

Botschaften von Melancholie, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit

Anmerkungen zum Kino von Aki Kaurismäki (Bernd Heinen)

In seinen beiden letzten Filmen – „Le Havre“ (2011) und „Die andere Seite der Hoffnung“ (2017) – stellt Aki Kaurismäki das Thema „Flucht“ in den Mittelpunkt. Es ist die Flucht eines kleinen, schwarzen Jungen nach England, der zunächst in Le Havre hängenbleibt und nur durch die Unterstützung von Aki's „Stock Company“ weiterkommt und der des Irakers Khaled, der sich dem Kaurismäkischen „Kinokosmos“ Helsinki stellen muss.

Flucht ist ein durchgehendes Thema in den Filmen Kaurismäkis. In realsozialistischen Zeiten ist häufig Estland das Ziel (in „Calamari Union“ und „Schatten im Paradies“) oder auch Mexiko (in „Ariel“). Auch in seinem letzten Film hat Kati Outinen für Wikström wenig Zeit, da sie nach Mexiko will, um dort ein neues Leben zu beginnen. Nicht die konkrete Realität dieser Orte ist gemeint, sondern ein Leben, das in den Träumen von Kaurismäkis Verlierer-Gestalten nur besser sein kann als ihr bisheriges Leben. Auch aus der finnischen Provinz führt die Flucht in die einzige Großstadt Finnlands, Helsinki (u.a. „Ariel“). Dort geraten die Geflohenen aber schnell mit Gangstern, Schlägern, Arbeitgebern, der Polizei in Konflikt. „Die Sehnsucht vergoldet, ist Objekt des Verlangens und Traum von einem besseren Leben, ist aber im tiefsten Innern dem finnischen Wesen fremd“.¹⁾

Aki Kaurismäki ist Drehbuchautor, Regisseur, Editor und Produzent fast aller seiner Filme in Personalunion (häufig auch für den Schnitt verantwortlich). Er ist „Autorenfilmer“ par excellence. Autor ist er in einem dialektischen Sinne, weil seine „Stock Company“ (John Ford) unabweisbar zu jedem Film gehört. Das ist vor allem der Kameramann Timo Salminen (fehlt nur im Dokumentarfilm über ein gemeinsames Konzert der Leningrad Cowboys und dem Chor der Roten Armee „Total Balalaika Show“), der Tontechniker Joko Lumme, für die Kostüme Tuula Hilkamo. Vor allem aber sind „seine“, immer wiederkehrenden Schauspieler von herausragender Bedeutung, die der skeptischen Melancholie der Filme Gesicht und Körper geben: Kati Outinen, Matti Pellonpää (leider schon 1995 mit 44 Jahren gestorben), Elina Salo, Pirkka-Pekka Petelius, Kari Väänänen. Ein Kaurismäki-Film ist seit seinem ersten Spielfilm („Crime and Punishment“, 1983) immer direkt erkennbar. Der Stil der Filme wurde gelegentlich, vor allem in den Trilogien und in den in Frankreich und England gedrehten Werken, verfeinert, aber ihre Cineécriture (cineastische Handschrift) und Mise en Scene (kalkulierter Aufbau von Dingen und Figuren im Bild) variiert in Handlung, Themen, Farben, Musik die gleichen Grundmuster. „Kaurismäki ist Autorenkino in Reinkultur“²⁾

