Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 273

Artikel: Das Leben ist hart, aber heiter : Aki Kaurismäki
Autor: Volk, Stefan
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864513

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 25.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Ich gebe mir Mühe, die Maschine so zu gebrauchen, das

‹Das Leben ist hart, aber heiter›

Aki Kaurismäki

Er gilt als Rocker unter den zeitgenössischen Filmregisseuren. «Trinkfest», jene euphemistische Ersatzvokabel, die Journalisten gerne dann hervorkramen, wenn sie den Ausdruck «alkoholsüchtig» scheuen, fällt häufig im Zusammenhang mit seinem Namen. In Interviews weiss man nie genau, ob er den Fragesteller ernstnimmt oder ihn gerade mal wieder zu veralbern versucht. Die Antworten fallen bisweilen so knapp aus wie Dialoge in seinen Filmen. «Einfach so», ist eine seiner Lieblingsrepliken.

Aki Kaurismäki geriert sich gerne als rüpelhafter Gegenwartverächter. Darf man ihm Glauben schenken, dann interessiert ihn das moderne Hollywood schon lange nicht mehr. Ins Kino ist er angeblich seit Jahrzehnten nicht mehr gegangen.

Mit seiner radikal inszenierten Ablehnung des Blockbusterfilms kann Kaurismäki als «Dogma 95»-Vorläufer interpretiert werden, auch wenn die meist eher statischen Aufnah-

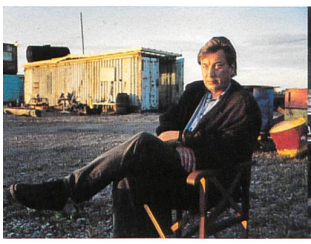
ie Kunst hervorbringt.»

men seines ständigen Kameramanns *Timo Salminen* auf den ersten Blick wenig mit der umtriebigen Handkamera-Ästhetik der dänischen "Bruderschaft" gemein haben. Was Lars von Trier und Thomas Vinterberg mit dem knorrigen Finnen verbindet, ist, dass sie sich nicht nur vom Kino technischer Sensationen – oder, wie Kaurismäki formulieren würde: «Hollywood-Dreck» – distanzieren, sondern ebenso vom europäischen Arthouse-Kino des individuellen "Geschmacks"; in Kaurismäkischer Diktion: «Kunstscheiss à la Greenaway».

Manierismus und Mainstream heissen die "Feinde" des Finnen. Kaurismäki setzt der stilistischen oder technischen Überfrachtung ein einfaches Erzählkino entgegen. «Reduktion» lautet das Zauberwort. Doch während die Dogma-Erfinder sich strenge, überwiegend formale Regeln auferlegten, scheint die asketische Herangehensweise bei Kaurismäki seinem inneren Wesen zu entspringen. Mit ausdruckslosem Gesicht lässt er öffentliche Auftritte über sich ergehen, als wäre er eine seiner eigenen Filmfiguren.

Die leeren Mienen der Darsteller charakterisieren das Kaurismäki-Universum ebenso wie karge Dialoge, ein behäbiges Erzähltempo, die gemächliche Schnittfolge oder eine geradlinige, unspektakuläre Kameraführung. Kaurismäki entschleunigt, entemotionalisiert. Dennoch sind seine Filme alles andere als stillos. Indem sie opulente, geschwätzige Beliebigkeit meiden, finden sie zu einem eigenen, markant pointierten Ausdruck.

Obwohl Kaurismäki selbst seinem Spielfilmdebüt CRIME AND PUNISHMENT eine eigene Handschrift noch abspricht, sind darin bereits künstlerische Leitlinien angelegt, an denen sich auch sein weiteres Werk orientiert. Der ambitionierten Adaption von Dostojewskijs Roman, in der das Geschehen aus dem



Marja Järvenhelmi, Janne Hyytiäinen und Ilkka Koivula in LIGHTS IN THE DUSK; CALAMARI UNION; LIGHTS IN THE DUSK; *Aki Kaurismäki*; CALAMARI UNION

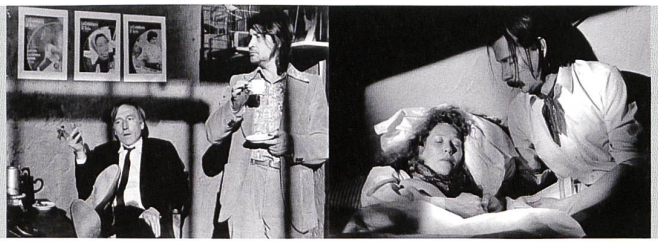
«I see it as my duty to sacrifice some cinematic possibilities to the altar of credibility, which means that what is lost in speed is gained in truthfulness.»

russischen Sankt Petersburg der Jahre um 1860 ins gegenwärtige Helsinki verlagert wurde, folgten 1987 mit dem von Shakespeare inspirierten HAMLET GOES BUSINESS und 1992 mit LA VIE DE BOHÈME (nach Henry Murgers Roman «Scènes de la vie de bohème») sowie 1999 mit JUHA (nach dem gleichnamigen Roman des finnischen Nationalschriftstellers Juhani Aho) weitere Klassikerverfilmungen, in denen Kaurismäki die frei interpretierende, aktualisierende Adaptionsstrategie beibehielt, die er in CRIME AND PUNISHMENT etabliert hatte.

Kaurismäkis «Hamlet» spielt in einem finnischen Grosskonzern. Bei LA VIE DE BOHÈME bleibt Paris zwar Handlungsort, aber auch hier wird das Geschehen des 1851 erschienenen Künstlerromans aktualisiert. Ähnliches gilt für die filmische Umsetzung des 1911 veröffentlichten Romans «Juha» (deutscher Titel: «Schweres Blut»), den Kaurismäki zwar nicht in die Gegenwart, aber immerhin in die fünfziger Jahre verlegte.

Der selbstbewusste, produktive Umgang mit literarischen Vorlagen spiegelt Kaurismäkis Zitierlust wider. Aber alle seine Filme sind eine Fundgrube für Referenzensammler. Der cineastischen Vorbilder, die sich aus seinen Werken herauslesen lassen, sind Legion: angefangen von Robert Bresson über Luis Buñuel, Jacques Tati, Akira Kurosawa bis hin zu Chaplin oder Hitchcock.

Eines der augenfälligsten Filmzitate ist die Taschendiebstahlszene aus LA VIE DE BOHÈME, die eine Szene aus Bressons PICKPOCKET nachstellt. Den Taschendieb spielt in einem Cameo-Auftritt à la Hitchcock kein anderer als Kaurismäki selbst, der sich damit augenzwinkernd dazu bekennt, auch als Regisseur bisweilen wie ein raffinierter Dieb zu arbeiten und schon so manche Einstellung aus fremden Filmen "geklaut" zu haben. Das schillernde postmoderne Spiel mit den Signifi-



Matti Pellonpää, André Wilms und Kari Väänänen in LA VIE DE BOHÈME; LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA; LA VIE DE BOHÈME; LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA; TOTAL BALALAIKA SHOW; LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA

kanten, das sich bis zu konkreten Quellen zurückverfolgen lässt, ist aber nur die Spitze von Kaurismäkis vorsätzlicher "Filmplünderei".

Wie Jochen Werner in seinem Buch über den finnischen Regisseur veranschaulicht, schlägt sich schon bei CRIME AND PUNISHMENT Kaurismäkis Vorliebe für den *Film noir* in kontrastreichen Low-key-Einstellungen und schemenhaften Nachtaufnahmen nieder. Gleich die erste Einstellung in seinem ersten Spielfilm führt mit dem harten, kühlen Blau des Schlachthofes, in dem der spätere Mörder Rahikainen – Kaurismäkis Raskolnikow – arbeitet, jenen unromantischen Farbton ein, der gleichsam als Schwarzweiss-Äquivalent Kaurismäkis Farbfilme in den ersten Jahren bestimmen sollte.

