

Komödie in der Psychiatrie – Psychiatrie als Komödie:

Zur *Republik Vineta* mit einigen Anmerkungen zur Verfilmung

durch Franziska Stünkel

STEPHAN KRAFT*

Ein Therapeut – nennen wir ihn Robert Leonhard – tritt auf dem Psychomarkt mit einer neuen Idee auf. Eine Gesellschaft, in der alles als machbar gilt und in der das Tempo dieses Machens immer weiter angezogen wird, produziert ein neues Krankheitsbild, das es, wie er erkannt hat, umgehend zu behandeln gilt. Es betrifft vorwiegend Männer (von Frauen hört man eher selten), die sich in ein veritables Organisationsfieber hineingearbeitet haben und die sich am Gestalten und Erledigen von Dingen berauschen, ohne bei alledem zu merken, dass sie längst selbst die Getriebenen sind. Kurz gesagt, sie leiden unter Arbeitsucht. Solange diese Menschen reibungslos funktionieren, sind sie für ihre Umgebung vielleicht etwas anstrengend, aber letztlich unproblematisch und scheinen nicht selten sogar ziemlich nützlich. Genau dies kehrt sich jedoch in sein Gegenteil um, wenn sie beginnen, vor Überarbeitung immer mehr Fehler zu machen, wenn sie ihre Umwelt nicht mehr nur als Hindernis, sondern als Gegner wahrnehmen, den es niederzumachen gilt, und wenn sie den Kontakt zur Realität so weit verloren haben, dass die Projekte, die sie verfolgen, immer phantastischer und letztlich undurchführbarer werden.

Der von seiner Arbeit Besessene ist – wenn man ihn nur mit einem ausreichend großen emotionalen Sicherheitsabstand betrachtet – ein ziemlich dankbares Ziel für eine Komödie. Cicero hat diese Gattung einst als „Nachahmung des Lebens, ein Spiegel des Herkömmlichen und ein Abbild der Wahrheit“ bezeichnet. Die Komödie wendet sich also der jeweiligen Jetztzeit zu, diagnostiziert und analysiert deren spezifische Probleme. Nun ist es gewiss nicht abwegig zu behaupten, dass, wenn auch die Probleme als solche in ihren konkreten Ausprägungen zeitbedingt sein sollten, sie doch – soweit es um menschliches Fehlverhalten geht – strukturell zumeist so ähnlich sind, dass man das Gros von ihnen mit immer den gleichen Mitteln und Wegen wenn nicht gleich kurieren, so doch wenigstens darstellen kann. Kurz: Was unterscheidet einen Arbeits-süchtigen ab einer gewissen Abstraktionsebene letztlich schon von einem Geizigen, einem Bigotten, einem dünkelfhaften Gelehrten, einem ehrversessenen, aber hasenfüßigen Soldaten usw. usf. Der Verfasser einer Komödie kann all diese und ähnliche Charaktermasken in alle möglichen und unmöglichen Situatio-

* Der vorliegende Text entstand im Rahmen eines von der Alexander von Humboldt-Stiftung verliehenen Feodor-Lynen-Stipendiums an der Indiana University in Bloomington, USA.

nen versetzen, in denen sich dann sukzessive die verschiedensten Facetten ihrer spezifischen Seltsamkeit oder Obsession zeigen sollen.

Wenn er es nicht so gut mit ihnen meint, jagt er sie am Ende von der Bühne, ist er hingegen gnädiger gestimmt, kann er sie im Laufe des Stücks zur Besinnung kommen lassen. So war es zumindest Jahrhunderte lang Usus in der gesellschaftlichen Institution namens Komödie. Hatte sich der Verfasser einmal für die Variante mit der Korrektur entschieden, so standen wiederum mehrere Möglichkeiten zur Wahl. Entweder konnte am Ende ein schlichter Irrtum aufgehoben werden, dem der Verachtete anhing, oder aber dieser musste wirklich seinen Charakter ändern. Und der Königsweg zu diesem letzten, nun tatsächlich äußerst problematischen Unterfangen, nämlich einen Menschen substantiell bessern zu wollen, ist gleichzeitig eine der Grundstrukturen der traditionellen Komödie selbst – die des Spiels im Spiel.¹