Kaurismäki arbeitet mit selbstentwickelten Handlungs- und Formmustern, die er aus seiner kinematographischen Sozialisation entnehmen kann (dem Sehen unzähliger Filme, manchmal drei und mehr am Tage). Er dekonstruiert die genretypischen Zitate und Filmbezüge nicht direkt in seinen Erzählungen, sondern verwendet sie häufig als romantische, nostalgische Bezugspunkte, die weitab von „Kunstscheiße“³⁾ eine eigene Symmetrie in seinen Filmen entstehen lassen. Damit transzendiert Kaurismäki die vergänglichen, „postmodernen“ Welten eines David Lynch oder das Zitatokino von Quentin Tarantino. Aus der Erfahrung seiner Vorbilder, vor allem von Robert Bresson (Tagebuch eines Landpfarrers, Zum Beispiel Balthasar, Mouchette, Pickpocket), allen Filmen von Yasujiro Ozu, Jean-Luc Godard oder aus dem Humor der Werke von Chaplin, Keaton und der Marx Brothers knüpft er ein dichtes Netz von Verweisen, das hinter die „Botschaft der grauen Wand“⁴⁾ ein dramatisches, spannendes Schauspiel von Welt aufbaut. Filmzitate (sehr oft auch von Bunuel, Renoir, vor allem aus „Nazarin“ und „Das goldene Zeitalter“, aber auch von den schwedischen Regisseuren Mauritz Stiller und Jörn Donner) sind Teil der Ausdrucksweise von Aki Kaurismäki, keine Imitation. Sie sind Gesprächspartner von Zuschauer und Regisseur auf Augenhöhe.

Akis Helden sind immer auf der Flucht. Sie verlieren ihr Gedächtnis („Der Mann ohne Vergangenheit“, 2001), ihr Geld („Ariel“), ihren Job, Wohnung, Möbel, Familie, sie verlieren ihre Sprache. Die Flucht, zu

der es keine Alternative gibt, führt aber nicht in die Befreiung. In Ariel wird ein Bergwerk im Norden Finnlands geschlossen und gesprengt. Der Held fährt im Cadillac seines Vaters, der sich in der Toilette der Bergwerks-Kantine erschossen hat, nach Helsinki. Dort wird er sofort ausgeraubt. Aber inmitten aller Probleme findet er seine große Liebe, eine alleinerziehende Mutter. „Ariel ist so realistisch wie ein Dokumentarfilm über Helsinki und so märchenhaft wie ein Melodram aus der Stummfilmzeit“⁵⁾. Dieser Film atmet in jeder Szene den Kaurismäki-Stil: fast kein Dialog, kein überflüssiges Bild, keine Abschweifungen, sondern absolute Konzentration auf Gesten und Blicke der Darsteller, auf die Musik, auf die dick aufgetragenen Farben. Hier erlebt man Kino per excellence, keine Literatur, kein Theater. „Das gibt es nur im Kino oder im Traum“ (Kilb, 1989). Dieser Film gehört zu Kaurismäkis Meisterwerken wie auch die beiden anderen Teile seiner „Proletarischen Trilogie“: „Schatten im Paradies (1986)“ und „Das Mädchen aus der Streichholzfabrik“ (1989).

Auch hier ist alles auf das Wesentliche reduziert. In den ersten 15 Minuten der Streichholzfabrik gibt es keinen Dialog, wir sehen Kati Outinen als Iris bei der Arbeit in der Fabrik, das Funktionieren der Maschine und das Funktionieren der Arbeiterin. Nach der Trostlosigkeit des Arbeitstages geht sie in das noch trostlosere Elternhaus, wo sie für Mutter und Stiefvater, die ihr Leben mit der Schnapsflasche vor dem Fernseher verbringen, kocht. Im Tanzlokal am Freitagabend wird sie von einem Kleingangster verführt, wird schwanger ... Iris flieht nicht, sondern wird durch Rache frei. Selten wurde im Kino so kompromisslos, gleichzeitig lakonisch und minimalistisch, von existenziellen Dramen, fast ohne Dialoge in einer trotzdem allgemeinverständlichen Filmsprache erzählt. Nur die Nachrichten vom Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens (Fernseh-Nachrichten sind häufig bei Kaurismäki zu hören) und märchenhafte Schlagermelodien unterbrechen und akzentuieren das Geschehen.“ Von Beginn an gab es im Film eine Tradition, das gängige und konventionelle Erzähl, Schauspieler- und Schauwert-Kino in Frage zu stellen, jegliche Dramatisierung und Psychologisierung zu eliminieren und alles Überflüssige zu entfernen“⁶⁾.