In THE MATCH FACTORY GIRL ist Rot dann das Signal der Rache, in I HIRED A CONTRACT KILLER die Farbe der Liebe. Hier deutete sich eine farbformale Wende an, die mit den satten Farbbildern aus THE MAN WITHOUT A PAST und zuletzt LIGHTS IN THE DUSK vollständig vollzogen wurde. Dennoch sind auch in Kaurismäkis jüngstem Werk die Anleihen beim Film noir unverkennbar. Koistinen, die männliche Hauptfigur, ist zunächst nur ein weiterer Antiheld in der Phalanx Kaurismäkischer Verlierer, Ausgestossener, Aussenseiter, Arbeitsloser oder Verbrecher. Genau wie seinen Erstling CRIME AND PUNISHMENT und später zahlreiche weitere Filme eröffnet Kaurismäki LIGHTS IN THE DUSK am Arbeitsplatz des Protagonisten. Als Nachtwächter geht Koistinen einer einsamen Arbeit nach. Die Einsamkeit schleppt er mit nach Hause oder in entvölkerte Bars, in denen wenig gesprochen, aber viel geraucht und getrunken wird. Dann kommt es zu einer jener wortlosen Begegnungen zwischen Mann und Frau, die in der Filmwelt Kaurismäkis beständig wiederkehren: Obwohl das Restaurant praktisch leer

«If the film is tuned on a minimalisti

ist, setzt sich eine Fremde zu Koistinen an den Tisch. Eine rätselhafte Begegnung, die bereits in CRIME AND PUNISHMENT einen Vorläufer findet.

Dort betritt Eeva das Zimmer ihres Mannes, entdeckt seine Leiche und neben ihr den Mörder Rahikainen. Wie in stillem Einvernehmen schauen beide einander an. Etwas Unausgesprochenes verbindet sie. Was genau, bleibt in Kaurismäkis Debüt noch unklar, unscharf. In LIGHTS IN THE DUSK hingegen verbirgt sich hinter der scheinbar magischen Anziehungskraft, die der melancholische Koistinen auf Mirja ausübt, eine handfeste Intrige – ein Mann in den Fängen einer Femme fatale.

Kaurismäki, der meist nicht nur Regie führt, sondern auch das Drehbuch erstellt und den Schnitt übernimmt, folgt zwar dem Film-noir-Motiv, aber anders als in den schwarzen Kriminalklassikern wird Koistinen ohne eigene moralische Schuld, ohne sein Wissen in das Verbrechen verstrickt. Im Gegensatz etwa zu Walter Neff in Billy Wilders DOUBLE INDEMNITY lässt Koistinen sich nicht zu einer Untat verführen, sondern er erscheint einfach als naiver, jämmerlicher Tölpel, der von einer «Frau ohne Gewissen» hereingelegt wird. Und die verhängnisvolle Verführerin handelt – erneut anders als bei Wilder – nicht aus eigenem Antrieb, sondern ist nur eine beklagenswerte Marionette herzloser Macho-Gangster.

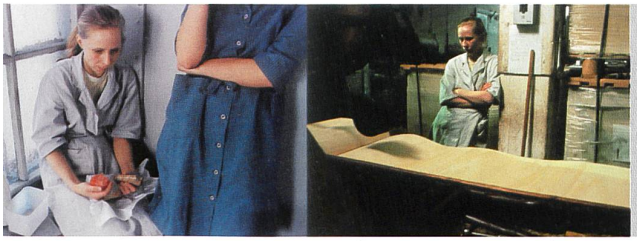
Kaurismäki verknüpft Figuren eines Aussenseiterdramas mit Versatzstücken des Film noir. Hierin zeigt sich eine weitere Eigenart seines Werkes. Er verarbeitet Motive und Stilelemente unterschiedlicher Filmgattungen zu einem neuen eigenständigen, eigenwilligen Ganzen. Seine Genrecollagen greifen auf klassische Elemente des Filmrepertoires zurück, die sie abrufen, aber gleichzeitig auch demontieren. Eine doppelbödige, poststrukturalistische Ironie, mit der beispielsweise Mirja in LIGHTS IN THE DUSK charakterisiert wird: Die Femme fatale am

evel, even the sound of a cough is melodramatic.»

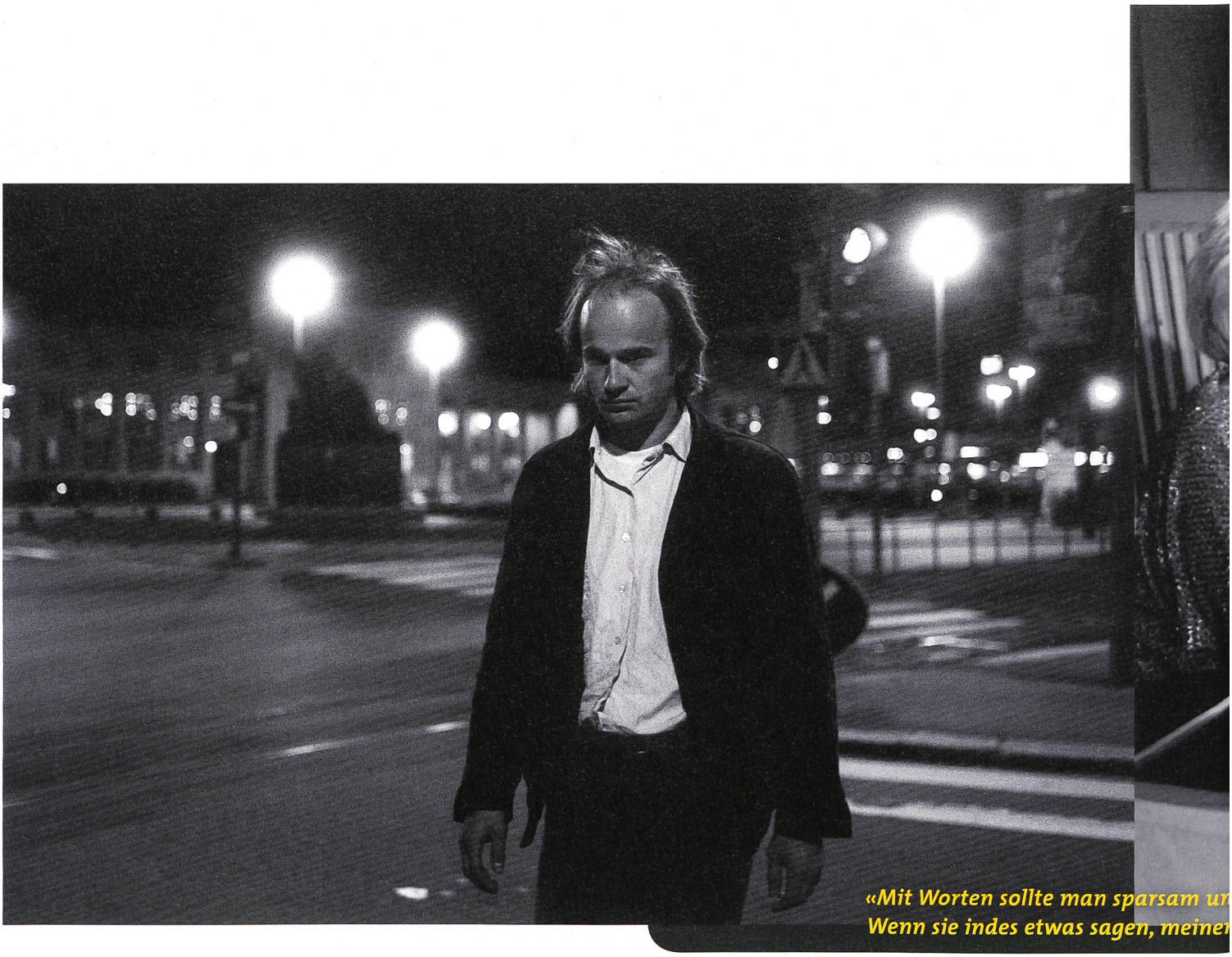
Staubsauger, die bei einem Treffen der Gangsterbosse im Hintergrund den Fussboden saugt, karikiert das Noir-Klischee, das Kaurismäki in den Szenen mit Mirja und Koistinen wieder aufleben lässt. LIGHTS IN THE DUSK ist weder Parodie noch Neo-Noir – oder beides zugleich.