Die in der Spielwirklichkeit problematische Situation oder Charaktereigenschaft wird dabei in Form eines Spiels stückintern reproduziert. Das in der Komödie verhandelte Problem wird dadurch für Teile der Figuren selbst fiktionalisiert und aus seinen pragmatischen Zusammenhängen herausgenommen. Dem Protagonisten soll damit die Möglichkeit einer distanzierter Selbstbeobachtung gegeben werden, die zur Selbsterkenntnis führt und damit in letzter Konsequenz idealerweise auch zur Selbstkorrektur. Noch Lessings *Minna von Barnhelm* versucht auf diese Weise, wenn auch schließlich vergeblich, ihren Tellheim von seinem in ihren Augen problematischen Hang zum Stolz zu kurieren. Sie spielt ihm zu diesem Zweck vor, sie selbst sei von ihrer Familie verstoßen worden. Wegen ihrer dadurch befleckten Ehre sei eine Hochzeit vor allem nach seiner erfolgten Rehabilitation nun von ihrer Seite aus nicht mehr möglich. Ihre Hoffnung besteht darin, dass der Major mittels einer dadurch ermöglichten Außenansicht seines eigenen Verhaltens in der Vergangenheit dieses nachträglich als falsch erkennen wird. Gerade in Minnas Spiel zeigt sich also exemplarisch eine Form von Komödie, die eine deutliche Affinität zu gewissen, durchaus auch heute noch verwendeten Formen der Psychotherapie aufweist.

Zum Beispiel eben derjenigen Robert Leonhards in Moritz Rinkes Komödie *Republik Vineta*, die im Jahr 2001 von den Kritikern von *Theater heute* zum besten Bühnenstück des Jahres gewählt wurde. Leonhard bietet an, Arbeitssüchtige in seiner Institution aufzunehmen, die Vorgesetzte, Kompagnons oder Verwandte an ihn vermittelt haben. Die Kranken wissen selbst allerdings nichts davon, dass sie sich in einer Therapieeinrichtung befinden, sondern denken, in dem abgele-

¹ Zur zentralen Bedeutung dieser Kategorie für die Poetik der Komödie vgl. Ralf Simon: Theorie der Komödie, in: ders. (Hg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2002, S. 47-66.

genen, alten Gutshaus bei Gotha tage in Wirklichkeit ein Arbeitsstab, der die Besiedlung einer bisher unbekanntes Ostseeinsel namens Vineta plane – mit allem, was dazugehört: Wohn- und Geschäftshäusern, Freizeiteinrichtungen, Hafen usw. usf.: eine Idealstadt und ein utopisches Inselparadies. Bei alldem soll es sich um nicht weniger als das größte Einzelbauprojekt der Geschichte der Menschheit handeln.

Leonhard selbst beschreibt seinen hinter dieser großangelegten Täuschung stehenden therapeutischen Plan wie folgt:

Ja. Meine neue Methode, Frau Feldmann-See, beruht also auf der Simulation der realen Arbeitswelt, ohne die ja auch im Übrigen kein Einziger seine Firma, wie soll ich sagen, freiwillig verlassen hätte. [...] Innerhalb dieser so genannten Realzeit also studiere ich das genaue Verhalten der jeweiligen Fälle und versuche vorerst sehr vorsichtig einzugreifen. [...] Nun, in der zweiten Phase, Frau Feldmann-See, da wird die simulierte Realzeit plötzlich gestoppt, das Projekt für gescheitert erklärt und somit der Aufprall auf die Realität eingeleitet. [...] Aber genau diesen Schock brauche ich für die dritte Phase: Für die Landung! (RV 215f.)²

Moritz Rinke geht bei der Umsetzung seiner konkreten Idee, die Handlung einer Komödie in eine psychiatrische Anstalt zu verlegen, durchaus über das hinaus, was verschiedene Kritiker mit der Namensnennung „Dürrenmatt“³ recht schnell meinten *ad acta* legen zu können. Wie Dürrenmatt in den *Physikern* lotet Rinke mithilfe seines spezifischen Settings die prekäre Grenze zwischen normal und verrückt aus.⁴ Doch während bei Dürrenmatt am Ende herauskommt, dass die Patienten zumindest im landläufigen Sinne im Gegensatz zur Leiterin der Anstalt keinesfalls wahnsinnig sind, ist es bei Rinke genau umgekehrt. Die Obsessionen der hier versammelten Arbeitssüchtigen sind erst einmal gar nicht sichtbar oder zumindest nicht als im engeren Sinne pathologisch denunziert. Bis zum Ende des dritten der vier Akte erfährt der Zuschauer nicht einmal ausdrücklich, dass sich das Ganze überhaupt in einem Sanatorium abspielt und dass es weder Vineta noch eine die Besiedlung dieser Insel planende Delta-Bau

² Zit. wird unter der Sigle RV nach: Moritz Rinke: Republik Vineta, in: ders.: Trilogie der Verlorenen. Stücke. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 153-235.