„Das Mädchen aus der Streichholzfabrik“ spielt in Kallio, einem heruntergekommenen Stadtteil von Helsinki, einer von geschlossenen Fabriken, Arbeitslosigkeit und Alkoholismus geprägten Steinwüste am Stadtrand. Hier spielen viele Werke des Regisseurs. Der vornehme Stadtteil Helsinkis liegt an Meer und Hafen: Eira. So heißt das Schiff, mit dem Khaled in dieser Stadt ankommt. Räume sind bei Kaurismäki sehr oft Restaurants, Autos, Hotels (mehrmals „Hotel Albanien“), dunkle Straßenzüge, Straßenbahnen, auch Friedhöfe. Es ist eine Zone zwischen Stadt und Land, unpersönliche, dürre, dunkle Gebiete am Rande. Es sind Räume, die keinen Schutz bieten, Orte völliger Entfremdung. Personen finden hier keine Identität, nur im Rausch ist ein zeitweiliges Überleben möglich. Die Möglichkeit des Selbstmordes ist fast jedem dieser Filme eingeschrieben, doch sind die Personen viel zu ungeschickt dafür (Jean-Pierre Leaud in „I Hired a Contract Killer, 1990, will sogar einen Mörder anheuern, der bei ihm den Selbstmord durchführt). Aber dann wird Leaud von der Blumenfrau in die Liebe eingeführt und will von Selbstmord nichts mehr wissen ... Gleichzeitig haben die Personen eine nostalgische Sehnsucht nach Vertrautem, die meist nur die Jukebox in den Kneipen realisieren kann. Man träumt von Paradiesen, Tahiti, Mexiko, Tallinn, Amerika. Es sind cineastische Paradiese, kein Zuhause für die Heimatvertriebenen. Bei Kaurismäki erreicht niemand das Ziel seiner Sehnsucht, manchmal wärmen sich die Reisenden in Transiträumen auf: so landet dann ein Obdachloser im Bett einer Politesse, Dichter werden gar von Industriellen gefördert (in „Der Mann ohne Vergangenheit“ und „Das Leben der Boheme“).

Kaurismäkis Darsteller-Ensemble zelebriert ein modellhaftes, deklamierendes, nicht-naturalistisches Schauspiel. Es gibt kaum Gestik und Mimik, Emotionen werden mit filmtechnischen Mitteln erzeugt, mit Schnitt, Kamerabewegung, Einstellungsgröße. Fotografiertes Theaterspielen könnte eine Bezeichnung für den Blick auf das Personal von Akis Filmen sein. In „Schatten im Paradies“ wird von der Liebe zwischen einer Supermarktkassiererinnen und einem Müllmann erzählt. An ihrem ersten gemeinsamen Abend gehen sie eine karge Bingospielehalle. Sie sitzen wortlos nebeneinander. Nach

Minuten Stille stößt sie die knappen Worte „Wir sollten es lassen“ raus. Im Hintergrund begleitet Blues durch dieses trostlose Leben, Rock unterstreicht die wenigen Momente des Glücks. Übrigens sitzt Kati Outinen zwanzig Jahre später im letzten Teil der „Verlierer-Trilogie“ (Lichter der Vorstadt, 2006) wieder an der Supermarkt-Kasse ... Kati Outinen spielt diese und viele andere Frauen bei Kaurismäki: sie trägt lange Röcke, weite Mäntel, hochgeschlossene Pulver, sie ist nach innen gewendet, es gibt keine Explosionen, selten Tränen. „Sie sind vor Kälte und Hunger gestorben, so weit weg dort mitten im Wald“ (Zitat von Kaurismäki als Intro in „Wolken ziehen vorüber“, stammt von Anne Golon aus den Angelique-Büchern). Trivialität und Tragik, schwülstiges Melodram, nicht gesprochene Worte und dunkle Komik vor grauen Wänden, gehen in diesen Filmen eine vielschichtige Symbiose mit Lebenserfahrung, politisch aufgeladener Aktualität mit Tendenzen zu Subversivität ein. Wenn die Geschichten zu Ende sind, beginnt für die Zuschauer das Leben.