Drei Stile hat Kaurismäki selbst in seinem Gesamtwerk ausgemacht: den «Rock-'n'-Roll-Stil», den «Schwarz-Weiss-Klassik-Stil» und den «Arbeiterklasse-beinahe-Drama-Stil». Dass diese Stile keineswegs nur getrennt voneinander vorkommen, belegt bereits Kaurismäkis zweiter Spielfilm, der im Schwarz-Weiss-Rock-'n'-Roll-Stil gedrehte CALAMARI UNION. Darin versuchen siebzehn Männer, die alle Frank heissen – gespielt von den Mitgliedern der finnischen Comedy-Punk-Band «Sleepy Sleepers», die später als «Leningrad Cowboys» Kaurismäki international zum Durchbruch als "Kultregisseur" verhalfen –, von einem Ende Helsinkis zum anderen zu gelangen, um dort ein neues Leben zu beginnen. Die Grossstadtodyssee endet für die meisten Franks tödlich. Das Motiv des von einer Glückssehnsucht getriebenen Exodus' kehrt in späteren Filmen wie etwa SHADOWS IN PARADISE, ARIEL, LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA oder I HIRED A CONTRACT KILLER wieder.

Während Kaurismäki für CALAMARI UNION und später für die LENINGRAD COWBOYS-Filme provokativ proklamierte, den jeweils «schlechtesten Film aller Zeiten» gedreht zu haben, und in diesen Streifen eine bewusst absurde Komik im Grenzbereich von Trash, Travestie und Camp zelebrierte, schlug er mit seiner «Arbeitertrilogie» SHADOWS IN PARADISE, ARIEL und THE MATCH FACTORY GIRL ernstere Töne an. Die Loser-Dramen widmen sich den Randfiguren der finnisch-kapitalistischen Gesellschaft.



Kari Väänänen, Kati Outinen, Outi Mäenpää in DRIFTING CLOUDS; *Kati Outinen, Silu Seppälä in* THE MATCH FACTORY GIRL; DRIFTING CLOUDS; THE MATCH FACTORY GIRL

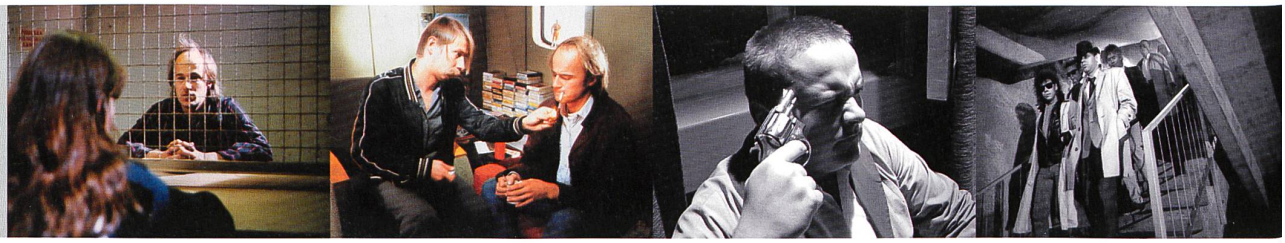


«Mit Worten sollte man sparsam un
Wenn sie indes etwas sagen, meinen

Geradezu programmatisch ist der Beruf, den Nikander in SHADOWS IN PARADISE ausübt. Als Müllmann steht er am Ende der Konsumkette und damit auf der untersten Leitersprosse der Gesellschaft. Das eigentliche Drama findet aber nicht während der Arbeit statt, sondern dann, wann diese endet: am Feierabend oder in der Arbeitslosigkeit. Hier erst leiden Nikander oder die gekündigte Supermarktkassiererin Ilona unter ihrer sozialen Ausgeschlossenheit. In den Szenen, in der der bisherige Chef Ilona entlässt oder ihr neuer Boss sie sich zur Geliebten nimmt, wird eine Sozialkritik formuliert, die sich nicht gegen ein anonymes System, sondern gegen die Willkür und Arroganz konkret handelnder Personen richtet.

In HAMLET GOES BUSINESS wechselt Kaurismäki die Perspektive und zeigt die intrigante, zynische Welt dieser Kapitalismustäter. Mit ARIEL wendet er sich dann wieder ihren Opfern zu: Ein Bergwerk wird geschlossen. Der Vater einer Grubenfamilie erschiesst sich und gibt zuvor seinem Sohn noch den Ratschlag mit auf den Weg: «Nimm dir kein Beispiel an mir! Sieh zu, dass du hier wegkommst!»

Flucht allein bildet jedoch bei Kaurismäki nie eine echte Perspektive. Zunächst einmal bedarf es der Solidarität. Mit Solidarität ist aber nicht ein klassenkämpferischer Zusammenhalt, wie ihn etwa der britische Filmemacher Ken Loach gelegentlich propagiert, gemeint, sondern eine Allianz zwischen Menschen, vornehmlich zwischen Mann und Frau, die auf Vernunft basiert, statt auf Liebe oder Freundschaft. Partnerschaft erscheint in Kaurismäkis Arbeitertrilogie als pragmatische Überlebensstrategie, frei von romantischer Attitüde. Insofern kann der Schluss den Paaren in SHADOWS IN PARADISE oder ARIEL auch kein Happy End bescheren, sondern allenfalls gemildertes, weil geteiltes Leid.



ehen. Daran halten sich auch die Figuren meiner Filme.
ie es absolut ernst und aufrichtig.»

Dort, wo – wie in THE MATCH FACTORY GIRL – auch dieser schale Trost verwehrt bleibt, lässt sich der Verzweiflung nur noch mit einer kriminellen Handlung begegnen. Rache und Mord an dem Geschäftsmann, der sie zur Hure degradiert hat, retten das «Mädchen aus der Streichholzfabrik» vor dem vollkommenen Selbstverlust. Wird Iris am Anfang des Films in der Tradition von Charlie Chaplins MODERN TIMES nur als Rädchen einer Fliessbandmaschinerie über eine Nahaufnahme ihrer Hände eingeführt, erscheint sie am Ende, bei ihrer Verhaftung, vollständig im Bild.

Insofern klingt auch der dritte Teil der Arbeitertrilogie verhalten optimistisch aus. Jenseits von Hollywoods Paradiesen oder Höllen meidet Kaurismäki ein melodramatisch loderndes Finale ebenso wie ein funkelndes Happy End. Ein wenig spröde Hoffnung gibt es am Ende aber doch. Denn so sehr sich Kaurismäki dem *bigger-than-life* verweigert, so wenig verfolgen seine Verliererdramen eine naturalistische Herangehensweise.