³ So Andreas Rossmann: Reif für die Stadttheaterinsel, in: FAZ 8.6.2001. Vgl. zum Dürrenmatt-Bezug auch Rudolf Denk, Klaus Hoggenmüller: Insel-Irrsinn. Dramaturgisch-didaktische Bausteine zu Moritz Rinkes *Republik Vineta*, in: Deutschunterricht 4/2003, S. 30-33, hier S. 32.

⁴ Der erste war Dürrenmatt dabei natürlich keinesfalls. Man denke etwa an Carl Laufs' und Wilhelm Jacobys 1890 uraufgeführten und mehrfach verfilmten Boulevardklassiker *Pension Schöller*. Ebenfalls den Bezug von Komödie und Psychotherapie betont Botho Strauß in *Kalldewey, Farce*.

gibt. Rinke dreht das Spiel Dürrenmatts zumindest partiell um: Nicht die Normalität von vermeintlichen Verrückten wird enthüllt, sondern vielmehr der Wahnsinn von Männern, die erst einmal den Eindruck von ganz ‚normalen‘ Karrieristen machen.

Zusammen mit dem Neuankömmling Sebastian Färber, einem Architekten, der sich zu einer stilistischen Richtung bekennt, die er selbst als „Revolution der neuen Rückbesinnung“ bezeichnet, betritt man zu Beginn des Stücks das halb verfallene ostdeutsche Herrenhaus, beobachtet die Interaktion der dort schon anwesenden Personen und die bereits bestehenden Konflikte innerhalb der Gruppe. Dann wird man mit ihm den vermeintlichen zukünftigen Kollegen vorgestellt und bekommt schließlich ganz am Ende des ersten Akts das Vinetaprojekt nochmals summiert als Ganzes vorgestellt: eine nachgerade klassische Exposition – so soll es zumindest scheinen.

Färber wird dabei schon gleich mit seiner Ankunft Teil der von Leonhard geschürten künstlichen Konflikte, die auch der Zuschauer erst einmal für reale halten muss. Die bislang tonangebenden Stimmen innerhalb der Planungsgruppe, der Bauleiter Born, der Schiffslogistiker Feldmann-See, der Projektkoordinator Hagemann und in gewissen Grenzen auch der sozialdemokratische Lokalpolitiker Behrens sind an Vineta vor allem in Fragen der organisatorischen Machbarkeit interessiert. Ginge es nach Ihnen, so würde die zukünftige Insel-siedlung durch eine vor allem funktionale und mit viel Stahl und Beton arbeitende Architekturmoderne dominiert. Lediglich der verträumt-traurige Arbeitsvermittler Montag will nicht so recht ins Team passen, kann sich aber auch nie wirklich Gehör verschaffen.

Färbers neu entstehendes Gegenprojekt hingegen, das von Leonhard eine entschiedene Protektion zu erfahren scheint, ist viel eher dazu geeignet, auch die Sympathien des Publikums zu gewinnen: menschliche Maße, natürliche Baustoffe, harmonische Wechsel von Straßen und Plätzen sowie Treppen, die sich vor allem durch ihren eleganten Schwung auszeichnen und bei denen die Frage, was sie nun konkret miteinander verbinden sollen, in den Hintergrund rückt. Wie Färber selbst sagt: „Die Gegenmoderne ist der Kampf gegen das rein zweckmäßige Denken. Sie ist ihrem Wesen nach eine Revolution der neuen Rückbesinnung.“ (RV 158)

Eingestimmt wird man durch diese Scheinexposition auf eine agonale Situation mit einer klaren Sympathieverteilung: Die Action kann damit also beginnen. Und das tut sie auch. Gleich zu Anfang des zweiten Akts werden wir Zeugen einer nächtlichen Verschwörung der Gruppe um Born, die Leonhard ausschalten will. Aufgefundene Tagebücher des Therapeuten werden keinesfalls als die Notizen zum Behandlungsfortschritt verstanden, die sie sind, sondern als Dokumente einer Intrige gegen die eigene Gruppe. Als der Außenseiter Montag, der sich hier ebenfalls den Verschwörern zugesellt hat, nicht gleich in

ihrem Sinne funktioniert, wird er niedergeschlagen. Born droht Leonhards Sekretärin Nina zu vergewaltigen, die zuvor seine Geliebte war, die nun aber zu Färber übergelaufen ist. Eine geladene Pistole, die angeblich noch von Napoleon stammt, taucht auf und dient in der Folge dazu, die verschiedensten Gegenüber zu bedrohen ...