„Tatjana“ (1994, 59 Min.) gehört zu den dichtesten und sehr stringenten Filmen Kaurismäkis. Ein Schwarzweißfilm, indem geraucht, getrunken und Musik gehört wird. Hier bedeutet Schweigen Gold (zitiert nach dem weitgehend vergessenen, von Aki K. geschätzten klassischen französischen Regisseur Rene Clair und seinem gleichlautenden Filmtitel von 1947). Valto steht unter der Fuchtel seiner Mutter und näht für sie Mädchenkleider. Er sperrt sie im Schlafzimmer ein und fährt mit seinem Kumpel Reino in die Stadt. Auf dem Weg nehmen sie zwei Touristinnen aus Estland und Weißrussland mit. Die beiden extrem schüchternen Männer trinken ohne Unterbrechung entweder Schnaps oder Kaffee, um den Avancen der beiden Frauen zu entgehen. Nach der Verabschiedung im Fährhafen schleichen sich die beiden Kerle doch nochmal auf das Schiff und treffen in der Bar die beiden Frauen. Der eine hat sich unsterblich in eine der Frauen verliebt (natürlich Matti Pellonpää in Kati Outinen), Valto aber kehrt zu seiner Mutter zurück und näht weiter Mädchenkleider. Jeder weniger begabte Regisseur hätte hier Kuss- und Bettszenen eingebaut. Im Kino des Aki Kaurismäki wird von solche trivialen Konventionen nicht finden. Der Film könnte als Lehrbuch für Minimalismus im Kino herangezogen werden.

Finnland ist bei Kaurismäki eine Heimat der Unbehausten, die nur in seinen Filmen ein Überleben finden. „Das Leben ist kurz und traurig, freu' dich, solange du kannst“ heißt es im Arbeitslosen-Drama „Wolken ziehen vorüber“. Die soziale Realität Finnlands ist durchaus äußerst präsent in diesen Werken, der soziale Wandel des Landes von einem Agrarstaat (50% der Bevölkerung arbeitete 1960 noch in der Landwirtschaft, 2000 waren es noch 8%), über eine schnell entstandene Industriegesellschaft, die ebenso schnell wieder verblasste, hin zu einer Dienstleistungs- und Hochtechnologie-Struktur, die nach einem (Nokia)-Hype auch wieder viele Arbeitslose und Gestrandete produzierte. Diese realen Bedingungen werden nicht in Diskussion und Wortbeiträgen ausgetragen, sondern im cineastischen Blick in trübsinnige Gesichter, die in leblosen Städten die Kneipen bevölkern, nachdem sie aus allen ihren Bezügen gefallen sind. Diese Linie setzt sich bis zum Thema Flucht in den letzten beiden Filmen fort. Alle diese Figuren werden von Kaurismäki mit rauer Fürsorge und verschämter Zärtlichkeit uns Zuschauern präsentiert.

Kaurismäki beginnt seinen ersten Spielfilm (Crime and Punishment) mit einer paradigmatischen Szene: eine Küchenschabe krabbelt in einem Schlachthof über eine Holzbank, bis sie von der Klinge eines Fleischers zerhackt wird. Danach setzt das Beil seine Arbeit fort. In knapper Form ist hier der ganze Kaurismäki niedergelegt (ähnlich wie z.B. Fassbinder mit dem Titel seines ersten Films „Liebe ist Kälter der Tod“ alle seine Filme in einigen Worten zusammenfasste). Oder in einer Szene in „Schatten im Paradies“: ein Mann brät in seiner fast leeren Wohnung eine Wurst und schaut lange durch die Jalousien auf die Straße, wo nichts passiert. Eine archetypische Kaurismäki-Szene, vielleicht mit ein wenig Edward Hopper gewürzt. In „Le Havre“ verbindet Kaurismäki den italienischen Neorealismus von Vittorio de Sica und Cesare Zavattini mit dem französischen poetischen Realismus eines Marcel Carne oder Jacques Becker. Ein ganzes Stadtviertel schließt sich in Solidarität zusammen, um einem kleinen schwarzen Jungen auf seiner Flucht mit Ziel London zu helfen und dem