Ironische Distanz und Verknappung sind die Stilmittel, die Kaurismäkis Trauerspiele ebenso auszeichnen wie seine Komödien. Seine Filme sind zumeist beides. Tragik und Humor gehen Hand in Hand. Schauspielerisch wird das Schicksal der Protagonisten nicht dadurch komisch, dass die Darsteller überdrehen, sondern im Gegenteil dadurch, dass sie unterspielen. *Matti Pellonpää* und *Kati Outinen*, die Lieblingsdarsteller Kaurismäkis, die bis zu Pellonpääs Tod 1995 in kaum einem seiner Filme fehlten, setzten hier die Standards des punktgenauen, spartanischen Spiels.

Markku Toikka in CRIME AND PUNISHMENT; *Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen, Matti Pellonpää und Kati Outinen in* TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA; CRIME AND PUNISHMENT; CALAMARI UNION; TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA

«Sicher, hin und wieder erlaube ich den Darstellern den Anflug eines Lächelns, das aber nur, um es bei der Montage des Films wieder herauszuschneiden. Ich schätze

Grosse Gesten, grosse Worte, grosse Gefühle: das sucht man im minimalistischen Kino Kaurismäkis zumeist ebenso vergebens wie "Action". Dort, wo im kommerziellen Film die Kameras draufgehalten werden, schwenkt Timo Salminen dezent beiseite.

In SHADOWS IN PARADISE zeigen mehrere Totalen, wie der Müllmann Nikander und seine Weggefährtin Ilona nebeneinander am Strand sitzen. Als Nikander sich endlich zu Ilona hinüberbeugt, um sie zu küssen, fängt die Kamera in Grossaufnahme nicht etwa den Kuss ein, sondern lediglich Ilonas Hand, in der ihre Zigarette langsam verglüht.

Auch der Selbstmord des Vaters zu Beginn von ARIEL findet buchstäblich hinter verschlossenen Türen statt. Man sieht nur, wie der Vater die Pistole zückt und in der Toilette verschwindet. Dann geht die Tür zu, und die Kamera bleibt draussen. Nur ein Schuss ist zu hören.

Auch als das schwangere «Mädchen aus der Streichholzfabrik» in THE MATCH FACTORY GIRL im Grossstadtverkehr von Helsinki von einem Auto erfasst wird, hören die Zuschauer bloss das Quietschen der Reifen. Zu sehen bekommen sie statt dem Unfall, bei dem die verzweifelte Iris ihr Baby verliert, eine schäbige Häuserwand. Wieder einmal schaut die Kamera nicht hin, sondern weg.

Und auch in LIGHTS IN THE DUSK braucht es weder Body-Doubles noch Stuntmen. Wachmann Koistinen bemerkt einen Hund, der schon seit Tagen ohne Wasser vor einer Bar angekettet ist. Koistinen betritt die Kneipe, erkundigt sich nach dem Hundebesitzer, genehmigt sich noch schnell einen Wodka und stellt schliesslich den Hundehalter und seine beiden Kumpel zur Rede. Die drei schauen sich an und fordern den treuherzigen Koistinen auf, mit ihnen nach nebenan zu gehen. Koistinen folgt ihnen, nicht aber die Kamera. Die wartet geduldig, bis die drei

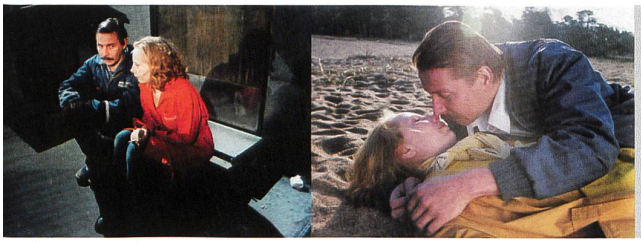
Hochziehen einer Augenbraue, "underplaying".»

Männer nach einer Weile wieder an ihren Tisch zurückkehren: ohne Koistinen, dafür aber mit triumphierendem Lächeln. So inszeniert Kaurismäki eine Schlägerei. Dem Kino der Sensationen setzt er ein Kino des Unspektakulären entgegen.

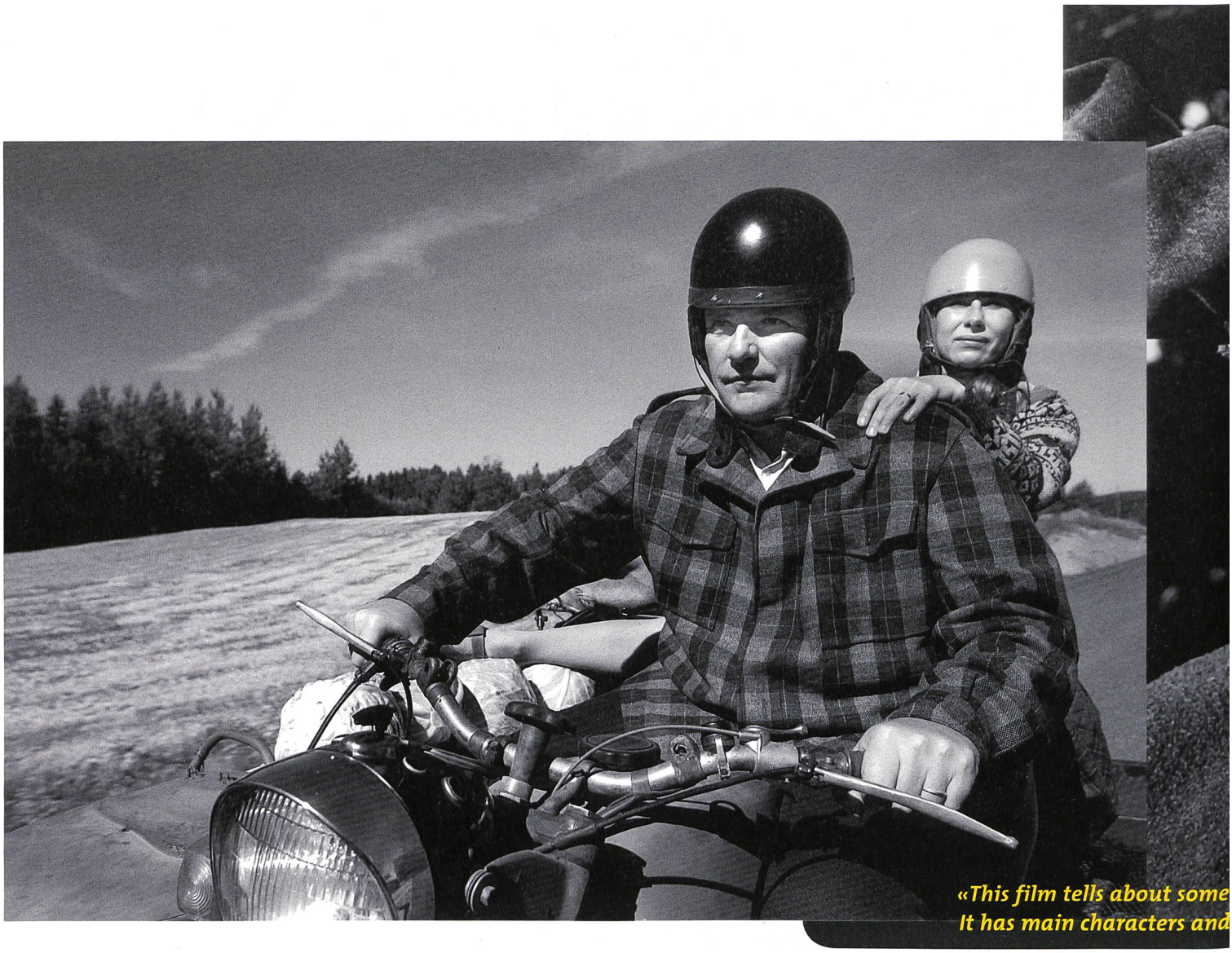
«In meinen Filmen verbiete ich mir selbst Waffen, Gewalt und Sex», hat Kaurismäki sein persönliches Manifest einmal formuliert. Lakonik ist das Gebot, dem er sich in seinem Werk verpflichtet hat, wie keinem anderen Prinzip: «Ich habe eine spezielle Theorie über das Kino. Alles, was man benötigt, sind ein Mann und eine Frau, eine Wand, Licht und Schatten. Dann nimmt man die Frau aus dem Bild, es bleiben Mann, Wand, Licht und Schatten. Dann entfernt man den Mann, es bleiben Wand, Licht und Schatten. Man nimmt die Wand weg, es bleiben Licht und Schatten. Dann entfernt man das Licht. Es bleibt der Schatten.»