Zwei Reaktionen bieten sich hier auf Seiten der Zuschauer an: Zum einen könnte man nun anfangen, vor Spannung den Atem anzuhalten, zum anderen könnte man aber auch langsam beginnen zu mutmaßen, dass man von Rinke hier eine absichtlicher Weise völlig überdrehte Räuberpistole präsentiert bekommt.⁵ Zusammen mit den immer wieder in die Handlung eingestreuten und von den Patienten natürlich nicht als solche erkannten Miniaturtherapiesitzungen, bei denen die ahnungslosen Anstaltsbewohner gemeinsam musizieren oder Heu riechen sollen, kann das Ganze schon hier einen mehr als nur leicht irritierenden Eindruck machen. Auch der Running Gag mit dem obstinaten Kaffeeautomaten, den die Planungsprofis ebenso wenig in den Griff bekommen wie das undichte Dach des Hauses, lässt durchaus weitere Zweifel an der Ernsthaftigkeit des Dargebotenen aufkommen.

Viel hängt hier sicher von der Inszenierung ab. Mit wenig Mühe wird man das Spiel so weit überdrehen können, dass der Zuschauer gleich von Anfang an geradezu ahnen muss, dass hier etwas nicht stimmt. Eine Balance zu finden, bei der der Clou des Stücks – nämlich die Offenlegung der wahren Verhältnisse – zwar von Beginn an vorbereitet, jedoch noch nicht vorweggenommen wird, dürfte hingegen die eigentliche Herausforderung darstellen. „Ein schöner Witz, der gut erzählt werden muß“, wie Matthias Ehlert in seiner Rezension zur Inszenierung in Berlin zu Recht bemerkt.⁶

Moritz Rinkes Komödie kann also, wie letztlich fast jeder Witz, vor allem in diesen frühen und mittleren Partien einen äußerst konstruierten Eindruck hinterlassen. Die Frage ist nun, ob dieser Umstand gegen das Stück zu wenden ist – oder eben nicht. Immerhin ist Machbarkeit ein zentrales Thema der *Republik Vineta* selbst. Die Patienten sind allesamt krankhafte Macher, und hierbei ist auch der seinen Alternativplan im Rekordtempo vorantreibende Färber keinesfalls ausgeschlossen.

Und selbst das Vorhaben Leonhards – und an dieser Stelle trifft sich Rinkes Stück wieder mit dem Dürrenmatts – erweist sich als eine ebensolche Mach-

⁵ Vgl. zur Konventionalität des Ausgangsplots bereits Franz Wille: Ein Schiff muss kommen, in: Theater heute 11/2000, S. 14-20, hier S. 16.

⁶ Michael Ehlert: Sechse Flogen über Kuckucksnest, in: FAZ (Berlin) 3.6.2002. Vgl. zu ähnlichen Problemen der Inszenierung die FAZ-Rezension zur Uraufführung am Hamburger Thalia Theater von Gerhard Stadelmeier: Spuk der Luftschloßgeister, in: FAZ 25.9.2000.

barkeitsphantasie wie diejenigen seiner Schützlinge. Wie diese die Logistik jeder Schiffspassage so lange wie möglich vor auszuplanen suchen, so baut jener seinen Heilungsversuch auf einen unbedingt durchzuführenden Dreistufenplan auf, an dessen Ende die zu rettenden Gemüter mit Sicherheit wieder eingrenzt sein werden. In seiner Hartnäckigkeit, diesen Plan gegen jedes dazwischentrete Ereignis zu verteidigen, kann es dieser ‚Seeleningenieur‘ durchaus mit seinen Patienten aufnehmen. Abgesehen davon, dass hier natürlich gleich das nächste Klischee bedient wird – dasjenige vom verrückten Psychiater – und wieder einmal der Wahnsinnige die Verrückten heilen soll, stellt es doch eine interessante und folgenreiche Variante dieses Topos dar, dass beide hier letztlich unter genau derselben Krankheit leiden.

