

Michael Loebenstein

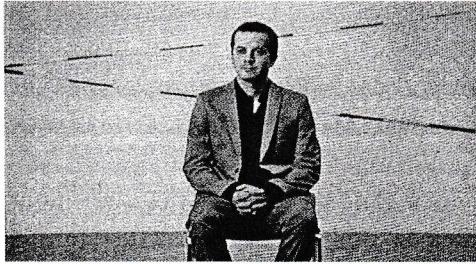
Konsequent daneben treffen

Figuren der Krise und mediale Utopien in Peter Jaitz' Rimini

In Peter Jaitz' Rimini reden Menschen aneinander vorbei. Der Fehlkommunikation, von der der Film durchzogen ist, fehlt jedoch jeglicher ostentative Charakter – das ist kein Film, der über das Missraten seiner Figuren, ihre missglückten Versuche, sich den anderen verständlich zu machen, ein Verdikt fällt. Vielmehr versucht Jaitz in seinem Spielfilmdebüt (das zugleich sein Diplomfilm an der Wiener Filmakademie ist) eine Form zu finden, die es erlaubt, über biografische Brüche, über Identitätskrisen zu erzählen, ohne erst recht eine stimmige, funktionierende Erzählung herzustellen.

Dass in diesem Film Scheitern und Gelingen ganz nah beieinander liegen, ist eine Qualität. Rimini entwirft zwei Erzählstränge, die streng parallel geführt werden, ohne sie vordergründig zu synthetisieren. In beiden steht jeweils ein disfunktional gewordener Mann im Mittelpunkt – auf der einen Seite Alex, leitender Angestellter, der ohne Angabe von Gründen ein Jobmeeting verlässt und fortan durch Wien driftet; auf der anderen Seite Hans, ein suspendierter Kriminalbeamter, der im Auto schläft und ein Ermittlerdasein simuliert. Es gibt eine Symmetrie – der eine verweigert, den ihm zugedachten Platz zu behalten; der andere besetzt stur eine leer gewordene Rolle – aber keinen Entwurf, der „richtiger“ wäre als der andere.

Alex' „Revolte“ ist passiv-agressiv, seine Verweigerungshaltung und seine pubertäre Fäkalsprache stehen Michel Houellebecqs namenlosen Angestellten näher als Herman Melvilles irritierendem Bartleby. Als sich ihm die Chance bietet, seine verbalen Ausfälligkeiten als Krankheit (Tourette-Syndrom) zu rechtfertigen, nimmt er sie dankbar an, statt eine Watsch'n zu kassieren. Hans hingegen trägt sein Burn-out und eine Gewalttat, die ihn seine Stellung gekostet hat, wie einen Orden an der Lederjacke; ein Leidensmann, der (als Schläger punziert) darum bittet, eine auf die Papp'n zu kriegen. Das Symptom, das der Film bei seinen Protagonisten diagnostiziert, ist das der Nostalgie: Alex wird verbal zum pubertären Teenager und sucht das imaginäre Adria-Urlaubsidyll seiner Kindheit auf; Hans fokussiert auf einen fiktiven Punkt vor seinem folgenreichen Übergriff und begehrt die Rückkehr in die Kleinfamilie.



Rimini



Stadtkino

In beiden Fällen adressiert die Nostalgie einen unmöglichen Ort, eine Utopie; sie greift, wie Svetlana Boym feststellte, nach allen manifesten Zeichen, um diese konsequent zu missdeuten. Hier wechselt Peter Jaitz' Film auf interessante Weise (und sehr unösterreichisch, versteht man Rimini im Kontext jenes problematischen Realismus, der den Ö-Spielfilm seit gut einem Jahrzehnt beschäftigt¹, das Register und wird zu einem Metafilm übers Bildermachen: die Zeichen, die mit Insistenz die Lebenswelten der beiden durchkreuzen (und letztlich beherrschen), sind Videobilder, die uns über die Dauer der Erzählung via YouTube, als Handyfilmchen oder Animationen aus Videospielen begegnen.

Rimini lässt dieses „Fremdmaterial“ anfänglich unangekündigt, rätselhaft einfließen, gleich zufälligen Einschüben oder wie einen Unfall, der dem Vorführer beim Rollenwechsel passiert. Erzählerisch wird diesem Fremdkörper eine Nebenfigur sowie ein bald als falsche Fährte ersichtlicher Subplot beigelegt: Die Filmakademie-Studentin Siggie führt das Bildermachen als Lebensentwurf ein, und Hans ermittelt, gleich den Cyber-Noir-Protagonisten in William Gibsons Roman *Pattern Recognition*, hinter einer Serie vermeintlich unmotivierter „Happy Slapping“-Attacken her, deren einzige Manifestationen sich auf YouTube und einem beschlagnahmten Mobiltelefon finden. Allerdings interessiert den Filmakademie-Absolventen Jaitz weder der Krimiplot noch ein deterministischer Diskurs über die elektronischen Medien und ihre wirklichkeitsentfremdenden Effekte: Vielmehr kreist Rimini um die Frage, aus welcher Haltung heraus man Bilder macht bzw. welche gesellschaftliche Funktion dem Filmen heutzutage zukommt. Die Welt, die Rimini entwirft, ist voller Bilder und voller Menschen, die begehren, solche herzustellen bzw. den Bildern auf den Grund zu gehen: Siggie (ganz die prekäre Kulturarbeiterin, die ihre Rolle nicht bloß erträgt, sondern durch und durch affirmiert) redet von Konzepten und Haltungen, doch produziert sie den ganzen Film über kein einziges Bild, das nicht bloß funktional wäre; Alex, der unwillentlich zum „Star“ auf YouTube wird, kauft eine Videokamera und träumt von einem unfilmbaren Film („darüber, wie sich plötzlich alles verändert“); Hans verläuft sich im Versuch, hinter den Machinationen multipler

und anonymer Videoten im Internet den „Großfilm“ zu entschlüsseln, der ihm erlaubt, jene Gewalt zu verstehen, die seine Existenz prekär hat werden lassen. Sie alle scheitern; keiner der sinnstiftenden Orte – das bildforensische „Labor“ der Kripo, das Kino, die Filmakademie – produziert jenen Mehrwert, den Jaitz' Charaktere suchen.²

Das klingt einigermaßen fatalistisch, doch ganz so kommt es ja doch nicht. Denn Rimini stellt seinen ratlosen Protagonisten ein ziemlich klares und unaufdringliches eigenes Bildkonzept zur Seite. Alex' Herumstreifen und Hans' Observationen nehmen als visuell-auditive Sequenzen ungerichteter, zerstreuter Wahrnehmung einen dem Plot gegenüber privilegierten Raum ein; zugleich zeichnet Rimini sich durch eine sorgfältige Auswahl unverbrauchter, gleichwohl sehr wienerischer Orte aus (U-Bahn-Stationen, Autobahnbrücken, Elektromärkte und entleerte Cafés).

Zuletzt tut der Film etwas ganz Unerwartetes, was sowohl seinem Diskurs über das Bildermachen als auch der Forderung nach narrativer Schließung, der der Spielfilm (und erst recht der Diplomfilm) unterliegt, eine eigentümliche Wendung gibt: Im Rondeau der U-Bahn-Station Schwedenplatz führt er Alex und Hans, deren Leben sich davor und danach nicht berühren, in einer gewalttätigen und beiläufigen Berührung zusammen. Ihr Treffen markiert den „Kongress“ einer so rätselhaften wie grandiosen Utopie, die dem einen (Alex) völlig unbewusst ist und der der andere (Hans) nie habhaft werden wird: die Idee einer Gemeinschaft, gestiftet aus kontingenten Handlungen, privaten Bildern, deren Kommunion nicht im Kino, sondern im digitalen Raum des Internets und auf YouTube stattfindet. Kurz ist er da, der Mehrwert, in einem Augenblick, den Rimini zum verpixelten Standbild gewinnen lässt: dem eines Faustschlags.

1 Vgl. Bert Rebhandl, „Nicht anders möglich. Der neuere österreichische Spielfilm und sein Mangel an Realitätssinn“, in: *kolik.film* 1/2004, S. 6 ff.

2 Gerade auf die Hochschule fällt hier kein besonders schmeichelhaftes Licht. Vielmehr erscheint sie als Ort, der viel Pose und Einübung ins prekäre Funktionieren, jedoch wenig Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Bedeutung des Filmemachens anbietet. Zumindest scheint mir das ein Subtext von Jaitz' Film zu sein – siehe auch Katharina Mücksteins Kommentar zum „Überleben nach der Filmakademie“ im vorliegenden Heft.