In den neunziger Jahren war Kaurismäki mit seiner Strategie des Entfernens in eine Sackgasse geraten. Mit dem gähnend lähmenden Roadmovie TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA, das Fritz Göttler zur Bemerkung veranlasste, im Vergleich dazu wirke selbst Wim Wenders «wie ein John Woo des Genres», trat Kaurismäki nicht nur dramaturgisch, sondern auch werkimmanent auf der Stelle.

Der einst innovative Meister des Verkürzens begann, sich zu wiederholen. Im selben Jahr wie TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA kam mit LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES eine trivial kalauernde Bibelfarce heraus, deren Zitatenreichtum ihre Einfallslosigkeit nicht kaschieren konnte. Nie war Kaurismäki seinem vermeintlichen Ziel, den «schlechtesten Film aller Zeiten» zu drehen, so nahe gekommen. Möglicherweise hatte der Produzent Kaurismäki, der mit seiner Produktionsfirma «Sputnik Oy» (der Nachfolgefirma der gemeinsam mit Bru-



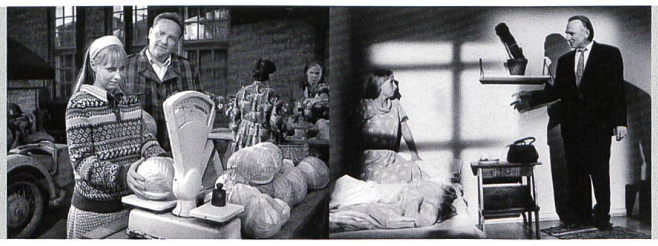
Pirkka-Pekka Petelius in HAMLET GOES BUSINESS; *Matti Pellonpää in* SHADOWS IN PARADISE; HAMLET GOES BUSINESS; SHADOWS IN PARADISE



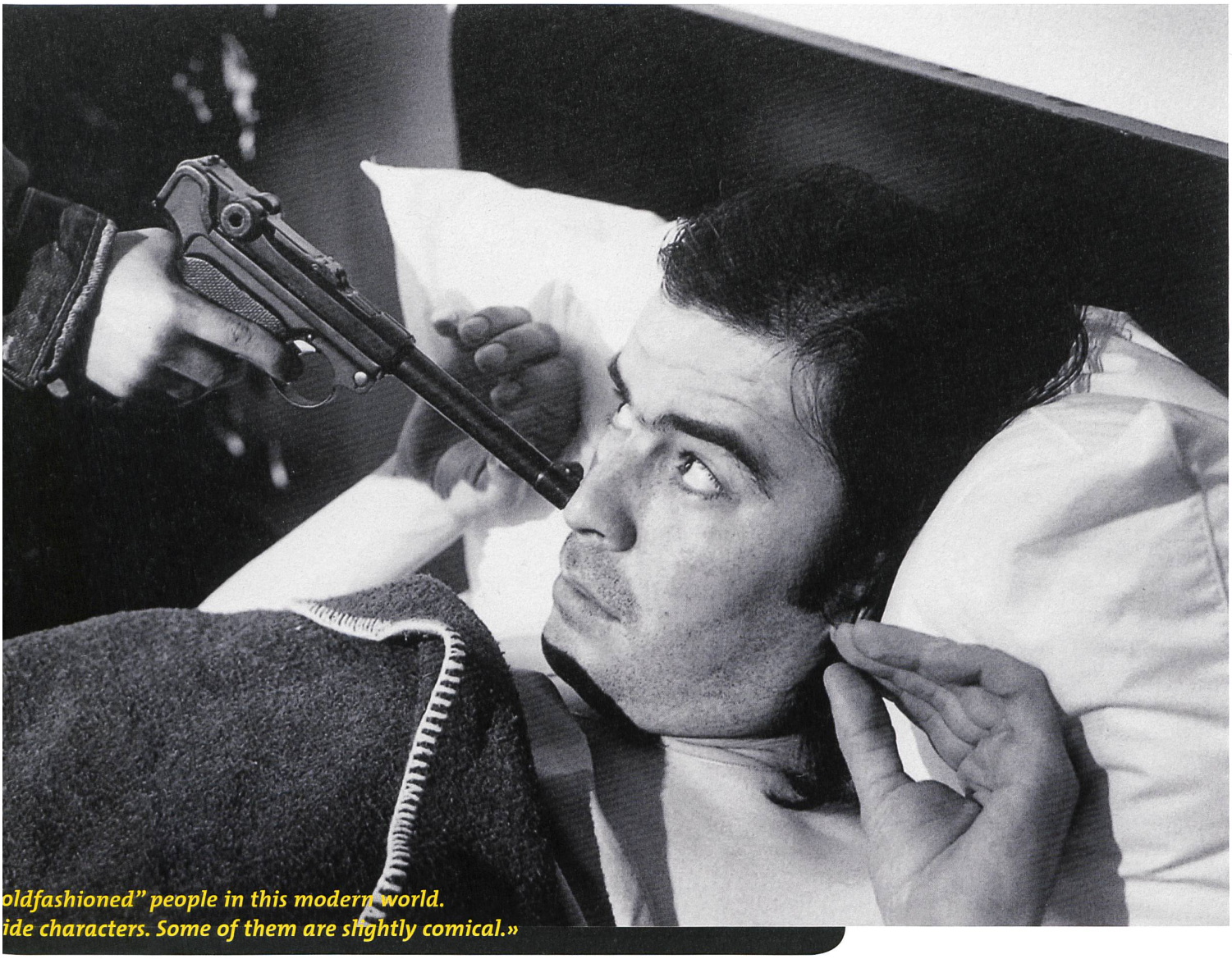
der Mika gegründeten «Villealfa Filmproductions») den Kassenerfolg von LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA noch einmal versilbern wollte, über den *auteur* gesiegt.

Bei JUHA, der kongenialen Adaption des gleichnamigen Romans von Juhani Aho, gab dann wieder der Künstler den Ton an – oder besser: er verweigerte diesen. Kaurismäki realisierte das Drama um die von einem windigen Stadtmenschen verführte Bauersfrau als Stummfilm. Auch wenn er es mit der Tonlosigkeit nicht ganz genau nahm und zusätzlich zur dramatischen Off-Musik das eine oder andere Geräusch (Automotoren, Türenschlagen ...) mit einbaute. Kaurismäki verzichtete freiwillig auf den Ton, liess bewusst ein ihm eigentlich verfügbares Gestaltungsmittel weitgehend ungenutzt, um so seinen Bildern grössere Freiräume, Spielräume zu eröffnen. Gezielt bewegte er sich weg vom narrativen Hollywoodkonformismus und vollzog erneut – ähnlich wie die «Dogma 95»-Manifestanten – eine «Abkehr vom Zwang des Möglichen» (Andreas Sudmann).

