gemacht, dafür war der Druck der Deformation zu stark. Man müsste an irgendetwas glauben können, an einen Adressaten, ein paar verständige Zeitgenossen oder an eine Nachwelt. Doch diese notwendige Illusion – das Urvertrauen in das Verstandenwerden – ist Jaro und Paula abhanden gekommen. Sie haben die Entzauberung ihrer Begabung durch den Markt stillschweigend akzeptiert und sich von dem Mangel an Nachfrage zum Verschwinden bringen lassen.

Paulas vermutlich letzte Werke – die einzigen, von denen wir erfahren – sind Deckenmalereien für einen Friseursalon, die den Kunden bei der Haarwäsche Ablenkung

verschaffen sollen. An ihrem zunehmenden Verstummen, an dem Martyrium ihres Stillerwerdens kann man ablesen, dass sie es inzwischen nicht mehr übers Herz bringt, sich mit ihrer Kunst nützlich zu machen. Vielleicht empfindet sie deren Kommerzialisierung als Verrat, vielleicht ist sie auch nur erschlagen von der Vergeblichkeit ihrer Bemühungen und dem fortschreitenden Gesichtsverlust ihres Partners Anton, in dem sich ihre eigene Erniedrigung spiegelt. Es scheint, als hätte Paula längst die Hoffnung verloren, irgendwer könnte bemerken, dass zwischen Malerei und der Gestaltung kundenfreundlicher Oberflächen ein Unterschied besteht. Wie aus dem Traum gerissen, steht sie vor der Leere ihres Lebens, das sie vergessen hat, mit einer anderen Liebe als der zu ihrer Arbeit zu füllen.

Jaro indessen ist vehementer in seinem Nichtstun. Bei ihm handelt es sich weniger um Resignation als um erklärte Verweigerung. Ob Lebenslüge oder letzte Wahrheit: Seine Kunst ist ihm in ihrer Unkonsumierbarkeit heilig. Er lehnt den Markt ab, der Markt lehnt ihn ab, und das ist, wie Jaro meint, gut so! Niemals würde er mit seiner Musik betteln gehen und für Passanten in der Fußgängerzone aufspielen. Seine Arbeit, auch wenn er sie kaum mehr ausübt, ist für ihn das letzte bisschen Würde, das er nicht preisgeben bereit ist. Lieber sitzt er stumm am Straßenrand, musiziert in Gedanken und zieht einen Kreis der Stille um sich.

Auch die Kreuzberger Kostümschneiderin Jule mit ihrem Kleidertraum von «Berlin am Meer» ist eine

Künstlerfigur, doch sie wirkt gefährdeter, gefährlicher und unberechenbarer als alle anderen. Sie ist die Unruhe in diesem Stück. Jaro will Jule durch seine Liebe retten. Für sie ersinnt er einen Liebesbeweis, der zu der größten gemeinsamen Anstrengung des Figurenensembles im Kundenbereich gerät: eine Modenschau mit Umberto, dem Namenspatron des Nischencafés, als Modell und den üblichen Verdächtigen als fingierten Modenschaubesuchern, denen Jaro sein letztes Geld zugesteckt hat, damit sie Jules Kleider kaufen. Er inszeniert für seine Liebe ein Laufstegtheater im Theater, auf dem man ihre Kollektion bewundert und ihre Arbeit würdigt, indem man sie bezahlt. Das ist verzweifelt naiv, aber auch bezeichnend. Die bessere Welt, die Jaro für Jule erfindet, ist nichts anderes als ein fiktiver Markt, auf dem sich ihre Kunst verkauft, die in Wirklichkeit daran krankt, dass sie sich nicht zu Geld machen lässt. Damit ist das Prinzip von Angebot und Nachfrage endgültig auch in der Phantasie, in der Fiktion angekommen. Die Gesetze des Marktes beherrschen alle Lebensbereiche, die der Liebe und die der Kunst. Es gibt keine ästhetischen Parallelwelten und keine Schutzzonen des Privaten, nicht einmal im Traum. Ökonomie ist alles. Und so bleibt auch Jule nicht viel mehr als die Zerstörung dieses Traumes und das Sich-selbst-Wegschließen in Stille.