Staatsapparat ein Schnäppchen zu schlagen. Seine ganze Company hat Kaurismäki nach Frankreich mitgebracht, um diesen wunderschönen Film in gesättigten Farben zu drehen. Auch hier schwirren unzählige Filmzitate herum und ergeben eine Homogenität, die im zeitgenössischen Kino selten ist. Die Gesichter vieler Schauspieler spiegeln ein natürliches Älterwerden (Léaud als Denunziant, Outinen als Ehefrau von Andre Willms, der hier wieder den Namen des gescheiterten Schriftstellers Marcel Marx aus dem „Leben der Boheme“ trägt und zum Schuhputzer geworden ist). Outinen heißt hier Arletty wie die Hauptdarstellerin aus „Kinder des Olymp“, Jean-Pierre Leaud ist eine Figur aus „Der Rabe“ von H.-G. Clouzot ...). Es geht wieder um die Verbindung von Märchen, Melodram und sozialem Realismus. Der Film endet mit dem Blick auf eine Teekanne, die eine Kirschblüte zeigt und wiederum einen Blick in die Welt des großen Kaurismäki-Vorbildes Yasujiro Ozu gestattet. Während in „Die andere Seite der Hoffnung“ der Schluss offener bleibt und vom Zuschauer zu füllen ist, feiert „Le Havre“ ein schönes, für Kaurismäki ungewöhnlich optimistisches Ende in der Tradition eines Frank Capra oder Preston Sturges.

Quellenverzeichnis:

Kolbe, Laura (1999): Die Lichter der Städte. In: Tapaninen, Jaakko (Hrsg.): Finnland, der Norden, das neue Europa und das kommende Jahrhundert. Helsinki

Gansera, Rainer (2006): Down and Out in Helsinki und Hof. In: epd-Film: www.epd-film.de/themen_46399.php

Werner, Jochen (2005): Aki Kaurismäki. Mainz: Bender

Szemery, Eleonora (2011): Die Botschaft der grauen Wand. Stuttgart: Ibidem

Kilb, Andreas (1989): Weiße Nächte. In: Die Zeit, 1.9.1989

Grob, Norbert e.al. (Hrsg.) (2009): Kino des Minimalismus (Genres/Stile, Bd.3). Mainz: Bender

1)

Kolbe, Laura (1999): Die Lichter der Städte. In: Tapaninen, Jaakko (Hrsg.): Finnland, der Norden, das neue Europa und das kommende Jahrhundert. Helsinki, S. 70-75

2)

2. Gansera, Rainer (2006): Down and Out in Helsinki und Hof. In: epd-Film: www.epd-film.de/themen_46399.php

3)

Werner, Jochen (2005): Aki Kaurismäki. Mainz: Bender

4)

Szemery, Eleonora (2011): Die Botschaft der grauen Wand. Stuttgart: Ibidem

5)

Kilb, Andreas (1989): Weiße Nächte. In: Die Zeit, 1.9.1989

6)

Grob, Norbert e.al. (Hrsg.) (2009): Kino des Minimalismus (Genres/Stile, Bd.3). Mainz: Bender

From: <https://wiki.uni-koeln.de/analyse-aktueller-spielfilme/> - analyse-aktueller-spielfilme

Permanent link: https://wiki.uni-koeln.de/analyse-aktueller-spielfilme/doku.php?id=botschaften_von_melancholie_hoffnung_und_hoffnungslosigkeit:anmerkungen_zum_kino_von_aki_kaurismaeki_bernd_heinen

Last update: 2018/11/30 12:28