Sein lakonisch ruhiges Erzählen und dass er – gegen den allgemeinen Trend – das Bild im Tonfilm aufwertet, ist bezeichnend für Kaurismäkis Anti-Stil. Bei JUHA treibt er das auf die Spitze, stösst dabei aber auch an die Grenzen der Reduzierbarkeit. Denn sein lakonischster Film ist zugleich auch sein expressivster. Das, was er seinen Figuren an Worten raubt, müssen diese durch ihr Spiel zurückgewinnen: der radikale Wortentzug wird mit übertriebenen, stilisierten Mimiken und Gesten kompensiert. Für einen Stummfilm bleibt die Darstellungsweise zwar immer noch zurückhaltend. Innerhalb von Kaurismäkis Gesamtwerk aber sprengt sie den Rahmen.



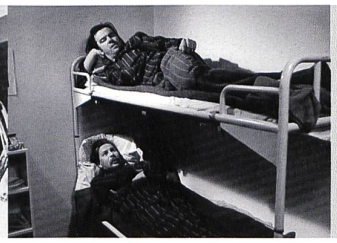
Sakari Kuosmanen und Kati Outinen in JUHA;
Turo Pajala in ARIEL; JUHA; ARIEL



oldfashioned" people in this modern world.
ide characters. Some of them are slightly comical.»

Mit JUHA scheint Kaurismäki am Höhepunkt und Endpunkt eines künstlerischen Weges angelangt zu sein, doch längst nicht am Ende seines Filmschaffens. Nachdem Kaurismäki in JUHA seine Protagonisten verstummen liess, kamen sie im zweiten Teil einer neuen Trilogie über soziale Randfiguren, THE MAN WITHOUT A PAST, recht ausführlich zu Wort. In Cannes, wo sein Film 2002 mit dem «Grossen Preis der Jury» ausgezeichnet wurde, begründete Kaurismäki diesen formalen Wandel nicht ohne den obligatorischen ironischen Unterton: «Mein letzter Film war schwarz-weiss und stumm, was deutlich zeigt, dass ich ökonomisch denke. Diesen Weg konsequent weiterzuverfolgen, hätte allerdings bedeutet, als nächstes auf die Bilder zu verzichten. Aber was bliebe uns dann: ein Schatten. Kompromissbereit wie ich bin, entschied ich mich deshalb zur Umkehr und machte diesen Film hier, in dem es jede Menge Dialoge gibt und eine Vielzahl verschiedener Farben – ganz zu schweigen von anderen kommerziellen Werten. Ich muss zugeben, dass tief in meinem Unterbewusstsein vielleicht auch die Hoffnung schlummerte, durch diesen Schritt als "normal" zu erscheinen. Meine Ansichten zur sozialen, wirtschaftlichen und politischen Situation unserer Gesellschaft, wie auch zu Moral und Liebe, spiegelt der Film hoffentlich trotzdem wider.»

Doch bereits DRIFTING CLOUDS, der erste Teil der «Finnland»-Trilogie, erweiterte das Erzählspektrum Kaurismäkis, ohne eine thematische Kehrtwende zu vollziehen. Wieder einmal bildet Arbeitslosigkeit den Ausgangspunkt eines Existenz- und Lebensdramas. Allerdings verstärkt und offenbart sie diesmal nicht eine ohnehin bereits latent vorhandene Tristesse. Vielmehr bricht sie in ein kleinbürgerliches Idyll ein.



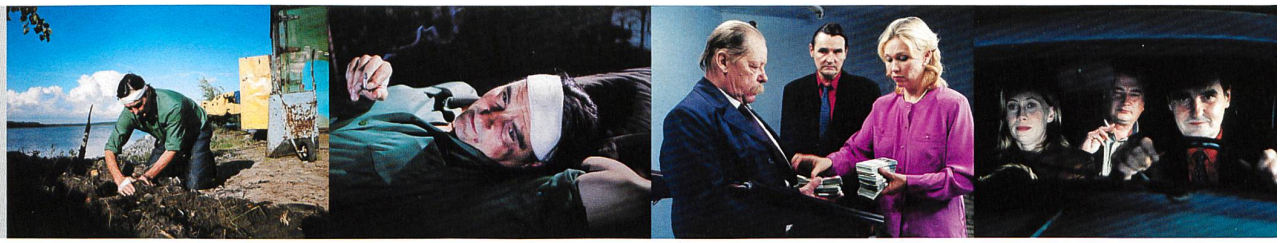
«Auch während der Dreharbeiten wird wenig gesprochen. Vor allem mit me verbindet mich fast ein blindes Verständnis, das Worte weitgehend überflüs

Die Oberkellnerin Ilona und ihr Ehemann, der Strassenbahnschaffner Lauri, bauen an einer gemeinsamen Zukunft. Sie schuften, sie rackern, aber sie wirken glücklich. Und anders als die Zweckpaare der Arbeitertrilogie scheinen sie sich von Herzen zu lieben. Eine zögerliche, verkappte, unausgesprochene Liebe irrlichtert als zaghafter Hoffnungsschimmer durch die meisten Dramen Kaurismäkis. Aber Ilona und Lauri sind ein einigermassen romantisches Liebespaar – DRIFTING CLOUDS knüpft insofern an I HIRED A CONTRACT KILLER an. Das Paar Juha und Marja werden später diese neue Tradition in JUHA fortschreiben. Darin zerstört aber nicht Arbeitslosigkeit, sondern ein Fremder aus der Stadt, der Marjas insgeheime Sehnsucht weckt, das vermeintliche ländliche Idyll.

In DRIFTING CLOUDS wird das Idyll zwar gefährdet, nicht aber unwiederbringlich zerstört. Ilona und Lauri raufen sich zusammen, eröffnen – erfolgreich! – ein Restaurant und blicken am Ende des Films, Arm in Arm, einer hoffnungsfrohen Zukunft entgegen.

THE MAN WITHOUT A PAST appelliert, wie schon frühere Filme Kaurismäkis, an die Solidarität der Ausgebooteten. Diesmal sind es Wohnungslose, die in einem Trailerpark eine Notgemeinschaft bilden. Ihnen gegenüber steht ein faschistoider Schlägertrupp und eine kaltherzige Bürokratie, die den «Mann ohne Vergangenheit» brüsk zurückweist.

Der Überfall allerdings, bei dem die männliche Hauptfigur ihr Gedächtnis verliert, wird entgegen den sonstigen Gepflogenheiten Kaurismäkis nicht ins Off verlagert, sondern – als Referenz an Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE – brutal inszeniert.



em Kameramann
macht.»

Der erinnerungslose und namenlose «M» schliesst sich den Ausgeschlossenen an. Die Zweckgemeinschaft der sozial Diskriminierten erweist sich letztlich als harmonisches Refugium. Und auch die Beziehung zwischen «M» und der Heilsarmee-Mitarbeiterin Irma erscheint als "echte" Liebesbeziehung zweier schrulliger Charaktere. «M», der, wie sich später herausstellen wird, nach der Trennung von seiner Ehefrau sein Eigenheim verliess, findet im Wohnwagenpark der Obdachlosen sein eigenes kleines Paradies.