Es kommt in Rinke's Stück natürlich alles das, was nach einem derartigen Vorlauf geradezu kommen muss: Die Arbeitssüchtigen sind zuvor in der Realität gescheitert und sollen dies in der Simulation Leonhards fiktiv wiederholen. Aber weil sie wie schon zuvor im richtigen Leben das Eingeständnis dieses Scheiterns konsequent verweigern, wird auch der Therapeut mit seiner Idee eines gelenkten Scheiternlassens in einer Realitätssimulation schließlich keinen Erfolg haben. Diese Dyade des Scheiterns, die hier den Kern bildet, ist vor allem deshalb interessant, weil sie fast automatisch die Frage aufwirft, inwieweit sich ihre Logik noch ein drittes Mal, nämlich auf das Stück als Ganzes anwenden lässt: In seiner Eigenschaft als einer in der Grundanlage klassischen Komödie tritt es schließlich an, den präsentierten Fehler möglichst umfassend zur Sichtbarkeit zu bringen, wenn nicht gar Vorschläge zu seiner Überwindung zu machen.

Rinke manövriert sich damit in eine argumentativ zumindest problematische Situation. Es ist letztlich nicht sehr schwierig, scheiternde Manager auf die Bühne zu stellen und sie dabei typische Managersätze sagen zu lassen (was Rinke übrigens ganz wunderbar tut). Auch ihre Therapie mitsamt ihrem ebenfalls wahnsinnigen Therapeuten an ihrer eigenen Hartnäckigkeit scheitern zu lassen, stellt noch kein wirkliches Problem dar. Die eigentliche Crux liegt dagegen in Folgendem: Je besser man all dies tut, je genauer man analysiert und je pointierter man mit all dem ins Gericht geht, desto eher liefert man selbst gegen besseres Wissen dann doch wiederum ein Manifest der Machbarkeit ab. Da hilft es nicht einmal, den zu Beginn so sorgfältig angelegten Plot am Ende immer weiter ausfransen zu lassen, das Genre der Komödie sowie die Bühneneinrichtung im Finale in Schutt und Asche zu legen, ein oder zwei der zentralen Charaktere umzubringen und den Rest am Ende hilflos umeinander torkeln zu lassen. Rinke tut dies alles, doch wäre es wirklich dabei geblieben, hätte er selbst damit dem angedeuteten Dilemma nicht entkommen können, dass auch das allerschönste Demontieren von Machbarkeitsphantasien immer wieder zu

einer Demonstration des Willens zu eben dieser Machbarkeit wird.⁷ An dem Paradox einer vollendeten Darstellung des notwendigen Scheiterns des Menschen haben sich schon andere die Zähne ausgebissen.

Nachdem nun in Sachen Destruktion im vierten und letzten Akt all das getan ist, was auf einer deutschen Bühne nun einmal getan werden muss, schiebt Rinke jedoch ganz zum Schluss des Stücks noch eine kleine Reihe unscheinbarer Regieanweisungen nach:

*Man sieht im Hintergrund eine eingestürzte Mauer, dahinter Wälder, in denen Behrens eine lautlose Ansprache hält und mit seinem Koffer tanzt.
Färber sitzt in seinem Sessel und zeichnet.
Es schneit und schneit.*

ENDE (RV 234f.)

Der glücklose Lokalpolitiker Behrens hört nicht auf, davon zu träumen, dass sich zur Eröffnung des von ihm imaginierten Tunnelprojekts endlich die verbliebenen Beatles wiedervereinigen, und Sebastian Färber zeichnet und zeichnet weiter seine Traumvisionen einer menschenfreundlichen Stadt. Der lautlos fallende Schnee aus der letzten Zeile hat bei alldem eine Doppelfunktion. Zum einen bedeckt er gnädig das soeben hier entstandene Chaos, zum anderen bringt er aber auch eine Traumvorstellung Färbers aus dem zweiten Aufzug in Erinnerung: „Wir bauen an einer sehr großen Sache! Der Bau einer ganzen Stadt, aber so leise und zart, als falle Schnee auf eine Allee.“ (RV 197) Rinke kann von seinen unverbesserlichen Träumern offensichtlich doch nicht lassen, zumindest dann nicht, wenn ihre Visionen über das hinausgehen, was die Logistikabteilung des Stücks in ihrem Erledigungswahn umtreibt.

In seinem Katastrophenende ist Rinke also erst einmal erkennbar weniger radikal als sein Vorläufer Dürrenmatt, bei dem es zumindest in den späteren Stücken immer gleich um den kompletten moralischen Bankrott der Menschheit oder gar um den Weltuntergang zu gehen hatte. Von ihm wissen wir: „Die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie.“⁸ Der leise Spott der FAZ, die in ihrer Rezension der Uraufführung der *Republik Vineta* in Hamburg nur ein „Abgründchen“⁹ zu erkennen vorgab, ist von dieser Warte aus also durchaus nachvollziehbar. Doch sollte bei alldem nicht übersehen werden, dass sich Dürrenmatts mittlerweile über ein halbes Jahrhundert altes Diktum in seiner strikten negativen Teleologie als

⁷ In der Rezension in *Theater heute* wird Rinke konsequenterweise selbst als „schusseliger Weltenplaner“ bezeichnet; vgl. Wille (Anm. 5), S. 16.

⁸ Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgische Überlegungen zu den *Wiedertäufern*, in: ders.: *Die Wiedertäufer*. Zürich 1980 (Werkausgabe 10), S. 127-137, hier S. 128.

⁹ Vgl. Stadelmeier (Anm. 6).

keinesfalls sehr beweglich erwiesen hat. Es ist eher dazu geeignet, ein Feld endgültig abzuschließen und eine Gattung unwiederbringlich an ihr Ende zu bringen als neue Denk- und Darstellungshorizonte zu eröffnen. Folgt man ihm, kann man immer nur und immer wieder kaputte Komödien auf die Bühne bringen. Interessanter dürfte da schon ein reflektiertes Aufbrechen dieses Zwangs sein, wie es hier bei Rinke zu beobachten ist.

Und an reflexiven Hakenschlägen mangelt es der *Republik Vineta* beileibe nicht. Dem Finale, das beinahe zu einer Rehabilitation der hier versammelten Spinner zu werden scheint, gehen genügend (Kehrt-)Wendungen voraus. Während etwa Färber zu Beginn durchaus als ein positiver Gegenpol zur Betonfraktion um Born eingeführt wird, zeigt auch er sich im Laufe der Zeit schlicht als ein Kranker. In Berlin ist er so weit gegangen, Bauarbeiter, die nicht so konnten, wie er wollte, mit vorgehaltener Pistole zu bedrohen. Leonhard kann seine widerwillige Bewunderung darüber kaum verhehlen: „Wie die Jungfrau von Orléans ist der über die größten Baustellen geschritten und hat seine Feinde in den Rückzug getrieben.“ (RV 218)

Überhaupt fällt Leonhards besondere Affinität zum Thema der notwendig scheiternden Idealwelten auf. Auf der perfekten Insel Vineta, von der er selbst natürlich weiß, dass sie nur ein Hirngespinnst darstellt, gibt er vor, einen Park der untergegangenen Utopien errichten zu wollen: Echte Guillotinen aus dem revolutionären Paris, Leninstatuen aus Sankt Petersburg und einstmals auf das Weiße Haus in Washington gerichtete Raketen aus Kuba sollen hier als Ruinen zur melancholischen Betrachtung versammelt werden. Dem ganzen Projekt ist somit schon in der Anlage ein Zeichen seines unvermeidlichen Scheiterns beigelegt.

Dass diese von Leonhard der Musealisierung überantworteten historischen Utopievorstellungen trotzdem mehr als einfach nur intellektuelles Spielmaterial darstellen, wird spätestens dann deutlich, wenn mit den Schwestern Seligmann unerwartet die früheren jüdischen Besitzer in der enteigneten ostdeutschen Villa auftauchen. In einem etwas gewagten Spagat Rinke stellen die beiden in die USA emigrierten alten Damen die Opfer von gleich zwei hier etwas seltsam nebeneinander postierten großen gescheiterten Utopien dar, die Deutschland im vergangenen Jahrhundert heimgesucht haben. Die komplexe Verhandlung des Utopiethemas in diesem Stück und an diesem Ort kann die Schwestern in ihren Demontagebemühungen hingegen kaum beeindrucken. Auch die, wie Färber gleich zu Beginn bewundernd feststellt, nach menschlichem Idealmaß gebaute große Freitreppe in der Eingangshalle ist hiervon betroffen und wird umgehend in das Mutterland des Pragmatismus verschifft.

Von der ersten Szene des Stücks an findet sich also bei Rinke dieses Hin und Her, das am Ende in ein zögerlich-versponnenes Bekenntnis zur bleibenden und all das hier konkret entstandene Chaos überdeckenden und vielleicht sogar

überdauernden Faszination an der Utopie ausläuft. Mittels der Idee der melancholischen Utopie und damit eines Überwechselns auf eine neue Spielebene versucht Rinke dem zuvor skizzierten Dilemma gleichsam in letzter Minute doch noch zu entkommen. Und es gelingt ihm.

Wenn alle Träume sich in Schaum aufgelöst haben, bleibt immer noch das Träumen als genuine Fähigkeit des Menschen. Auch diese Take-Home-Message hört man hier nicht zum ersten Mal, doch ist sie so konsequent und so reflektiert aus den verhandelten Problemen der Arbeitssucht und des Machbarkeitswahns heraus entwickelt, dass man diesen Umstand nicht übel nehmen sollte.

All die hier zuletzt diskutierten Probleme sind diejenigen von Franziska Stünel nicht. In ihrem mit Unterstützung des NDR produzierten Film *Vineta*, der 2008 in die Kinos gekommen ist und 2009 seine Erstausrstrahlung im Fernsehen erlebte, wird das grübelnde Hin- und Herwenden der Machbarkeits- und Utopiefrage aus der Vorlage zu einer klassischen Erlösungsgeschichte umgedeutet. Während Rinkes Stück Theaterkonventionen präsentiert, um mit ihnen zu spielen, ist die unter anderem mit Peter Lohmeyer als Färber und mit Ulrich Mattes als Leonhard prominent besetzte Filmfassung Stünkels viel weniger spielerisch und – man muss es wohl sagen – trotz Wackelkamera, schnellen Schnitten und diversen Farbspielen gleichzeitig von ihrem Plot her wesentlich konventioneller gestaltet.¹⁰ Offensichtlich handelt es sich um einen Kinofilm, der sich an das große Publikum wendet und um keinen Preis in der Independent-Nische verschwinden will.

An die Stelle des Ensemblestücks tritt die Konzentration auf die Einzelfigur Färber, der man damit gleichzeitig so nahe kommt, dass die Formatierung des Themas als Komödie fast zwangsläufig wegfällt. Rinke setzte ganz auf die Mechanik des Plots, wohingegen seine Charaktere flach blieben und wohl auch bleiben mussten, damit der für die Wirkung der Komödie notwendige emotionale ‚Sicherheitsabstand‘ auch gewahrt werden konnte. Eine Tendenz zur Psychologisierung im Rahmen der Bühnenszenierung, wie sie etwa Franz Wille der Hamburger Uraufführung vorgeworfen hat,¹¹ konnte dem Stück in seiner Eigenschaft als Komödie von Beginn an eigentlich nur schaden. In Stünkels Film nun ist diese Bewegung vollendet. Hier tritt die komische Plotmechanik gegen-

¹⁰ Die Rezensenten von *FAZ*, *SZ* und *Spiegel Online* waren sich darin einig, dass der massive Einsatz, von Mitteln, die *Vineta* ‚filmischer‘ erscheinen lassen sollten, dem Projekt insgesamt nicht gut getan haben; vgl. Andreas Kilb: Toteninsel der Utopie, in: *FAZ* 4.4.2008; Katharine Riehl: Unternehmen Flamingo, in: *SZ* 10.8.2009; Birgit Borsutzky: Gesellschaftsfilm *Vineta*. Faule Früchte der Arbeit, in: *Spiegel Online* 4.4.2008: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,545481,00.html>.

¹¹ Vgl. Wille (Anm. 5), S. 16.

über dem Versuch einer Psychologisierung des Zentralcharakters völlig in den Hintergrund.

Das Wichtigste, was hinzugefügt wird, um den Charakter Färbers voller wirken zu lassen, ist allerdings nicht etwa ein komplexeres Innenleben, sondern vielmehr ein größerer persönlicher Kontext. Bevor es mit der Planung Vinetas losgehen kann, wird er dem Zuschauer ausführlichst als rastloser Architekt und schlechter Vater seiner ihn gleichwohl liebenden erwachsenen Tochter präsentiert. Diese arbeitet als Tierpflegerin im Flamingo-Gehege des örtlichen Zoos und hat zuletzt beobachten müssen, dass diese Herdentiere ihre Krankheiten aus Angst vor Ausgrenzung so lange verbergen, bis sie schließlich für alle unerwartet einfach tot im Käfig liegen bleiben. Dass dies als eine Allegorie auf die Situation ihres vom permanenten Stress herzkranken Vaters verstanden werden soll, liegt natürlich nahe, und so kann man sich auch kaum darüber wundern, dass an den entscheidenden Stellen des Films in der Folge immer mal wieder so leichtfüßige wie penetrant bedeutungsschwere Flamingos auf der Leinwand erscheinen.