Wie sehr sich die ökonomische Umwertung aller Werte in das Privateste und Intimste einschreibt, lässt sich an der Beziehung von Lukas und Sonia ablesen. Während die anderen Paare mit dem System kämpfen, kämpfen Lukas

und Sonia mit sich selbst, die Kluft des Systems geht durch ihre Liebe hindurch. Lukas fühlt sich durch Sonias Erfolg annulliert: Auf den Partys und Gala-Veranstaltungen ist er der Unsichtbare an ihrer Seite, auf ihren Spesenquittungen taucht er nicht auf. Was er an Latte Macchiato konsumiert, verschwindet unter «Redaktionsaufwendungen» mit fremdem Namen. Sonia hingegen scheint den Beweis antreten zu wollen, dass es möglich ist, eine erfolgreiche, prominente TV-Moderatorin und gleichzeitig eine integere Person zu sein, die zu dem Menschen steht, für den sie sich entschieden hat. Fast zerreißt es sie in dem Versuch, Beruf und Privatleben zu trennen, sich nicht fremdbestimmen zu lassen, denn immer wieder schiebt sich ihr Image vor sie selbst, immer wieder beansprucht das Medium ihre ganze Person. Vielleicht geht es ihr gar nicht nur um Lukas, sondern auch um das Gefühl, sich noch ein Stück weit selber zu gehören.

Unter den drei Liebesgeschichten ist der Geschlechterklassenkampf zwischen Lukas und Sonia sicher am komischsten: Anders als die anderen Wiedergänger des Kundenbereichs gibt sich Lukas keinerlei Mühe, seine Fähigkeiten in irgendeiner Form bzw. Deformation zu Markte zu tragen. Er sucht keine Arbeit, sondern arbeitet sich an Sonia ab. Die Not seiner Annullierung führt nicht wie bei den anderen ins Verstummen und Verschwinden, er kehrt sie nach außen als Demonstration, als offenen Protest – auch wenn Lukas weniger gegen die Gesellschaft demonstriert als gegen seine eigene Frau und das Ausmaß,

in dem die Gesellschaft von ihr Besitz ergriffen hat. Mit seinem Diaprojektor, mit den Titeln und Deutungen, die er seinen Bildern gibt, reproduziert Lukas einen Gestus der Kunst, der den eigentlichen Künstlern unter den Ausgemusterten längst abhanden gekommen ist: Er klagt an! Er findet einen – seinen – Ausdruck für die Missstände und Verletzungen der Menschenwürde, die ihm widerfahren. So wird der von einem kreativen Beruf am weitesten entfernte Erdkundelehrer zum Aktionskünstler. Während sich die Berufenen ihrer eigenen Überflüssigkeit ergeben, begehrt er auf. Doch der Aufstand, den Lukas probt, ist nicht ideologischer oder allgemeiner Natur, er speist sich aus den privatesten, persönlichsten Motiven. In den Szenen, die er Sonia macht, wird die Beziehungskiste zur kapitalismuskritischen Kampfzone, zeigt sich die aus den Fugen geratene Welt als schief hängender Haussegen. Was bleibt, bei aller Komik, ist das vergebliche Aufmucken eines Menschen, dessen Daseinsberechtigung asymptotisch gegen null geht.

Die Themen Arbeit, ihr Verlust und das Verlorengehen in der Zeit sind in der Schreibbiographie von Moritz Rinke nicht neu. Er hat mit seinen Stücken «Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte», «Republik Vineta» und «Die Optimisten» den Fokus auf die Arbeitswelt und die Verwerfungen der Globalisierung immer weiter geschärft. «Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte» war noch so etwas wie eine Annäherung an den gesellschaftlichen Ist-Zustand: die Parabel einer Einübung

in das moderne Leben und somit die Geschichte einer verlorenen Unschuld. Direkter zur Sache kommen die ausgemusterten Führungskräfte in «Republik Vineta», die ohne ihr Wissen an einem Arbeitssucht-Therapieprogramm teilnehmen und dabei sozusagen unfreiwillig eine Utopie entwerfen. Und Rinkes «Optimisten» auf Bildungsreise kreisen in ihren ohnmächtigen Anti-Globalisierungs-Diskursen geradezu klaustrophobisch um Engagement und Weltverbesserung.

Inhaltlich ist «Café Umberto» eine Fortsetzung, eine weitere Spiralwindung in Rinkes Beschäftigung mit dem Widersinn unserer durch und durch ökonomisierten Zeit. Formal jedoch ist es anders, offener. «Szenen» nennt der Autor diesen Text und grenzt «Café Umberto» damit bewusst von seinen bisherigen Stücken ab. Es existiert kein übergreifender Plot wie bei «Republik Vineta» mit handlungsspezifischen Wende- und Höhepunkten. Es gibt auch keine festgeschriebene Ein-Raum-Situation wie bei «Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte» oder den «Optimisten», die in einer Hotelloobby gefangen sind und sich von einer unsichtbaren terroristischen Rebellenorganisation bedroht sehen. «Café Umberto» ist eine Szenenfolge von Situationen, Begegnungen, Paarkonflikten, die sich in einem lockeren raumzeitlichen Zusammenhang abspielen. Es ist nicht mehr die Handlung, nicht der Plot, der die verschiedenen Geschichten zusammenhält, sondern das Thema selbst.

Doch trotz dieser aufgelockerten, aufgelösten Erzähl-

weise, trotz der Vereinzelung der Figuren innerhalb des für Rinke typischen Ensemblestücks machen diese drei einander kreuzenden Geschichten über die Liebe in Zeiten der «Ich-AG» eine große gemeinsame Bewegung: Sie führen unweigerlich in den Verlust, in das Verstummen und erzählen in ihren Obertönen die Geschichte eines Stillerwerdens mit. Fast scheint es, als hätte der stumme Umberto, dem es beim Betreten dieses Landes die Sprache verschlagen hat, intuitiv erkannt, was die drei Paare erst im Laufe ihrer Geschichte schmerzlich erfahren müssen: dass man an der Wirklichkeit, wie sie ist, mit Worten scheitert.

Alles in allem wäre dies ein vernichtendes Fazit, doch Umbertos wortlose Weisheit geht noch weiter. Er ist die einzige Figur, die handelt, ohne zu reden, die einfach etwas unternimmt, das auf ganz natürliche Weise angenommen wird. Sein legendärer Latte Macchiato ist der letzte Trost auf der Endstation Arbeitsvermittlung. Er tut wirklich und wahrhaftig gut, auch wenn er in absurder, fast schon Hohn sprechender Weise dem In-Getränk aller Geschäftigen ähnelt, Koffein ist Kokain für Arme, nur dass ein Aufputzmittel für die Gäste des «Café Umberto» keinen Sinn ergibt. Bei ihnen führt die Beschleunigung und Erhöhung der Schlagzahl nicht zu vermehrter Aktivität, sie verschwindet wie jeder Elan in der Lähmung. Die Kaffeepause im «Café Umberto» dauert lebenslänglich und endet mit dem Tod.

Die eigentliche Provokation, die Moritz Rinke mit

«Café Umberto» für das Theater bereithält, ist jedoch nicht eine wie auch immer geartete Botschaft. Sie liegt in der Empathie, mit der er seinen Figuren folgt und den Leser respektive Zuschauer in das Leben dieser Leute verstrickt, in ihre Liebe und deren Verlust. Nicht zuletzt das mag der Grund sein für die ungewöhnlich akademisch-künstlerische Berufswahl seiner Personage, mit der er das Sozialdrama der Underdogs konterkariert.

In «Café Umberto» sind eben nicht nur sprachlose «arme Schweine», die man mit soziologischem Blick und einer wohltuenden Portion Theaterdistanz vom Zuschauerraum aus betrachten kann. Es sind nicht «die da unten», sondern Menschen auf dem Bildungsniveau des Theaterbesuchers, Menschen aus unserer Mitte. Diese Figuren nah an sich heranzulassen, sie bei aller Tragik nicht als Sozialfälle zu zeichnen und bei aller Komik nicht von außen, sondern von innen, das ist die Herausforderung an die Umsetzung dieser Szenen auf der Bühne. Und es ist der einzig mögliche Umweg zu dem Thema unserer Zeit: den soziologischen, quasi-publizistischen Blick außer Kraft zu setzen und die größtmögliche Nähe zu diesen Figuren zu riskieren.