Ganz ohne ironischen Kommentar mochte Kaurismäki diese ins Sozialromantische gewendete Sozialkritik dann aber wohl doch nicht inszenieren. Die wohlfeilen, schriftsprachlichen Dialoge bilden einen grotesken Kontrast zur Lebenswelt der Charaktere, wirken wie abgelesen und verweisen darauf, dass Kaurismäki hier eine märchenhafte Romanze rezitieren lässt und den Hollywoodtraum vom sozialen Aufstieg humorvoll auf den Kopf stellt.

Dennoch weisen die ersten beiden Teile der neuen Trilogie eine unverkennbare Tendenz hin zu einem inszenatorisch ausformulierten, bisweilen gar romantischen Kino auf. Ein Trend zur Normalität, den LIGHTS IN THE DUSK allerdings nur bedingt fortsetzt. Nach Arbeitslosigkeit und Wohnungslosigkeit widmet sich Kaurismäki im dritten Teil seiner Trilogie der Einsamkeit.

Der Film erstrahlt zwar erneut in prallem Technicolor, die düstere Atmosphäre und eine schöne, gefährliche Intrigantin in der weiblichen Hauptrolle greifen jedoch auf charakteristische Elemente des Film noir zurück. Wieder einmal spielt Kaurismäki mit Filmzitaten und fotografiert seine «sexy Blondine» aus frontaler Sicht mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem

Kati Outinen und Markku Peltola in THE MAN WITHOUT A PAST; *Jean-Pierre Léaud und Margi Clarke in* I HIRED A CONTRACT KILLER; THE MAN WITHOUT A PAST; *Aki Kaurismäki im Fond bei Dreharbeiten zu* THE MAN WITHOUT A PAST; I HIRED A CONTRACT KILLER

Aki Kaurismäki

Geboren in Orimattila am 4. April 1957

1983 CRIME AND PUNISHMENT (RIKOS JA RANGAISTUS)
Buch: Aki Kaurismäki, Pauli Pentti, nach Fjodor Dostojewskijs Roman «Verbrechen und Strafe»; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Veikko Aaltonen; Darsteller: Markkku Toikka, Aino Seppo, Esko Nikkari, Hannu Lauri, Matti Pellonpää; Villealfa Filmproductions; Farbe, 94 Min.

1985 CALAMARI UNION
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki, Raija Talvio; Darsteller: Markku Toikka, Kari Väänänen, Matti Pellonpää, Pertti Sveholm Kari Heiskanen, Asmo Hurula, Sakke Järvenpää, Sakari Kuossmanen; Villealfa Filmproductions; Schwarz-weiss; 82 Min.

1986 SHADOWS IN PARADISE (VARJOJA PARATIISISSA)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Matti Pellonpää, Kati Outinen, Sakari Kuosmanen, Esko Nikkari, Kylli Köngäs, Pekka Laiho, Jukka-Pekka Palo; Villealfa Filmproductions; Farbe; 76 Min.

ROCKY VI
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Darsteller: Sakari Kuosmanen, Silu Seppälä, Sakari Järvenpää, Markku Valtonen; Villealfa Filmproductions, Megamania; Schwarz-weiss; 9 Min.

1987 THRU THE WIRE
Buch: Aki Kaurismäki; Darsteller: Nicky Tesco, Marja-Leena Helin, Mato Valtonen, Sakke Järvenpää, Silu Seppäla; Villealfa Filmproductions, Megamania; Schwarz-weiss; 6 Min.

HAMLET GOES BUSINESS (HAMLET LIIKEMAAILMASSA)
Buch: Aki Kaurismäki, inspiriert vom Stück von William Shakespeare; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Pirkka-Pekka Petelius, Esko Salminen, Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Kari Väänänen, Turo Pajala, Aake Kalliala, Matti Pellonpää; Villealfa Filmproductions; Schwarz-weiss; 88 Min.

RICH LITTLE BITCH
Kamera: Timo Salminen; Villealfa Filmproductions; Schwarz-weiss; 6 Min.

1988 ARIEL
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää, Eetu Hilkamo, Erkki Pajala; Villealfa Filmproductions; Farbe; 73 Min.

1989 LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA
Buch: Sakke Järvenpää, Aki Kaurismäki, Mato Valtonen; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Matti Pellonpää, Kari Väänänen, Sakke Järvenpää, Heikki Keskinen, Pimme Korhonen; Sakari Kuosmanen, Puka Oinonen, Silu Seppälä, Mauri Sumen, Mato Valtonen, Pekka Virtanen («The Leningrad Cowboys»); Villealfa Filmproductions, Svenska Filminstitutet; Farbe; 79 Min.

1990 THE MATCH FACTORY GIRL (TULITIKKUTEHTAAN TYTTÖ)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Vesa Vierikko, Silu Seppälä; Villealfa Filmproductions, Svenska Filminstitutet; Farbe; 69 Min.

I HIRED A CONTRACT KILLER
Buch: Aki Kaurismäki nach einer Idee von Peter von Bagh; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Margi Clarke, Kenneth Colley, Trevor Bowen, Imogen Clare; Villealfa Filmproductions, Svenska Filminstitutet; Farbe; 80 Min.

1991 THOSE WHERE THE DAYS
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Silu Seppälä, Kirsi Tykkyläinen, Leningrad Cowboys; Sputnik Oy; Schwarz-weiss; 5 Min.

1992 LA VIE DE BOHÈME (BOHEEMIELÄMÄÄ)
Buch: Aki Kaurismäki, nach einem Roman von Henri Murger; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Veikko Aaltonen; Darsteller: Matti Pellonpää, Evelyne Didi, André Wilms, Kari Väänänen, Christine Murillo, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller; Sputnik Oy, Pyramide Production, Films A2, Svenska Filminstitutet; Schwarz-weiss; 100 Min.

THESE BOOTS
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Mitwirkende: Leningrad Cowboys; Sputnik Oy; Farbe; 4 Min.

1993 TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATIANA (PIDÄ HUIVISTA KIINNI, TATJANA)
Buch: Aki Kaurismäki, Sakke Järvenpää; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Kati Outinen, Matti Pellonpää, Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen, Elina Salo, Irma Junnilainen; Sputnik Oy; Schwarz-weiss; 65 Min.

1993 TOTAL BALALAIKA SHOW (PUNA-ARMEIJAN KUORO JA LENINGRAD COWBOYS)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Heikki Ortamo, Pekka Aine, Tahvo Hirvonen. Timo Salminen, Olli Varja; Schnitt: Timo Linnasalo; Darsteller: Leningrad Cowboys, Alexandrov-Ensemble der Roten Armee; Sputnik Oy; Farbe; 55 Min.

1994 LENGINGRAD COWBOYS MEET MOSES
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Matti Pellonpää, Kari Väänänen, André Wilms, Leningrad Cowboys; Sputnik Oy, Pandora Film, Pyramide Productions; Farbe; 92 Min.

1996 DRIFTING CLOUDS (KAUAS PILVET KARKAAVAT)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Kati Outinen, Kari Väänänen, Elina Salo, Sakari Kuosmanen, Markku Peltola, Matti Onnismaa; Sputnik Oy; Farbe; 96 Min.

1999 JUHA
Buch: Aki Kaurismäki, nach dem gleichnamigen Roman von Juhani Aho; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Sakari Kuosmanen, Kati Outinen, André Wilms, Esko Nikkari, Elina Salo; Sputnik Oy, Yle, Pandora, Pyramide Productions; Schwarz-weiss; 77 Min.

2002 THE MAN WITHOUT A PAST (MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Timo Linnasalo; Darsteller: Markku Peltola, Kati Outinen, Juhani Niemelä, Kaija Pakarinen, Sakari Kuosmanen; Sputnik Oy, Yle, TV1, Pabdira; Farbe, 96 Min.