Die liebende Tochter ist es also, die den von Beginn an als körperlich und seelisch schwerkrank gezeichneten Färber in Leonhards Institut unterbringt – natürlich ohne dass er davon weiß, dass es sich um ein solches handelt. Aufgenommen wird er dort von der Assistentin Nina. Diese stellt aber nun nicht mehr die relativ beliebige Trophäe der konkurrierenden Gockel aus der Theatervorlage dar, sondern sie meint es ernst mit Färber und weist ihm schließlich den Weg heraus aus seinen Problemen. Dieser führt dann noch, um aller guten Dinge auch hier drei sein zu lassen, über eine Freundin Ninas – eine stumme Gärtnerin. Tabea, wie sie heißt, wählt zur Verständigung mit ihrer Umwelt zur jeweiligen Situation passende Musikkassetten aus. Ihr „Beitrag, die Welt wieder langsamer zu machen“, wie Nina es beschreibt.

Die Grenze zum Kitsch ist allerspätestens hier natürlich längst überschritten. Am Ende kehrt Färber schließlich heim zu seiner auf ihn wartenden Nina, die gerade das Holzboot neu anmalt, von dem sie schon als Kind geträumt hat und mit dem sie nun die See befahren will. Wir sollen vermuten, dass dies zusammen mit Färber geschieht. An die Stelle des Nachdenkens über den Status der Utopie tritt ein nachgerade hemmungsloses Privatisieren: Mann und Frau gemeinsam auf dem selbstrenovierten Boot den Stürmen des Lebens trotzend.

Doch strukturell ist diese an der narrativen Oberfläche so problematische Wendung durchaus von einem gewissen Interesse. Was die Drehbuchautorin und Regisseurin Franziska Stünkel hier als ein weiteres Spiel hinter dem Spiel anzettelt, ist eine Verschwörung genau derjenigen Figuren, die bei Rinke lediglich rein funktionelle Nebenrollen erhalten haben: nämlich der Frauen. Rinke

hat das Problem noch als männliches gleichsam universal verhandelt.¹² Stünkel hat auf dieses Manko reagiert und dem Plot eine Genderperspektive beigelegt. Rinkes Kerle sind, wenn es ernst geworden ist, unter sich geblieben und wären doch, wie es Franziska Stünkel annimmt, mit einem Blick nach außen so leicht von ihrem Männer-Menschentum heilbar gewesen.

Aber auch wenn Stünkels Version deutlich macht, dass Rinke auf dem Genderauge blind war, kommt sie in ihrem Nachholen des Versäumten doch nicht darüber hinaus, die ältesten Geschlechterklischees aufzuwärmen. Der müde und einstweilen geschlagene Held kehrt zurück aus dem „feindlichen Leben“. Die nötige Ruhe findet er bei einer Nina, die vielleicht nicht mehr in erster Linie „züchtig“ ist, aber im Endeffekt doch ganz genau das bietet, was auch die Hausfrau aus der *Glocke* zu offerieren hat: den sicheren Hafen. Den kongenialen Soundtrack dazu liefert das von Bela B neu aufgenommene *Wir sind Helden*-Stück mit dem bezeichnend-lockenden Titel *Bist du nicht müde?*

Allerdings – an einer Stelle erhält auch Stünkels so viel zielstrebigere und zumeist geradezu eindimensionale Version der Geschichte gewollt oder ungewollt einen Hauch von Doppelbödigkeit. Als Färber seinen Therapeuten Leonhard nach der Aufdeckung der Umstände zur Rede stellt, behauptet dieser nicht zu unrecht, dass die Liebesaffäre mit Nina, die letztlich den entscheidenden Schritt und den Schlüssel zu Färbers Umkehr darstellte, von ihm selbst inszeniert worden sei. „Wann haben Sie das letzte Mal geliebt?“, fragt ihn der Psychiater: „Herr Färber, hier haben Sie gelernt zu lieben!“ Dass sich diese Heilung vollenden konnte, verdankt sich zwar nicht zuletzt dem Umstand, dass sich Ninas Beziehung zu Färber schließlich verselbständigte. Aber auch wenn es zumindest halb hinter dem Rücken Leonhards geschehen ist, so konnte hier doch immerhin einmal ein Plan eines Mannes aufgehen. Vielleicht klappt es beim durch Nina gestärkten Färber ja eines Tages auch wieder: Schiller würde es freuen.

¹² Das ist, wie ein Seitenblick auf Urs Widmers Parallelstück *Top Dogs*, das sich schon im Jahr 1996 ebenfalls mit dem Outplacement von Führungskräften auseinandergesetzt hat, keinesfalls notwendig.