DOGS HAVE NO HELL
Episode aus TEN MINUTES OLDER: THE TRUMPET
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen, Olli Varia; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Markku Peltola, Kati Outinen, Marko Haavisto, Janne Hyytiäien

2004 BICO
Episode: VISIONS OF EUROPE
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Darsteller: Abel Alves, Plamira Fernandez, Mariana Lopes-Alves

2006 LIGHTS IN THE DUSK (LAITAKAUPUNGIN VALOT)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Janne Hyytiäinen, Maria Järvenhelmi, Maria Heiskanen, Ilkka Koivula, Kati Outinen; Sputnik Oy; Farbe; 78 Min

Sessel, sodass für ein paar Sekunden ein Hauch von BASIC INSTINCT den Raum durchweht. Wie so häufig in Kaurismäkis Zitatenkabinett dient die Anleihe vor allem dazu, einen Widerspruch zu verdeutlichen. Die fremdgesteuerte Mirja hat mit der mörderisch durchtriebenen Catherine Tramell ausser Haarfarbe und Posen wenig gemein. Nicht sie spinnt das Netz, in dem der trübsinnige Nachtwächter Koistinen zu Fall kommt, sondern die Hintermänner, denen sie dient. Bei Kaurismäki erscheint die Femme fatale nicht als selbstbewusste, aktive Moralverleugnerin, sondern als passives Geschöpf männlicher Phantasie. Möglicherweise ahnt Koistinen diese Opferverwandtschaft und liefert Mirja daher nicht der Polizei aus. Im einzigen Moment, in dem ein Racheaffekt ihn aus seiner depressiven Lethargie reisst, stürzt er mit einem Messer nicht auf die Frau los, deren geheuchelte Liebe ihn ins Gefängnis brachte, sondern auf deren Boss. Der Angriff scheitert jämmerlich, und Koistinen wird übel verprügelt.

Doch der Reihe nach: Koistinen arbeitet als Wachmann in einem Nobelstadtteil von Helsinki. Sein stiller, einsamer Rundgang führt ihn durch teure Einkaufspassagen und vorbei an edlen Schmuckgeschäften. Gegen Ende seiner Schicht gibt er kommentarlos sein Funkgerät ab und verschwindet alleine in seine spärlich eingerichtete Junggesellenwohnung. Koistinen ist der vollkommene Aussenseiter. Die Kollegen machen sich lustig über den Einzelgänger mit melancholischem Blick. Nur die junge Kioskverkäuferin Aila wechselt gelegentlich ein paar Worte mit ihm.

Wie durch ein Wunder scheint sich eines Tages alles zu ändern. Eine mysteriöse Frau tritt in sein Leben. In einem verlassenen Lokal hockt Koistinen alleine an einem Tisch, als sie sich zu ihm setzt. Er wundert sich, doch er ahnt nichts Böses. Und er

«Ein falsches Auto kann einen ganzen Film ruinieren und seinen Zauber zerstören.»

will auch nichts ahnen. Mirja spioniert ihn aus, begleitet ihn auf seinen nächtlichen Touren. Bis sie weiss, was ihre Auftraggeber wissen wollen, und ihn sitzen lässt. Sie windet sich aus seinem Arm und verschwindet ebenso plötzlich, wie sie erschienen ist. Diesmal wundert sich Koistinen nicht. Vom Leben erwartet er nichts anderes. Stoisch nimmt er den weiteren Nackenschlag entgegen. Wortlos macht er ein Bier auf. Das war's.

Koistinen saugt das Leid auf, zieht es an. Und bis auf wenige Ausnahmen versucht er, sich erst gar nicht gegen das Leid zu stemmen. Vielleicht, weil er ahnt, dass es zu nichts führt, vielleicht aber auch, weil er sich wohl fühlt in der Rolle des Prügelknaben.

Er duldet zäh, hartnäckig und macht immer weiter, ohne sich aufzulehnen. Als Mirja zurückkommt, weil sie sich angeblich noch einmal mit ihm aussprechen will, hört er ihr zu. Sie mischt ihm ein Schlafmittel in den Kaffee, raubt ihm die Schlüssel und überlässt ihn seinem Schicksal. So schändlich hintergangen, hält Koistinen doch noch immer zu ihr, verrät sie nicht an die Polizei. Wie der Hund ohne Wasser seinem Herrn, bleibt er ihr treu.

Koistinen ist ein Träumer, der die Illusion der Wirklichkeit vorzieht. Das kurze, flüchtige, vergangene, verlogene Glück will er nicht an eine echte Zukunft verraten. Seine Peiniger aber bekommen nicht genug. Wie bei einem psychologischen Feldversuch loten sie die Grenzen dessen aus, was ein Mensch bereit ist hinzunehmen, was er ertragen kann, ehe er zusammenbricht oder wenigstens versucht, sich zu wehren. Koistinens halbherziger Messerangriff scheitert, aber dennoch gibt er nicht auf. Wie ein Hamster im Rad tritt er immer weiter und weiter.

In LIGHTS IN THE DUSK wird wieder weniger gesprochen. Das Wenige aber wirkt natürlicher, weniger affektiert als noch in THE MAN WITHOUT A PAST. Die nüchterne Lakonik in Wort

Matti Pellonpää, Kati Outinen, Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen in TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA; *Aki Kaurismäki;* LIGHTS IN THE DUSK; TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA

«Ich rauche wie ein Schlot und kann einfach keine langen Filme ertragen, wenn mich die Lust auf eine Zigarette ankommt. Eine Länge um die siebzig Minuten erscheint mir das richtige Mass.»

und Bild ist, wenn auch in geschmeidigerem Gewand, auf die Leinwand zurückgekehrt. Sie zehrt an Helden und Publikum gleichermassen. Kaurismäki zitiert sich selbst und läuft dabei Gefahr, sich zu wiederholen. *Janne Hyytiäinen* und *Maria Järvenhelmi* zeichnen in ihren Rollen griffige, klar konturierte *Figuren*. Keine Menschen. Ihre Motivationen bleiben im Dunkeln. Ihre Psychologie wird einer Stimmung geopfert. Der Film folgt einer klaren Handlungs-, aber einer diffusen Figurenlogik. Ähnlich wie Koistinen driftet LIGHTS IN THE DUSK weg von der Wirklichkeit. Nicht ins Absurde wie einst die LENINGRAD-COWBOYS-Produktionen. Nein, ins Depressive.

Mit seiner erneuerten, weniger sperrigen Formsprache widmet sich Kaurismäki den alten Themen soziale, zwischenmenschliche Kälte, Isolation und Solidarität. Für romantische Liebe oder Idylle ist in LIGHTS IN THE DUSK kein Platz mehr. Doch selbst dem rabenschwärzesten Abgrund begegnet Kaurismäki noch immer mit seinem speziellen, extratrockenen Galgenhumor. Und am Ende bleibt wie einst in der Arbeitertrilogie immerhin eine dürre Hoffnung. Für sich betrachtet ist Kaurismäki mit seinem jüngsten Film einmal mehr ein kleines Kunstwerk gelungen, das einen (film)nostalgischen Blick auf das Heute wirft, ein verschmitztes Underdog-Drama. Ob das plakative Schlussbild der sich berührenden Hände in Kaurismäkis Œuvre aber einen Rückschritt bedeutet oder eine weitere Windung einer kreativen Spirale signalisiert, werden wohl erst die nächsten Filme zeigen.

Stefan Volk

Maria Järvenhelmi und Janne Hyytiäinen in LIGHTS IN THE DUSK;
LIGHTS IN THE DUSK: LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA