



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The Working Class has no Fatherland.“

Die Darstellung von Arbeit und Arbeitslosigkeit in ausgewählten Filmen
von Aki Kaurismäki.

Verfasserin

Julia Sternthal

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Annette Storr

I think the more pessimistic I feel about life,
the more optimistic the films should be.

(Aki Kaurismäki)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich während meiner Studien- und Diplomarbeitszeit begleitet haben.

Dank gebührt Frau Professor Annette Storr, vor allem für ihre offene Herangehensweise an mein Thema und die Freiheit, die sie mir beim Schreiben zugestanden hat.

Ganz besonders danke ich meiner Mutter dafür, dass sie mir bereits im Kindesalter das Medium Film näher gebracht hat.

Außerdem möchte ich meinen KorrekturleserInnen Nadine, Des und Marilies danken.

Ein großer Dank geht schließlich an Philip und seine Couch in der Albrechtskreithgasse.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. BIOGRAPHIE	4
3. DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN FINNLAND UND AKI KAURISMÄKI	5
3.1. Aki Kaurismäkis nostalgischer Blick auf Finnland	7
3.2. Finnische Stereotypen	8
4. STIL	9
4.1. Einflüsse	9
4.1.1. Robert Bresson	10
4.1.2. Yasujiro Ozu	11
4.1.3. Douglas Sirk	12
4.1.4. Poetischer Realismus und italienischer Neorealismus	13
4.1.5. Nouvelle Vague	14
4.2. Ästhetik	15
4.3. Erzählweise	19
4.3.1. Musik	22
4.4. Kaurismäkis Filmteam	23
4.4.1. Schauspielführung	24
4.5. Themen	27
4.5.1. Berufe der Figuren	28
5. AKI KAURISMÄKI – DER FILMEMACHE DER ARBEITERKLASSE	31
5.1. Die wirtschaftliche Lage Finnlands als Ideengeber	31
5.2. Kapitalismuskritik	33
5.3. VerliererInnen und HeldInnen der Gesellschaft	35

6. FILMANALYSE	38
6.1. Die Arbeit	39
6.2. Die Entlassung	45
6.2.1. Die unerwartete Entlassung	45
6.2.2. Die ehrenhafte Entlassung	56
6.3. Die Arbeitssuche	58
6.4. Der Traum von dem eigenen Unternehmen	67
6.5. Das Bankensystem	73
6.6. Die Geschäftsleute	76
 7. SCHLUSSFOLGERUNG	 81
 8. QUELLENVERZEICHNIS	 85
8.1. Primärquellen	85
8.2. Sekundärquellen	85
8.2.1. Bibliographie	85
8.2.2. Internetquellen	90
 9. ANHANG	 92
9.1. Abstract	92
9.2. Curriculum Vitae	93

1. EINLEITUNG

Aki Kaurismäki gilt als bekanntester finnischer Filmemacher der Gegenwart. Im Mittelpunkt seines Filmschaffens stehen meist die Schicksale von Menschen der Arbeiterklasse. Diese Arbeit soll sich mit der Frage auseinandersetzen, auf welche Art und Weise der Regisseur Arbeit darstellt, mit welchen Attributen er seine meist körperlich arbeitenden ProtagonistInnen besetzt und welche Botschaften dadurch zu erkennen sind.

Im Ausland erhielt der Finne für seine Werke viel Lob von Publikum und Kritikern und wurde darüber hinaus mit Auszeichnungen geehrt.¹ Kaurismäkis pessimistischer Blick auf Finnland brachte ihm jedoch auch Kritik im eigenen Land ein. Kaurismäki selbst behauptete sogar, im eigenen Land gehasst zu werden, weil er keine Reklame für das Land betreibe.² Einsamkeit, Alkoholsucht, Arbeitslosigkeit und Suizid sind immer wieder auftretende Thematiken in den Filmen. Die Weiträumigkeit Finnlands – es ist eines der am dünnsten besiedelten Länder Europas³ – wird oft trist und perspektivlos dargestellt. Die Stadt wird als ein sozial kalter Ort gezeigt, an dem Hoffnungen zerplatzen.

Starke stilistische Anleihen nimmt der Regisseur vom poetischen Realismus und italienischen Neorealismus. Diese Affinität zum Sozialrealismus lädt dazu ein, Kaurismäkis Filme mit der Arbeit von DokumentarfilmemacherInnen zu vergleichen. Seine Darstellungen des Arbeitsalltags eines Müllfahrers oder einer Arbeiterin in einer Streichholzfabrik wollen einen sehr realitätstreuen Eindruck vermitteln. Dennoch ist sein Blick stets ein subjektiver und bewertender, wenn es um Arbeit geht. Eigenschaften wie Loyalität, Würde und Stolz sind in allen seinen Filmen, und somit in seinen hart arbeitenden Figuren, zu finden. Nicht nur auf Grund seiner Biographie - Kaurismäki hat selbst in Fabriken und als Tellerwäscher gearbeitet - sondern auch auf Grund einer Nostalgie Finnland gegenüber, als es noch ein Agrar- und Landwirtschaftsstaat war, besteht diese starke Nähe und Verbundenheit zur Arbeitergesellschaft. Die Sehnsucht gegenüber der alten Zeit, als Hochtechnologien und enorme Arbeitslosenraten noch nicht das Land überschwemmt haben, ist stets in seinen Filmen zu spüren. Von der Jukebox bis

¹ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0442454/awards> (13.03.2014).

² Vgl. Jochen Werner. Aki Kaurismäki. Mainz 2005. 281. Im Folgenden zit. als: Werner, Aki Kaurismäki.

³ Vgl. Armin Czyst. Finnland – Suomi. Online unter: <http://www.eu-info.de/europa/EU-Mitgliedstaaten/5394/> (16.05.2014).

hin zu Cadillacs und Rock `n` Roll wird immer wieder versucht, ein Finnland der 50er bis 70er Jahre einzufangen.

Aki Kaurismäkis Œuvre weist unterschiedliche Inhalte sowie Genres auf. Oberflächlich betrachtet kann man zu der Erkenntnis gelangen, dass Kaurismäki nur einen spezifischen filmischen Stil hat, sich also einer stets ähnlichen Ästhetik bedient. Die Kamerabewegungen etwa sind auf ein Minimum reduziert. Auch das Farbspektrum bei Kaurismäki ist beschränkt und somit klar definiert und die Settings ähneln einander oft. Die Tristesse Finnlands, insbesondere die der Stadt Helsinki, welche grau dargestellt wird, und einen deutlichen Effekt auf ihre ProtagonistInnen ausübt, wird in den Mittelpunkt gestellt.

Ebenso die Tatsache, dass oft die gleichen SchauspielerInnen für die Filme engagiert werden, weist auf Kontinuität hin. Deren etwas „unechter“ Schauspielstil – die Charaktere bedienen sich allesamt eher einer formalen und literarischen, denn einer Umgangssprache⁴ – ist ebenso in fast allen Filmen des Finnen wiederzuerkennen. Er arbeitet fast ausschließlich mit dem Kameramann Timo Salminen zusammen, eine spezifische Handschrift lässt sich somit auch hier erkennen. Viele Gemeinsamkeiten lassen sich also innerhalb seines Filmschaffens analysieren, starke Trennlinien zwischen seinen Werken sind jedoch ebenso klar ersichtlich. Ich möchte herausheben, dass Kaurismäkis Œuvre Literaturverfilmungen, Gangsterfilme, Komödien, Roadtrip-Filme und Melodramen aufweist. Auf den ersten Blick erkennt man die Ähnlichkeiten zwischen den Filmen, auf den zweiten die Unterschiede und die detailreiche Auseinandersetzung mit Inhalt und Stil.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die beiden Trilogien des Finnen. Für die erste Trilogie mit den Filmen *Schatten im Paradies*, *Ariel* und *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* gibt es ebenso wie für die zweite Trilogie mit den Filmen *Wolken ziehen vorüber*, *Der Mann ohne Vergangenheit* und *Lichter der Vorstadt*, mehrere Bezeichnungen. Oft werden sie als „Arbeitertrilogie“, „Proletarische Trilogie“, „Verlierertrilogie“ und „Finnlandtrilogie“ bezeichnet. Kaurismäki äußert sich dazu wie folgt: „One is a working-class trilogy, and the other is a loser trilogy, but I don't know which is which.“⁵ Neben

⁴ Vgl. Lana Wilson. Aki Kaurismäki. Online unter: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/> (15.08.2014).

⁵ Aki Kaurismäki online unter: <https://www15.uta.fi/FAST/FIN/CULT/as-aki.html> (26.01.2014).

diesen beiden Trilogien setzt sich diese Arbeit zusätzlich mit dem in London gedrehten Film *Vertrag mit meinem Killer* auseinander. Arbeit und vor allem Arbeitslosigkeit sind immer wiederkehrende Themen in Aki Kaurismäkis Filmen. Der Titel der Diplomarbeit wurde aus dem Film *Vertrag mit meinem Killer* zitiert und ist wiederum eine Anlehnung an Karl Marx' Zitat „Die Arbeiter haben kein Vaterland“.⁶

Bereits in seinen Filmen der späten 1980er Jahre verlieren Kaurismäkis Figuren ihre Arbeit und müssen sich neu orientieren. Als die Wirtschaftskrise in Finnland Mitte der 1990er Jahre an ihrem Höhepunkt angelangt war, drehte Aki Kaurismäki *Wolken ziehen vorüber*, einen Film, der den Arbeitslosen Finnlands gewidmet scheint. Hier stehen seine Figuren am Rande der Existenz und finden keine Arbeit mehr - eine Problematik, die viele Menschen in Finnland betroffen hat. Als Gegensatz zur Arbeiterklasse zeigt Kaurismäki Geschäftsmänner und Personen, die im Bankensystem tätig sind. So kommt es oft zu einer Charakterisierung von Gut und Böse in seinen Filmen. Der bekennende Marxist⁷ bezeichnet sich selbst jedoch als einen unpolitischen Filmmacher.⁸

Im ersten Teil der Arbeit soll der bisherige Werdegang Aki Kaurismäkis und sein spezielles Verhältnis zu seinem Heimatland Finnland beleuchtet werden. Des Weiteren wird auf die Einflüsse des Regisseurs und seinen dadurch entstandenen Stil eingegangen. Als Grundlage des Themas Arbeit und Arbeitslosigkeit folgt eine kurze Zusammenfassung der jüngeren Wirtschaftsgeschichte Finnlands. Danach wird anhand einer Filmanalyse die Darstellung von Arbeit und Arbeitslosigkeit in ausgewählten Filmen des Regisseurs analysiert. Das Ziel der Arbeit ist es, Ideologien sowie politischen Einstellungen von Aki Kaurismäki – sowohl auf narrativer als auch auf bildsprachlicher Ebene – herauszufiltern. Zusätzlich zur Filmanalyse dienen Texte aus dem Bereich der Filmwissenschaft als theoretischer Hintergrund.

⁶ Karl Marx, Friedrich Engels. Manifest der Kommunistischen Partei. London 1848. 479.

⁷ Vgl. Heike Kühn. Die Wiederkehr der Farbe Rot. Aki Kaurismäkis Filme. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hg.). Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film. Marburg 2000. 159-169, hier 162. Im Folgenden zit. als: Kühn, Die Wiederkehr der Farbe Rot.

⁸ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 332.

2. BIOGRAPHIE

Aki Kaurismäki wurde am 4. April 1957 in Orimattila, einer Kleinstadt im Süden Lahtis, welche 100 Kilometer nordöstlich von Helsinki liegt, geboren. Der Regisseur entstammt einer Familie, welche dem Mittelstand zugeordnet werden kann. Der Vater war ein Geschäftsmann. Die Mutter arbeitete in einem Reisebüro.⁹ Kaurismäkis Berufsziel war zunächst Schriftsteller¹⁰, er studierte Literatur und Kommunikationswissenschaft in Tampere. Dort war er Herausgeber einer Filmzeitschrift, die er im Alleingang schuf.¹¹ Laut eigener Angabe war es ein Kinobesuch in London im Jahre 1976, welcher die Laufbahn des Finnen für immer veränderte. Auf Druck seines Bruders hin sahen die beiden sich *Die Reise nach Tokyo* von Yasujiro Ozu an. Daraufhin beschloss Kaurismäki Filmemacher zu werden.¹² Zuvor arbeitete er als Kellner, Briefträger, Hafenarbeiter, Zeitungsverkäufer und Tellerwäscher.¹³ In jener Lebensphase war er auch für eine geraume Zeit obdachlos.¹⁴

Von 1979 bis 1984 verfasste er Kritiken in der Filmzeitschrift Filmihullu. Sein erstes Drehbuch entstand 1980. Der Film *Der Lügner* wurde schließlich von Bruder Mika verfilmt. Die beiden Brüder gründeten danach gemeinsam die Produktionsfirma Villealfa.¹⁵ 1983 entstand Kaurismäkis Debütfilm *Crime and Punishment*, eine Verfilmung des gleichnamigen Dostojewski-Romans. Der Produzent des Films war sein Bruder Mika. Diesen Film drehte er, da er gelesen hatte, dass Hitchcock das Buch für unverfilmbar hielt. 1986 entstand der Film *Schatten im Paradies*. Danach gingen die Brüder getrennte Wege. Dieser Film war der erste Teil der proletarischen Trilogie. Vervollständigt wurde diese mit den Filmen *Ariel* und *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik*. Mit *Ariel* und dem während der Trilogie entstandenen Film über die fiktive Band „Leningrad Cowboys“ (*Leningrad Cowboys Go America*) gelang ihm der

⁹ Vgl. Ralph Eue. Biografische Skizze. In: Ralph Eue, Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 188-191, hier 188. Im Folgenden zit. als: Eue, Biografische Skizze.

¹⁰ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 343.

¹¹ Vgl. Ralph Eue. Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon. Das Leben ist bitter, aber lustig. In: Ralph Eue, Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 61-84, hier 66. Im Folgenden zit. als: Eue, Jump Cuts.

¹² Vgl. ebd. 75.

¹³ Vgl. Dietmar Kammerer. Ein unverwüstlicher Lakoniker. Online unter: <https://taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/10/12/a0186> (19.01.2014).

¹⁴ Vgl. Simon Hattenstone. Seven rounds with Aki Kaurismäki. Online unter: <http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview> (19.01.2014). Im Folgenden zit. als: Hattenstone, Seven rounds. Online unter: <http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview> (19.01.2014).

¹⁵ Vgl. Eue, Biografische Skizze. 189.

internationale Durchbruch.¹⁶ Nach Abschluss der Trilogie übersiedelte der Finne gemeinsam mit seiner Frau, der Malerin Paula Oinonen, an die portugiesische Atlantikküste. Als Begründung gab er an, dass Helsinki mittlerweile den Yuppies und Bauunternehmen gehöre und es keinen Platz mehr in der Stadt gäbe, wo er seine Kamera noch postieren könne.¹⁷

Als Folge dieser Abkehr von der Heimat wurde sein nächster Film *Vertrag mit meinem Killer* 1990 in London in englischer Sprache gedreht. *Das Leben der Bohème* drehte er 1992 in Paris. 1994 kehrte er jedoch mit dem Roadmovie *Tatjana* zurück ins ländliche Finnland. In die Hauptstadt Helsinki gelangte der Regisseur erst wieder mit dem Beginn seiner Finnlandtrilogie bzw. Verlierertrilogie zurück, die 1996 mit *Wolken ziehen vorüber* startete und in Cannes wohlwollend aufgenommen wurde. Sein größter Erfolg jedoch war der zweite Film der Trilogie, *Der Mann ohne Vergangenheit*, den er 2002 drehte und für den er unter anderem den Großen Preis der Jury in Cannes, den Europäischen Filmpreis, und eine Oscar-Nominierung für den besten fremdsprachigen Film erhielt. Die Einladung nach Hollywood schlug der Finne jedoch aus, da er gegen den damals herrschenden Irakkrieg protestierte. Er verweigerte ebenso die Einladung zum New Yorker Filmfestival 2003, da der iranische Regisseur Abbas Kiarostami kein Visum für die USA erhielt.¹⁸ Neben einigen Kurzdokumentationen ist der 2011 gedrehte Film *Le Havre* Kaurismäkis bislang letzter Langspielfilm.

3. DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN FINNLAND UND AKI KAURISMÄKI

Seit seinen Anfängen als Regisseur musste Kaurismäki seine Filme mit wenig Budget realisieren. Dies hat sich trotz größerer Erfolge nie gravierend geändert. Diese Erfolge kamen jedoch eher durch die Rezeption im Ausland und weniger durch die Finnen selbst. Kaurismäki selbst sagt dazu: „In Finland they prefer the television to me.“¹⁹ Der Regisseur meint aber auch, dass ihm die Finnen wenig Wertschätzung entgegenbrächten,

¹⁶ Vgl. Thomas Koebner. Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 2008. 370-374.

¹⁷ Vgl. Eue, Biografische Skizze. 189.

¹⁸ Vgl. Celestine Bohlen. One Visa Problem Costs a Festival Two Filmmakers. In: New York Times. 01.10.2002. Online unter: <http://www.hrw.org/legacy/iff/2002/kiarostami.html> (09.02.2014).

¹⁹ Aki Kaurismäki in: Danny Leigh. I am a lousy film-maker. Finnish director Aki Kaurismäki tells Danny Leigh the secret of his success. In: The Guardian. 17.01.2003. Online unter: <http://www.theguardian.com/culture/2003/jan/17/artsfeatures1> (10.02.2014).

da er keine positiven Bilder des Landes transportiere. Weitere Beleidigungen gegenüber dem Land, welches seiner Meinung nach öde und nicht lebenswert sei, vergrößern die Kluft zwischen Finnland und Aki Kaurismäki.²⁰

Durch die rasante wirtschaftliche Entwicklung ist Finnland innerhalb kürzester Zeit von einem Bauernstaat zu dem „Japan des Nordens“²¹ geworden. Obwohl sich Finnland von einem Agrarstaat zu einem Technologiestaat gewandelt hat, wird diese Entwicklung bei Kaurismäki nicht gezeigt. Mit seinen Filmen erinnert er sich an seine persönliche finnische Wirklichkeit der Vergangenheit, nicht umsonst nennt der seine Arbeitertrilogie auch selbst „Trilogie zur Erinnerung an die finnische Wirklichkeit“²². Eine seiner wichtigsten Schauspielerinnen, Kati Outinen, kommentiert Kaurismäkis Filme folgendermaßen: „Aki zeigt die Kehrseite des Landes, das, was keiner sehen möchte: Die Schauplätze sind immer real. Es gibt Armut und Elend mitten in Nokia-Land, in dieser reichen Nation, in der jeder einen Computer hat und ein Handy.“²³

Die meisten Filme des finnischen Regisseurs spielen in der Stadt Helsinki. Kaurismäkis Finnland bzw. Helsinki ist nicht jenes, welches in Reiseführern zu finden ist. Es ist grau, kalt, unfreundlich, alt, heruntergekommen und düster. In keinem seiner Filme wird man jemals eine Seenlandschaft sehen, oder Helsinkis Innenstadt mit ihren Sehenswürdigkeiten. So können die ZuseherInnen die Stadt Helsinki nicht eindeutig als solche wiedererkennen. Durch das Fehlen der Sehenswürdigkeiten, die als Erkennungsmerkmal dienen, wird Helsinki somit als allgemeingültiger Typus einer Großstadt gezeigt. Darüber hinaus zeigt Kaurismäki niemals Menschenansammlungen oder starken Straßenverkehr in einer Szene. Die Bilder werden häufig leer und entvölkert gezeigt, wodurch die Isolation der ProtagonistInnen und die Tristesse des Alltags verdeutlicht werden. Er zeigt auch niemals die moderne Seite der Großstadt. Einkaufszentren oder Parkanlagen werden ausgespart.

²⁰ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 281.

²¹ Vgl. Beate Rusch. Schatten im Paradies. Von den Leningrad Cowboys bis Wolken ziehen vorüber. Die Filme von Aki Kaurismäki. Fotografien von Marja-Leena Hukkanen mit Bildtext von Aki Kaurismäki. Berlin 1997. 46. Im Folgenden zit. als: Rusch, Schatten im Paradies.

²² Vgl. online unter: <http://www.filmrausch.de/content/view/163/19/> (28.04.2014).

²³ Kati Outinen in: Christiane Peitz. Over the Shoulder. Gespräch mit Kati Outinen. In: Ralph Eue, Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 38-48, hier 43. Im Folgenden zit. als: Peitz, Over the Shoulder.

3.1. Aki Kaurismäkis nostalgischer Blick auf Finnland

„Finnland, wie es heute ist, gefällt mir nicht besonders, und darum habe ich für meine Filme immer Schauplätze gesucht, die Orten in meiner Erinnerung entsprachen.“²⁴ Was wir sehen sind dunkle Hinterhöfe, graue Straßen, verfallene, marode Häuser und triste Hafenanlagen. Die Gebäude, die Kaurismäki in seinen Filmen einfängt, sind nicht die, die neu gebaut worden sind, sondern jene, die bald abgerissen werden, und das weiß Kaurismäki und will ihnen deshalb ihre letzte Würde schenken. „Ich ziehe den Stadtzentren die Außenbezirke vor. [...] Ich habe einen Schönheitsbegriff, der sich von dem der anderen Leute grundlegend unterscheidet. Für mich sind die hässlichen Seiten der Städte schön.“²⁵

Der Regisseur versucht, eine Ausgewogenheit zwischen Realismus einerseits, indem er an Originalschauplätzen in der heutigen Zeit dreht, und Stilisierung andererseits, indem er diese Orte mit ungewöhnlichen Farben und ausgewählten, eher nostalgischen Requisiten ausstattet, zu finden. Aki Kaurismäki versucht ein Nostalgiegefühl bei den ZuseherInnen hervorzurufen, welches durch diverse Gegenstände, Autos, Einrichtungen und Schauplätze unterstrichen wird. „I don't know why I hate modern design, be it milieus, houses, cars, or dress. Maybe it's not so much hating the modern as it is loving the world of yesterday – a world I've only seen on screen.“²⁶ In einem anderen Interview sagt er: „Ich habe mich schon immer gefühlt, als wäre ich etwas aus der Zeit gefallen. Ich mag keine modernen Gebäude, ich mag keine modernen Autos, ich mag auch die moderne Gesellschaft nicht besonders. Ich war immer schon etwas nostalgisch.“²⁷ Die Vorliebe für alte Gegenstände evoziert laut Alexander Fichter ein Gefühl der retrospektiven Verzauberung.²⁸ So kann man zum Beispiel in mehreren Filmen dieselbe Jukebox finden. Darüber hinaus hat Kaurismäki auch ein Faible für Oldtimer. Michael Esser hat im Buch „Aki Kaurismäki“, publiziert von Ralph Eue und Linda Söffker, eine umfassende

²⁴ Aki Kaurismäki in: Francesco Bono, Bruno Fornara. Jetzt habe ich zuviel geredet...und zuviel geraucht. Ein Gespräch mit Aki Kaurismäki. In: Aki Kaurismäki. I Hired a Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder. Drehbuch. Übersetzt aus dem Englischen von Michael Bodmer. Zürich 1991. 71-105, hier 86. Im Folgenden zit. als: Bono, Fornara. Jetzt habe ich zuviel geredet.

²⁵ Aki Kaurismäki in: Alexander Fichter. Die Ästhetik der Kargheit. Aki Kaurismäki. In: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer, Josef Rauscher (Hg.). Kino des Minimalismus. Mainz 2009. 204-219, hier 214. Im Folgenden zit. als: Fichter, Die Ästhetik der Kargheit.

²⁶ Aki Kaurismäki in: Peter von Bagh. Portrait of a working man. An interview with Aki Kaurismäki. Helsinki 1991. In: Filmihullu 5/1991. 4-11, hier 6.

²⁷ Aki Kaurismäki in: Werner, Aki Kaurismäki. 329.

²⁸ Vgl. Fichter, Die Ästhetik der Kargheit. 214.

Bilderreihe von Autos, die meisten davon Cadillacs, zusammengestellt, welche in Aki Kaurismäkis Filmen zu sehen sind.²⁹

Auch die Wahl der Möbel kann als nostalgisch bewertet werden. Gleichzeitig beschreibt Kaurismäki durch ihr Design die unterschiedlichen Charaktere seiner Filme. In *Das Mädchen in der Streichholzfabrik* wird die Wohnung von Aarne, jenem Mann mit dem Iris eine Nacht verbringt und der trotz ihrer Schwangerschaft von ihr nichts mehr wissen will, modern und steril dargestellt. Die Einrichtung von Lauri und Ilona in *Wolken ziehen vorüber* ist nicht modern. Die Farben der Möbel sind sehr satt und dadurch sehr auffällig. Auch das Farbspektrum der Kostüme im Film ähnelt der Einrichtung. Ebenso erkennt man Unterschiede zwischen Koistinens Wohnung und dem Apartment des Bösewichts Lindholm in *Lichter der Vorstadt*. Die eine Wohnung liegt im Kellergeschoß, die andere Wohnung hat eine Aussicht auf die Skyline von Helsinki. Lindholms Apartment ist modern, eintönig und kühl eingerichtet, Koistinens Kellerwohnung hat satte Farben und erinnert wiederum an den Look der 1950er Jahre. Das Alte wird somit positiv, das Moderne negativ besetzt.

3.2. Finnische Stereotypen

Es sind einige Stereotypen rund um die FinnInnen entstanden, welche sich hartnäckig halten. Auch Aki Kaurismäki bedient sich dieser exzessiv. Vor allem der starke Alkoholkonsum der finnischen Männer wird bei ihm nahezu permanent thematisiert. Auch Kaurismäkis eigene Liebe zum Alkohol wird von einigen JournalistInnen immer wieder bestätigt.³⁰ In seinen Filmen wird der Genuss von Alkohol als einsame, traurige Angelegenheit gezeigt. Die ProtagonistInnen sitzen alleine in Bars, sprechen mit niemandem und mit Fortdauer des Abends vermehren sich die Flaschen und Gläser am Tisch. Geselliger wird dabei allerdings niemand. Ein alter finnischer Witz untermauert das wortkarge Trinken der Finnen. „Two Finns are in a bar. After hours of silence, one man raises his glass to the other and says, ‚Cheers‘.“ The other man snaps back, ‚I didn’t

²⁹ Vgl. Michael Esser. Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki. In: Ralph Eue, Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 7-32. Im Folgenden zit. als: Esser, Establishing Shot.

³⁰ Jonathan Ross Presents for One Week Only: Aki Kaurismäki. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=tdCB0Lbcep0> (20.04.2014).

come here for conversation'.“³¹

Zu diesem eher trostlosen Trinken kommt die Dunkelheit im Winter hinzu. Tragischerweise ist auch Finnlands Suizidrate eine der höchsten weltweit.³² Dies thematisiert Kaurismäki gleich zu Beginn seines Filmes *Ariel*. Der Film startet mit einem kurzen Gespräch zweier Männer. Nach dem Gespräch steht einer der beiden Männer auf und erschießt sich, für das Publikum nur akustisch wahrnehmbar, auf der Männertoilette. Der andere macht sich auf in den Süden des Landes, nach Helsinki. Trotz all der negativen Aspekte, die Kaurismäki der Großstadt zuschreibt, die Kälte und die Dunkelheit des finnischen Nordens lässt er hier weitaus aussichtloser wirken. Auf die Frage was den finnischen Charakter definiert, meint Kaurismäki: „Melancholy“. Auf die Frage nach dem Grund für die hohe Suizidrate:

„Lack of light. Light in every way. The sunshine. Now it is proven medically that people need vitamin D. It is always dark, and when it is dark, it is also dark in the mind. [...] I more or less know I will kill myself, but not yet.“³³

4. STIL

4.1. Einflüsse

Zu Kaurismäkis Vorbildern zählen unter anderem Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Rainer Werner Fassbinder und Jim Jarmusch. Den asketischen Filmstil haben sie alle gemein. Aki Kaurismäki meinte dazu: „Sie haben Filme gemacht, in denen kein Bild, kein Wort, keine Geste zu viel ist, Filme, die aussehen, als wäre überhaupt keine Kunst dabei.“³⁴ Mit Douglas Sirk verbindet ihn wiederum das Melodramatische. Kaurismäkis Filme zeugen alle von einer tiefen Kenntnis des Kinos. Er kennt das klassische Hollywoodkino und die filmischen Konventionen und nutzt sie, ändert sie, hinterfragt sie und karikiert sie und schöpft damit aus dem reichhaltigen Fundus der Filmgeschichte.³⁵

³¹ Vgl. Lana Wilson. Aki Kaurismäki. Online unter: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/> (15.08.2014).

³² Vgl. online unter: <http://www.worldlifeexpectancy.com/cause-of-death/suicide/by-country/> (06.10.2014).

³³ Aki Kaurismäki in: *Hattenstone*, Seven rounds. Online unter: <http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview> (19.01.2014).

³⁴ Aki Kaurismäki in: *Werner*, Aki Kaurismäki. 10.

³⁵ Vgl. *Werner*, Aki Kaurismäki. 10.

4.1.1. Robert Bresson

„Alles in allem, ich hätte keinen einzigen Tag in dieser gottverlassenen Welt überlebt ohne die realistischen Lügen von Robert Bresson, wofür ich ihm immer dankbar sein werde bis zu meinem Tod und darüber hinaus.“³⁶ Diese realistische Lüge verneint auch Bresson selbst nicht: „I wish and make myself realistic as possible, using only raw material taken from real life. But I aim at a final realism that is not ‚realism‘.“³⁷ Kaurismäki baut ebenso wie Robert Bresson durch das Aussparen großer Emotionen eine Distanz zu den eigenen Figuren auf. Der Rezipient kann sich durch die Entdramatisierung nicht mit den ProtagonistInnen identifizieren, weil dieses untypische Verhalten das Nachvollziehen der gesetzten Handlungen erschwert. Dieser Effekt ist beabsichtigt. Beide Regisseure verfolgen das Ziel, das „Nicht-Verstehen“ der Menschen mit jener Distanz herauszuheben. Somit kommt der Inszenierung eine entscheidende Rolle zu. Sie gibt den Figuren ihre Eigenheiten.³⁸ Im Speziellen drückt Kaurismäki seine Bewunderung bezüglich Bresson auf Grund seiner Zurückhaltung und seiner Fokussierung auf Werte wie Barmherzigkeit und Nächstenliebe aus.³⁹ Diese christlichen Werte erklären etwa die Einbindung der Heilsarmee in *Der Mann ohne Vergangenheit*, die man als untypisch für den Atheisten Kaurismäki sehen könnte, die aber jene Form der Nächstenliebe repräsentieren. Auch die Idee, sich selbst wissentlich von einem anderen umbringen zu lassen, wie in *Vertrag mit meinem Killer*, wurde schon von Bresson in *Der Teufel, möglicherweise* umgesetzt. Auch dem Diebstahl von Rodolfos Geldbörse in *Pickpocket* wird in *Das Leben der Bohème* die Ehre erwiesen.⁴⁰

Die erwähnte Zurückhaltung, welche Kaurismäki bewundert, ufernt im Film *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* aus. Die Reduktion in der Erzählung erreicht neue Höhen, die ersten Worte werden erst nach 13 Minuten gesprochen. Der Antrieb dazu sei Robert Bresson gewesen, wie Kaurismäki nicht ohne Witz bestätigt: „Ich habe mich entschlossen einen Film zu drehen, der Robert Bresson wie einen Regisseur epischer Actionfilme aussehen lässt.“⁴¹ Für SchauspielerIn und WegbegleiterIn Kati Outinen gilt *Das Mädchen*

³⁶ Aki Kaurismäki online unter: http://www.uibk.ac.at/rgkw/film/bresson/bresson_stimmen.html (19.01.2014).

³⁷ Robert Bresson in: Bert Cardullo. Introduction. Aesthetic Asceticism: The Films of Robert Bresson. In: Bert Cardullo. Bresson and Others. Spiritual Style in Cinema. Cambridge 2009. xi-xxvi, hier xvii.

³⁸ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 30-31.

³⁹ Vgl. ebd. 335-336.

⁴⁰ Vgl. ebd. 175.

⁴¹ Aki Kaurismäki in: ebd. 129.

aus der Streichholzfabrik als Geburtsstunde des Kaurismäki-Stils.⁴² Dieser Stil ist mit Entschleunigung und Stille verbunden und wurde von Robert Bressons Werk beeinflusst.

4.1.2. Yasujiro Ozu

Neben Robert Bresson sieht Kaurismäki den Japaner Yasujiro Ozu als ein weiteres großes Vorbild. Laut eigenen Angaben beendete der Finne seine Idee Schriftsteller zu werden, nachdem er *Die Reise nach Tokyo* von Ozu sah, weil er nun wusste, dass er Filmemacher werden würde.⁴³ Wie Bresson verfolgte auch Ozu einen streng asketischen Filmstil. Die langen Einstellungen und der feste Kamerastandpunkt sind typisch für den 1963 verstorbenen Regisseur. Diese Elemente übernahm Kaurismäki für seine Arbeiten und sie wurden ein fixer Bestandteil seiner Herangehensweise an das Medium Film. Die unbewegte Kamera entstand bei Kaurismäki allmählich. Bei Ozu war dies ähnlich. Auch er bewegte seine Kamera immer weniger, je älter und erfahrener er wurde.⁴⁴

In *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* orientiert sich Kaurismäki bezüglich des Kamerastandpunktes an Ozu. Durch Untersicht wird den ProtagonistInnen selbst im bittersten Augenblick eine Form von Würde gegeben.⁴⁵ Auch erzähltechnisch gibt es Verbindungen. Menschen werden in alltäglichen Handlungen gezeigt. Emotionen werden eher ausgespart. Beide „erzählen“ ihre Geschichte auch mittels Auslassungen. Somit weichen beide Regisseure den klassischen Erzählmustern aus. Auch thematisch lassen sich Verbindungen zu Ozu ziehen. Der japanische Regisseur beschäftigte sich vor 1945 stark mit der Arbeiterklasse, das Thema Arbeitslosigkeit stand oft im Mittelpunkt. Die Auswüchse des Kapitalismus werden angeprangert, ebenso wird die fortschreitende Technologisierung der Gesellschaft kritisch gesehen.⁴⁶ Ebenso lassen sich Ähnlichkeiten in der Form der Zusammenarbeit erkennen. Beide Regisseure arbeiten immer wieder mit den gleichen Personen zusammen, so dass man durchaus von einem familiären Umfeld am Set sprechen kann.

⁴² Kati Outinen in: *Peitz*, Over the Shoulder. 46.

⁴³ Vgl. *Eue*, Jump Cuts. 75.

⁴⁴ Vgl. ebd. 73.

⁴⁵ Vgl. *Werner*, Aki Kaurismäki. 238.

⁴⁶ Vgl. David, *Bordwell*. Ozu and the Poetics of Cinema. London 1988. 33-37.

4.1.3. Douglas Sirk

Ein Regisseur, den Aki Kaurismäki immer wieder im Kontext seiner filmischen Vorbilder erwähnt, ist der Regisseur Douglas Sirk. Zwar unterscheiden sie sich beide stilistisch voneinander, jedoch galt er als prägendes Vorbild für Kaurismäki. Sirk gilt immer noch als Meister des Melodramas und hat mit seiner Filmographie, die über 40 Filme beinhaltet, das Genre des Melodramas ausschlaggebend geprägt. Aki Kaurismäki weist deutlich auf sein Vorbild in dem Stummfilm *Juha* hin. Das Auto, mit dem der Verführer Shemeikka auf das Land kommt, um die unschuldige Marja in die Großstadt zu entführen, fängt Kaurismäki in einer Nahaufnahme gleich zu Beginn ein. Statt der Automarke kann man in Großbuchstaben den Namen „Sierck“ lesen. Eine Huldigung seitens des Regisseurs und ein Verweis darauf, was sich der Zuschauer nun von dem Film erwarten kann, nämlich ein Melodram, welches für die meisten Beteiligten nicht glücklich enden wird. Die Melodramen Sirks weisen eine besondere Farbdramaturgie und eine ungewöhnliche Lichtgestaltung auf, die an die Gemälde Edward Hoppers erinnern, und somit auch an die Melodramen Aki Kaurismäkis.⁴⁷

In *Wolken ziehen vorüber* wird durch die Farben der Kleidung die Stimmung und Atmosphäre des Films unterstrichen. So spielt die Farbe Rot bei seinen Frauenfiguren eine wichtige Rolle. Die Suche nach Liebe und Geborgenheit inmitten existenzgefährdender Situationen hört bei den Figuren niemals auf. Die Figuren in Sirks Filmen haben Sehnsüchte und laufen ihnen hinterher. Liebe, Anerkennung und Toleranz sind Wünsche, die nur selten in Erfüllung gehen, und wenn sie es tun, muss eine Figur im Film ein Opfer dafür bringen. Es geht um von der Gesellschaft oder von der Familie ausgestoßene Menschen. Sie ähneln somit Kaurismäkis Figuren, die ebenso am Rande der Gesellschaft stehen.

Der Regisseur hatte auch ein Faible für Gegenstände und nützte diese um gewisse Gefühle auszudrücken. So behalten die Menschen in Sirks Filmen Gegenstände, da sie ihnen Hoffnung schenken. Die Gegenstände sind immer Projektionen der Gefühle.⁴⁸ Auch in Kaurismäkis Filmen tauchen immer wieder bekannte Gegenstände auf, die für die Sehnsucht und Nostalgie der Figuren stehen, wie die Jukebox oder die Gummiente.

⁴⁷ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 339.

⁴⁸ Vgl. Georg Seeßlen. Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg 1980. 111-132. Im Folgenden zit. als: Seeßlen, Kino der Gefühle.

4.1.4. Poetischer Realismus und italienischer Neorealismus

Aki Kaurismäki schafft es trotz seiner Darstellung der harten Realität in Finnland, die Filme immer wieder mit tiefen romantischen und poetischen Motiven zu versetzen.

„Eine solche Sicht auf den Menschen offenbart die Bemühung, dem Kino die Glaubhaftigkeit seiner Geschichten zurückzuverleihen. In dieser Hinsicht steht Kaurismäki in der Nachfolge des italienischen Neorealismus und noch mehr des poetischen Realismus der Franzosen, zu deren Filmtraditionen Kaurismäki eine starke Affinität aufweist.“⁴⁹

Seine Filme spielen im Arbeitermilieu und seine Figuren müssen sich mitten in der grausamen Welt behaupten. Durch das Fehlen von spektakulären Kameraperspektiven oder schnellen Schnitten steht Aki Kaurismäki ganz in der Tradition des poetischen Realismus. Im Frankreich der 1930er Jahre haben Regisseure wie Jean Vigo, Marcel Carné oder Jean Renoir dieses Genre bekannt gemacht. Diese Filmbewegung endete zwar schon mit Beginn des Zweiten Weltkrieges, jedoch wurden die Regisseure und ihre Filme Vorbilder für viele nachfolgende RegisseurInnen. Die FilmemacherInnen des italienischen Neorealismus, wie unter anderem Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica oder Luchino Visconti, griffen wie ihre geistigen französischen Väter sozialkritische und politische Themen auf und fingen an, die Inhalte ihrer Filme auf den Straßen im Hier und Jetzt zu suchen.

„Mit dem Neorealismus – und das ist wohl entscheidend für seine filmhistorische Bedeutung – geht mit dem sozialdokumentarischen Gestus ein modernes sozioanthropologisches Element in die Entwicklung des Mediums Film ein: als eine Absage an den klassischen Illusionsrealismus Hollywoods und an jeden Realismus, [...] der den Menschen als „Helden“ und nicht als Objekt der Verhältnisse im Zentrum der Welt, der Wirklichkeit sieht.“⁵⁰

Mit *Wolken ziehen vorüber* wollte Kaurismäki einen neorealistischen Film in Farbe mit einem romantischen Ton machen.⁵¹ Auch in diesem Film ist der Mensch im Mittelpunkt und muss sich in schwierigen Zeiten durchschlagen. Es ist ein durch und durch humanistischer Film und darüber hinaus äußert Kaurismäki Kritik an der finnischen kapitalistischen Gesellschaft und thematisiert soziale Ungerechtigkeiten. Ein Unterschied wird jedoch zwischen Kaurismäkis Stil und dem der Neorealisten deutlich „The neorealists never had humor in their beautiful films.“⁵² Aki Kaurismäkis lakonischer Humor ist bereits ein weiteres Wiedererkennungszeichen seiner Filme geworden.

⁴⁹ Werner, Aki Kaurismäki. 9.

⁵⁰ Bernd Kiefer, Peter Ruckriegel: Realismus / sozialistischer Realismus / poetischer Realismus / Neorealismus. In: Thomas Koebner: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart ²2002. 568-574, hier 573.

⁵¹ Aki Kaurismäki in: Frauke Hanck. Wenn Gras wächst, gibt es Hoffnung. Gespräch mit dem finnischen Regisseur Aki Kaurismäki. In: Abendzeitung. München 30.05.1996.

⁵² Aki Kaurismäki in: Jonathan Romney. The Kaurismäki Effect. In: Sight and Sound. Vol. 7 Nr. 6. Juni 1997. 10-14.

4.1.5. Nouvelle Vague

Kaurismäki spielt immer wieder mit einer B-Movie Romantik. Diese Liebe zur Freiheit in Billigproduktionen teilt er mit der Nouvelle Vague, angeführt von Jean-Luc Godard. Die Low Budget-Ästhetik schenkt ihm die Möglichkeit, einem Noir-Thriller wie *Hamlet macht Geschäfte*, Eigenheiten zu verleihen. Ähnlich wie in der Nouvelle Vague dreht auch Kaurismäki seine Werke inspiriert vom Wissen über die Filme, die er selbst gesehen hat. Er zitiert und huldigt diese Filme und lässt zusätzlich Schauspieler aus jenen Filmen in seinen eigenen auftreten. Er selbst kommentierte ein zukünftiges Projekt: „[...] ich werde versuchen, von Melville über Godard zu Ozu zu kommen.“⁵³ Über das Stehlen im Film an sich sagt er: „Ich stehle hemmungslos. Jeder tut das. Jeder Filmemacher nimmt sich das aus anderen Filmen, was ihm gefällt, und verwendet es für seine Zwecke.“⁵⁴ Durch das Zitieren früherer Werke können auch Genrewechsel leichter vollzogen werden. Der Bruch im Wechsel der Genres ist weniger hart, da dem Publikum die verwendeten Zitate bekannt sind.⁵⁵ Vor allem aber baut der Finne die Wechsel in die Handlung ein, sie sind also inhaltlich motiviert. Hier unterscheidet er sich von den Filmemachern der Nouvelle Vague:

„Das Spezifische der Nouvelle Vague ist Bildung. Kinobildung. [...] Diese Regisseure machen ihre Filme mit dem Wissen aus all den Filmen, die sie zuvor gesehen haben [...] sie (ihre Kunst) besteht im kontrollierten Einsatz ihrer Mittel, in der Gewissheit, dass ihre Kunst schon lange keine naive mehr ist, dass ihr Medium vorgeformt ist. Es geht den Regisseuren der Nouvelle Vague darum, dramaturgische Konventionen, die den Blick auf die Realität verstellen, abzutragen und Grundformen freizulegen. Diese (Filme) brauchen ein informiertes Publikum, das nicht blindlings den Bildern vertraut, [...], das mit den Bildern denkt.“⁵⁶

Sein erstes Drehbuch, *Der Lügner*, das von seinem Bruder Mika verfilmt wurde, kann als Hommage an Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Léaud gesehen werden. Allein der Name des Hauptdarstellers, gespielt von Aki Kaurismäki, lautet Villealfa und stellt eine Anspielung auf den Film *Alphaville* von Godard dar. Die gemeinsame Produktionsfirma von Aki und Mika Kaurismäki erhielt ebenso diesen Namen.⁵⁷ Die Hauptrolle in *Vertrag mit meinem Killer* spielte im übrigen Jean-Pierre Léaud, einer der wichtigsten Schauspieler der Nouvelle Vague.⁵⁸

⁵³ Aki Kaurismäki in: *Eue*, Jump Cuts. 83.

⁵⁴ Aki Kaurismäki in: ebd. 66.

⁵⁵ Vgl. *Werner*, Aki Kaurismäki. 80-81.

⁵⁶ Heinz-B Heller. Nouvelle Vague. In: Thomas Koebner. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart ²2002. 481-486, hier 485.

⁵⁷ Vgl. *Eue*, Biografische Skizze. 189.

⁵⁸ Vgl. *Werner*, Aki Kaurismäki. 164-165.

4.2. Ästhetik

Aki Kaurismäkis Kino ist ein minimalistisches und reduziertes. Seine Filme haben eine unverwechselbare Handschrift und die Ästhetik konvergiert stets mit den Inhalten der Filme und auch umgekehrt. Kann man die Kameraästhetik als karg und unspektakulär bezeichnen, so darf man zugleich auch immer von einem reduzierten und linearen Erzählstrang sprechen. Auf die Erzählweise möchte ich im nächsten Kapitel eingehen und konzentriere mich nun auf die Bildsprache.

Aki Kaurismäki arbeitet seit Beginn seiner Karriere immer mit dem gleichen Kameramann, Timo Salminen, zusammen. Gemeinsam haben sie über 15 Filme gedreht. Kaurismäki wählt gerne selbst die Bildausschnitte, jedoch hat Timo Salminen sehr viel Freiheit in Bezug auf die Licht- und Farbkomposition.⁵⁹ Salminen gehört zum festen und treuen Filmteam des finnischen Regisseurs. Als Salminen und Kaurismäki bei den ersten gemeinsamen Filmen *Schuld und Sühne* und *Calamari Union* zusammenarbeiteten, experimentierten sie noch mit expressiven Kamerawinkeln. Aber bereits bei *Schatten im Paradies* kann man eine viel ruhigere und statischere Kameraführung erkennen. Die Kameraeinstellungen sind gerade und die Bilder haben eine klare Komposition ohne dramatisierende Effekte. Es gibt kaum Kamerabewegungen in Kaurismäkis Filmen, jedoch werden gelegentlich Kameraschwenks eingesetzt.

Der Einsatz eines schnellen Zooms auf ein Gesicht ist ein weiteres Kennzeichen der Filmsprache von Salminen und Kaurismäki. Das Vergrößern eines Gesichtes wird eingesetzt, um ein schwerwiegendes Schicksal der Figur zu zeigen. Es ist immer ein Moment der dramatischen Zuspitzung, da das Gesicht der Figur in einem Moment des Schocks eingefangen wird. In *Wolken ziehen vorüber* verliert Lauri seine Arbeit. Im Moment dieser Erkenntnis zoomt die Kamera auf sein Gesicht und Lauri schaut beinahe in diese. Auf diese Weise erlangt man ein sehr effektvolles Stilmittel, da man als ZuschauerIn nun nahe am Schicksal des Protagonisten ist und nicht mehr nur Lauri sieht, sondern „den Arbeitslosen“, dem wir nun direkt in die Augen sehen können. Es entsteht ein Moment der extremen Nähe zwischen den ZuschauerInnen und der Figur. Durch die extreme Distanz der Kamera fungieren Close-ups als ein sehr intensives Erlebnis für die

⁵⁹ Vgl. Damon Smith. Aki Kaurismäki, „Le Havre“. Online unter: <http://filmmakermagazine.com/32663-aki-kaurismaki-le-havre/> (19.05.2014).

ZuschauerInnen und lassen so einen kurzen Moment der Identifikation zu.

Ein weiteres markantes Merkmal ist die oft niedrig gehaltene Kamera. Ein Vorbild für das Einsetzen der Untersicht ist, wie bereits erwähnt, der japanische Autorenfilmemacher Yasujirô Ozu. Die Untersicht bei Kaurismäki bewirkt, dass den Menschen, die meist in Notlagen oder in generellen Missständen gezeigt werden, dennoch Würde verliehen wird. Den Menschen wird so trotz eines Schicksalsschlags, der sie tief fallen lässt, noch Respekt gezollt.⁶⁰ Die Kamera befindet sich immer in einem gewissen, distanzierten Abstand zu den Figuren. Dadurch entsteht für die ZuschauerInnen eine emotionale Entfernung zu den ProtagonistInnen. „[Kaurismäki geht es] um die Glaubwürdigkeit des Geschehens, um die Solidarität mit seinen Helden aber auch um den Abstand des Rezipienten, der notwendig ist, um die Umstände und Zusammenhänge objektiv zu reflektieren.“⁶¹ Der Bildausschnitt wird von Salminen und Kaurismäki handlungszentriert gewählt. Die Kamera konzentriert sich auf das Wesentliche im Bild. Die Close-ups beschränken sich auf Details, meistens auf Gegenstände oder die Hände der ProtagonistInnen. In vielen Momenten fängt Salminen nicht das Gesicht in einer Nahaufnahme ein, sondern wahrt die Intimsphäre der Figuren, indem er sie in einer Totalen zeigt und einen Abstand gewährt. Die Kamera beobachtet das Geschehen aus einem neutralen Blickwinkel. Die Distanz der Kamera kann auch als Protest gegen die heutige Kino- und Fernsehwelt verstanden werden, in der die Kamera oft auf Elend und Leid der Menschen gerichtet ist. Auf jegliche Form der Sensationsgier wird von Kaurismäki bewusst verzichtet. Als Beispiel kann hier die Bankraubszene in *Ariel* dienen. Während der Bankraub geschieht, verweilt die Kamera vor der Türe am Parkplatz. Der Zuseher wartet somit auf das Zurückkehren der zwei Diebe. Vom eigentlichen Überfall sehen wir nichts. Der komplette Bankraub geschieht somit nur im Kopf der ZuschauerInnen. Diese Szene ist im Übrigen ein deutlicher Verweis auf Robert Bressons *L'Argent*, in dem es eine sehr ähnliche Szene zu sehen gibt.⁶²

In *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* dauert es 13 Minuten bis der erste Satz fällt, davor bestellt die Protagonistin lediglich ein Bier in einer Bar mit den Worten „Bier“. Die Erzählung soll über die einzelnen Kameraeinstellungen erfolgen. Durch jedes Bild lernen wir die Figur besser kennen. Wir kennen ihre familiären Verhältnisse, wir wissen, wo sie

⁶⁰ Vgl. Fichert, *Die Ästhetik der Kargheit*. 206.

⁶¹ ebd. 211.

⁶² Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 104.

lebt, in welchem Bereich sie arbeitet und vor allem, wie einsam sie ist. Die Kamera wird also zur Grundlage der filmischen Narration und schafft es, uns in den ersten Minuten bereits mit der Figur bekannt zu machen, ohne dass wir sie sprechen hören. Das kann einerseits wieder auf eine Distanz zu den ProtagonistInnen hinweisen, zugleich aber auch auf die Macht des Bildes. Allein die Bilder können uns eine Geschichte erzählen - ein weiterer Hinweis auf Kaurismäkis Reduktion, da er jegliche Zusatzinformationen ausspart, die für die Erzählung unnötig sind. So ist es auch nicht überraschend, dass es der Minimalist Aki Kaurismäki war, der im Jahre 1999 einen Stummfilm in Schwarz-Weiß drehte. *Juha* ist eine Literaturverfilmung eines in 1911 geschriebenen Romans von Juhani Aho.⁶³ Der Film ist von Anfang an mit Musik unterlegt und Gesprochenes wird mit den klassischen Inserts, die wir aus der Stummfilmzeit kennen, ersetzt. Aki Kaurismäkis minimalistischer Stil lässt sich durch folgendes Zitat manifestieren:

„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.“⁶⁴

In Kaurismäkis Filmen gibt es weder explizite Gewaltdarstellung noch Sex zu sehen. Beides jedoch kommt in der Handlung seiner Filme vor. Viele seiner männlichen Hauptdarsteller werden zusammengeschlagen. Dies geschieht meistens im Off. Grundsätzlich gilt für Kaurismäki, dass der filmische Raum nicht durch den Kader begrenzt ist, so wie etwa die Leinwand den Rahmen eines Gemäldes darstellt, sondern er existiert auch außerhalb des Bildausschnittes.⁶⁵ Das heißt, die Kamera blickt in dramatischen Momenten oft weg. Gewalt wird meistens im Off gezeigt, außer es ist für die Erzählung wichtig, sie zu sehen. So wird M. am Anfang von *Der Mann ohne Vergangenheit* von zwei Männern zusammengeschlagen, da dieser Gewaltakt der Grund seines Gedächtnisverlustes ist und darum entscheidend für die Erzählung des Filmes. Das eindringlichste Beispiel für einen Gewaltakt außerhalb des Bildausschnittes findet man in *Lichter der Vorstadt*. Der Hauptdarsteller Koistinen macht den Besitzer eines Hundes darauf aufmerksam, dass sein Hund schon lange vor dem Pub angekettet ist. Der Besitzer und seine zwei Freunde reagieren darauf aggressiv. Als die drei Männer Koistinen vor die Türe zerren, verharrt die Kamera im Inneren des Pubs und filmt lediglich die Türe. Kurz darauf kommen die Männer lächelnd zurück. Die ZuschauerInnen wissen somit sofort,

⁶³ Vgl. online unter: <http://www.the-match-factory.com/films/items/juha.html> (29.05.2014).

⁶⁴ Aki Kaurismäki in: *Fichert*, Die Ästhetik der Kargheit. 204.

⁶⁵ ebd. 212.

was geschehen ist. Koistinen konnte sich nicht gegen die drei Männer behaupten.

In *Wolken ziehen vorüber* wird der Streit zwischen dem Koch und einem anderen Angestellten des Restaurants „Dubrovnik“ nicht direkt gezeigt, aber auf der Tonebene erzählt. Als Ilona in die Küche geht, um die Auseinandersetzung zu schlichten, hören wir wieder nur das Geräusch einer Ohrfeige. Ilona kommt zurück in den Bildausschnitt und blickt auf die eigene Hand. Die ZuschauerInnen verstehen somit sofort, dass Ilona selbst zugeschlagen hat.

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung von Leidenschaft. Kaurismäkis Handhabung erinnert hierbei an die Zeiten des Production Codes⁶⁶ in Hollywood. Auch dort durfte Sex nur mittels Gestik und Gegenständen angedeutet werden, wie etwa der brennenden Zigarette danach. Kaurismäki geht hier mit der gleichen Geschicklichkeit an das Thema heran wie seine Vorgänger in den 1930er bis 1960er Jahren in Hollywood. Er deutet mögliche Szenen nur an. So bleibt die Kamera statisch und die Figuren bewegen sich aus dem Kader hinaus. In *Ariel* liegen beide Figuren im Bett und rauchen und stellen sich zugleich mit ihren Namen das erste Mal gegenseitig vor. Der Liebesakt wurde nicht gezeigt. Als sich Nikander und Ilona in *Schatten im Paradies* küssen, sehen wir nur ein Close-up von Ilonas Hand, die mit der rauchenden Zigaretten in den Sand fällt. Auch hier bleibt der Kuss etwas Intimes zwischen den zwei Figuren und wird den ZuschauerInnen nicht gezeigt.

Durch die dokumentarische Ästhetik der Filme und Kaurismäkis Hang zum Sozialrealismus kann man seine Filme durchaus mit einem gewissen Authentizitätsanspruch betrachten. Jedoch meint Kaurismäki selbst, dass seine Filme nicht politisch, sondern nur Reflexionen der Realität sind.⁶⁷ Zu Beginn von *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* wird die Produktion der Streichhölzer von Anfang bis Ende detailliert dargestellt. Den ZuschauerInnen wird mit statischer Kamera gezeigt, wie Streichhölzer von einem Holzstamm in den Verpackungen landen. Die Anfangsbilder des Filmes lassen an eine Dokumentation denken. Bevor wir Iris, die Hauptfigur, noch sehen, werden ihre arbeitenden Hände etabliert. Iris wird als Teil des funktionierenden Herstellungsmechanismus eingeführt. Der Anfang des Filmes passt zu den Theorien des

⁶⁶ Vgl. online unter: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (29.05.2014).

⁶⁷ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 332.

amerikanischen Ingenieurs Frederick W. Taylor, der Arbeitsabläufe folgendermaßen beschrieb: „Eliminate all false movements, slow movements, and useless movements. [...] After doing away with all unnecessary movements, collect into one series the quickest and best movements as well as the best implements.“⁶⁸ Ein sich durch den ganzen Film ziehendes Element ist das Handeln und Tauschen von Gegenständen, welche die Handlung vorantreiben und weniger die Konflikte und Entscheidungen der Figuren thematisieren. Die Geschichte leitet sich vielmehr über die Transaktionen, die alle durch Arbeit und Ökonomie vorbestimmt sind, ab. Immer wieder werden Naheinstellungen von Händen und Tausch- bzw. Handelsobjekten eingefangen. Diese dokumentarische Herangehensweise an die Darstellung von Arbeit ist ebenso ein wichtiger Baustein in der Erzählweise von Aki Kaurismäki.

4.3. Erzählweise

Eines der wenigen deutschen Worte, die Aki Kaurismäki kennt, ist „Kunstscheiß“. Damit beschreibt er unter anderem die Filme von Theodoros Angelopoulos und Peter Greenaway.⁶⁹ Kaurismäki will aber ebenso kein Kino, das voll von Spezialeffekten ist und einen schnellen Schnittrhythmus hat. Er weiß, wie das computergenerierte Spektakelkino Hollywoods aussieht und lehnt es ab. Er legt Wert auf einen langsamen Schnittrhythmus und lange Einstellungen. Spezialeffekte oder actionreiche Szenen gibt es bei Kaurismäki nicht. Das alte Erzählkino Hollywoods der 1950er und 1960er Jahre hat Kaurismäki durchaus inspiriert, mittlerweile spricht er aber nur mehr folgendermaßen über die Filmstadt: „I don't think Hollywood has any morality.“⁷⁰

Kaurismäki hat mit seinem Bruder Mika Anfang der 1980er Jahre die Produktionsfirma „Villealfa“ gegründet und die ersten Filme wurden von jener Firma produziert. Ende der 1980er Jahre war die Firma eine der drei größten in Finnland.⁷¹ Das Unterordnen im Filmbusiness, die Abhängigkeit von Investoren und Produzenten, welche auf ein Mitspracherecht pochen und diesen typischen Mechanismen des Systems Film, all dem versuchte Kaurismäki von Beginn an zu entkommen. Wenn man demnach an

⁶⁸ Ulrike Hanstein. *Unknown Woman*, geprügelter Held. Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki. Berlin 2011. 159. Im Folgenden zit. als: *Hanstein*, *Unknown Woman*.

⁶⁹ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 9.

⁷⁰ ebd. 8.

⁷¹ Vgl. online unter: <http://www.mikakaurismaki.com/bio.php> (23.11.2013).

Kaurismäkis Filmschaffen denkt, muss man also immer die Produktionsbedingungen bedenken. Kaurismäki versuchte stets seine Projekte mit wenig Budget zu realisieren und ist auch nach wie vor der Produzent seiner Filme. Auch heutzutage gibt es in Finnland wenig Fördergeld für das Medium Film. 2008 kam es deshalb zu Streiks, da die versprochenen Fördermittel gestrichen worden waren.⁷² Mittlerweile wird jedoch wieder versucht, die finnischen Eigenproduktionen zu stärken und mehr Budget zur Verfügung zu stellen.⁷³ Kaurismäki will weder kommerzielle Filme, wie sie unter anderem in Hollywood entstehen, noch will er Kunstfilme machen.

Aki Kaurismäki ist ein Autodidakt und besuchte im Unterschied zu seinem Bruder Mika nie eine Filmschule. Sein Wissen über Film hat er aus Filmarchiven, in denen er seine Jugend verbrachte.⁷⁴ Es sind vor allem alte Filme, die dem Finnen gefallen und von denen er lernt und sich inspirieren lässt. Solch einen Zugang zum Filmemachen kann man mit jenen der RegisseurInnen der Nouvelle Vague vergleichen. Für die RegisseurInnen der Nouvelle Vague war Kinobildung eine Voraussetzung.⁷⁵ So wie Godard, Truffaut oder Chabrol in Frankreich ihre Filme drehten und dabei mit den Genres und Erzählweisen spielten, kann man auch von Kaurismäki behaupten, dass er vom Fundus der Filmgeschichte schöpft. Seine Erzählstruktur ist eine klassische, im Sinne einer Fusionierung von Handlung und Stil zu einer Einheit.⁷⁶ Seine Filme sind voll von Zitaten und Hommagen an das Kino, er experimentiert mit den Genres und deshalb fällt es schwer, Kaurismäkis Werk als homogen zu bezeichnen. Kaurismäkis stilistische Brüche sind aber immer an die Geschichte gekoppelt und durch sie bedingt. So kann der Film *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* als Industriefilm gesehen werden, der später zum Melodram wird und in einer Kriminalgroteske endet. Auch *Ariel* beginnt als Arbeiterfilm und endet als Gangsterfilm.

Kaurismäki schafft es, sich unterschiedlichen filmischen Techniken anzunehmen und sie in einen neuen Kontext zu setzen. Er benutzt bestehende narrative Codes, Genreeigenschaften und visuelle Stilmittel aus den Filmen, die er kennt und verwendet sie für seine Filme. So kann man von Kaurismäkis Filmen auch etwas über die

⁷² Vgl. online unter: <http://derstandard.at/3020009> (23.11.2013).

⁷³ Vgl. online unter: <http://www.labkultur.tv/blog/103-jahre-finnischer-film?page=2> (23.11.2013).

⁷⁴ Vgl. Bono, Fornara. Jetzt habe ich zuviel geredet. 73-74.

⁷⁵ Vgl. Norbert Grob. Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague. Nouvelle Vague. In: Norbert Grob / Bernd Kiefer / Thomas Klein / Marcus Stiglegger (Hg.). Nouvelle Vague. Mainz 2006. 8-27, hier 15.

⁷⁶ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 295.

Filmgeschichte lernen. Sie mutieren demnach vom „Bildungskino“ zur „Kinobildung“, „[...] das eine Erkenntnis über die narrativen Strategien des Mediums fördert und dem aufgeschlossenen Rezipienten Einblicke über die Wirkungs- und Erzählweisen des Kinos gibt.“⁷⁷

So kann man Kaurismäkis Filmen aber auch vorwerfen, dass sie imitieren und wenig originell sind. Der Filmwissenschaftler Peter Cowie kritisiert ihn folgendermaßen: „For Godard it was new, now it looks stale and merely quaint.“⁷⁸ Jedoch unterscheidet sich Kaurismäkis Zugang zum Medium Film aber von dem der Nouvelle Vague FilmemacherInnen dadurch, dass er nicht das große Misstrauen gegenüber dem Medium artikuliert. Jean-Luc Godard war und ist noch immer derjenige, der sich am stärksten von einer konventionellen filmischen Narration abwendet und wie andere VertreterInnen der Nouvelle Vague auch versucht, die Künstlichkeit des filmischen Scheins aufzuzeigen. Hier unterscheidet sich Kaurismäki von der Nouvelle Vague, da er nicht mit der klassischen Filmstruktur bricht, sondern sich wieder ihrer annimmt. Darüber hinaus wendet sich Kaurismäki von dieser „dekonstruktiven Radikalität“⁷⁹ ab. Der Finne lehnte sich in seinen ersten Filmen, die er mit Mika Kaurismäki gedreht und geschrieben hat - man denke hier an *Calamari Union* und *Der Lügner* - stark an die Nouvelle Vague an. Unter anderem inspirierte Jean-Pierre Léauds Schauspielstil die Brüder.⁸⁰ In ihren späteren Werken entfernten sich jedoch beide wieder von dem Stil der Nouvelle Vague.

Kaurismäkis Kino ist keine Dekonstruktion des Kinos, sondern eine Rekonstruktion. Was aber nicht bedeutet, dass er jegliche Stilisierung ablehnt, sondern immer versucht, zwischen Stil und Inhalt eine sinnvolle Verbindung herzustellen.⁸¹ „Wenige und einfache Kamerabewegungen, schmucklose Bilder, guter Schnitt [...], das ist für mich klassisches Kino.“⁸² In seinen Filmen verwendet der Regisseur weder komplexe Zeit- und Handlungsstrukturen, noch erzeugt er im dramaturgischen Sinne Suspense oder Action.

Kaurismäki erzählt ohne große Zeitsprünge, sehr linear, aber nicht immer kontinuierlich. Oft wird der Erzählfluss durch Abblenden unterbrochen, um so nebensächliche oder

⁷⁷ Werner, Aki Kaurismäki. 293.

⁷⁸ Vgl. ebd. 293.

⁷⁹ ebd. 293.

⁸⁰ ebd. 164.

⁸¹ Vgl. ebd. 295.

⁸² Aki Kaurismäki in: *Fichert, Die Ästhetik der Kargheit*. 204.

überflüssige Handlungen auszusparen. Er erzählt oft elliptisch und lässt Lücken in der Erzählung entstehen. So wirken die Handlungen oft beinahe episodenhaft aneinandergereiht, ergeben aber miteinander immer einen Sinn und erzählen die Geschichte somit linear weiter. Abblenden werden häufig verwendet. Sie fungieren als filmische Interpunktionsmittel und geben so dem Film auch einen eigenen Rhythmus. Die Langsamkeit des Schnittes und die elliptische Erzählung sollen dem Zuschauer die Zeit geben, sich mit dem Gesehenen intellektuell auseinanderzusetzen.⁸³ Oftmals nimmt die Kamera, obwohl sich die Figuren bereits aus dem Bild bewegt haben, weiter auf. Auch diese Methode gibt dem Publikum eine kurze Ruhepause, um das soeben Gesehene zu reflektieren.

Kaurismäkis Filme können als pessimistisch bewertet werden, jedoch beinhalten seine Filme ein Happy End. Doch selbst diese Enden sind nicht immer eindeutig. Oftmals gehen die ProtagonistInnen einer ungewissen Zukunft entgegen, sei es durch das Verlassen von Finnland, oder durch eine neue Form der Selbstständigkeit.

4.3.1. Musik

Die Filmwissenschaftlerin Ulrike Hanstein spricht davon, dass man die Musik bei Kaurismäki als Zitat sehen muss und nicht als Filmmusik, denn „das Auditive wird im Verhältnis zu den sichtbaren Vorgängen zum extravaganten und überraschenden Verweis.“⁸⁴ Die Musik kann als ein Kommentar zu den Bildern verstanden werden. Kaurismäki bedient sich immer wieder klassischer Musik. Das einprägsame Thema der Tschaikowski-Sinfonie „Pathétique“ wird in *Wolken ziehen vorüber* eingesetzt. Als Ilona in die Straßenbahn zu ihrem Ehemann Lauri steigt, wird ein kurzer Ausschnitt des Werkes eingespielt und somit als Leitmotiv für ihre Liebe eingeführt. Dieses Thema kehrt in der 63. Minute des Filmes wieder, als die beiden nach einer Serie von Rückschlägen miteinander telefonieren. Lauri wurde von dem ehemaligen Dienstgeber Ilonas, der sich weigerte, ihr Gehalt auszuzahlen, zusammengeschlagen und versteckte sich danach aus Schamgefühl ein paar Tage. Als Ilona beim Telefongespräch eine eventuelle Trennung vorschlägt, kommt es wieder zum Einsatz des musikalischen Leitmotivs. Durch die musikalische Ebene und das zuvor bereits etablierte Leitmotiv werden die Nähe und die

⁸³ Vgl. ebd. 212.

⁸⁴ Hanstein, Unknown Woman. 207.

glücklichen Zeiten wieder in Erinnerung gerufen.⁸⁵

„Die Worte sind noch wichtiger als die Musik. Aber man fühlt sie nur, wenn man finnisch versteht. Diese Lieder stammen aus dem tiefsten Herzen. Verglichen dazu, sind argentinische Tangos Kindergartenlieder. Der finnische Tango ist nicht technisch. Er wird Herz an Herz getanzt, ganz langsam.“⁸⁶

Mithilfe des finnischen Tangos wird das Visuelle kommentiert. Jenen langsamen Tango verwendet Kaurismäki oft, um die schwierigen Lebenssituationen, in denen sich seine ProtagonistInnen befinden, zu verdeutlichen. Die meisten Texte klassischer finnischer Tangolieder handeln von dem Schmerz einer verlorenen Liebe, von Heimatlosigkeit, Sehnsucht oder Abschied. Durch jene Texte wird der Schmerz der meist wortkargen Figuren von jemand anderem ausgesprochen. Die Musik wird somit als Übermittler von Emotion und zur Erklärung eines Seelenzustandes eingesetzt.

4.4. Kaurismäkis Filmteam

Obwohl Kaurismäki die Drehbücher selbst schreibt, seine Filme selbst produziert und auch beim Filmschnitt Entscheidungsträger ist, so darf die enge Zusammenarbeit mit seinen Kollegen, die im Laufe der Zeit zu einer Art Filmkollektiv zusammengewachsen sind, nicht unterschätzt werden. Der Kameramann Timo Salminen arbeitet seit Jahrzehnten mit Aki Kaurismäki zusammen und hat den Großteil der Filme mit ihm gedreht. Die Haus- und Hofschauspielerin Kati Outinen und der leider viel zu früh verstorbene Matti Pellonpää haben mit ihrem stoischen Schauspiel zahlreiche Filme geprägt. Da Kaurismäki oft mit dem gleichen Team arbeitet, wird im Diskurs über Kaurismäkis Stil immer auch dieses Kollektiv mitgedacht und gewürdigt.

Zu Aki Kaurismäkis Stammbesetzung gehört nicht nur der Kameramann Timo Salminen, sondern er bevorzugt es ebenso mit den ihm bereits vertrauten SchauspielernInnen zusammenzuarbeiten. Kaurismäki arbeitet auch immer wieder mit dem Setdesigner Markku Pättilä zusammen. Mit dem verstorbenen Schauspieler Matti Pellonpää pflegte Kaurismäki sein Alter Ego Uolevi Nikander in zahlreichen Filmen zu besetzen und Pellonpää spielte in neun von Aki Kaurismäkis Langfilmen mit, bevor er 1995 mit nur 44 Jahren verstarb. Das Under-acting von Pellonpää war Kennzeichen kaurismäkischer

⁸⁵ Vgl. Hanstein, *Unknown Woman*. 220-222.

⁸⁶ Frédéric Strauss. *Le tango finlandais. Entretien avec Aki Kaurismäki*. In: *Cahier du cinéma*, 534. 53-58. In: Franz Schwartz (Hg.). *Stadtkino Programm*, 342. Wien 1999.

Melancholie. Kaurismäki würdigte den Schauspieler in zwei seiner Filme. In *Wolken ziehen vorüber* sehen wir ein Kinderfoto im Regal von Ilona und Lauri stehen. Es ist ein Kinderfoto von Matti Pellonpää. Ilona lehnt sich liebevoll an das Regal und die Kamera gibt uns, wie auch Ilona, Zeit, um zu trauern. Im Film nimmt man an, dass es Ilonas und Lauris verstorbenes Kind ist. Auch in *Der Mann ohne Vergangenheit* hängt ein Bild von Matti an der Wand einer Bar.

Weitere SchauspielerInnen, welche immer wieder in Kaurismäkis Filmen mitspielen sind: Kari Väänänen, Sakari Kuosmanen, Markku Peltola, Esko Nikkari, Elina Salo und Janne Hyytiäinen, welcher laut Kaurismäki der Figur des Uolevi Nikanders am ehesten gerecht wird. Neben eigenen Cameo-Auftritten kann man auch den Filmhistoriker Peter von Bagh, den Musikproduzent Atte Blom und die ehemalige Leiterin der Finnischen Filmstiftung Kirsi Tykkyläinen in diversen Filmen entdecken. In *Wolken ziehen vorüber* spielt ironischerweise der finnische Zauberkünstler Solmu Mäkelä den Vorgesetzten, der seine Angestellten die Karten ziehen lässt. Sie sollen entscheiden, welcher der Männer entlassen wird. Der befreundete Jurist und Politiker Matti Wuori spielt in *Der Mann ohne Vergangenheit* M.s Anwalt.

Darüber hinaus lässt Kaurismäki zahlreiche finnische Rockbands und SchlagermusikerInnen in seinen Filmen auftreten. Auch internationale Schauspieler wie Jean-Pierre Léaud, Serge Reggiani, Kenneth Colley, Jean-Pierre Darroussin, André Wilms oder Samuel Fuller hatten Rollen in den Filmen Kaurismäkis.

4.4.1. Schauspielführung

Aki Kaurismäki versucht seinen SchauspielerInnen klar zu machen,

„[...] dass sie, um all ihre Sorgen und Schmerzen ihrer innersten Gefühle auszudrücken, nur ihre rechte Augenbraue benötigen, sonst nichts. [...] Sie sollen nicht schreien, nicht lachen, nicht rennen und sich auf geringste Bewegungen in ihrem Gesicht und ihren Händen konzentrieren. Sie sollen so wenig wie möglich machen.“⁸⁷

Seine Figuren sprechen kein alltägliches Finnisch, sondern vielmehr ein literarisches.⁸⁸

⁸⁷ Aki Kaurismäki in: *Fichert*, Die Ästhetik der Kargheit. 207.

⁸⁸ Vgl. Eleonóra Szemerey. Die Botschaft der grauen Wand. Über die Vermittlung von Hoffnung und Hoffnungslosigkeit in Aki Kaurismäkis Verlierer-Filmen. Stuttgart 2011. 52. Im Folgenden zit. als: Szemerey, Die Botschaft der grauen Wand.

Spannung entsteht somit durch die Diskrepanz zwischen dem lakonischen Schauspiel und den Schicksalsschlägen der Figuren. Die Ereignisse, die ihnen widerfahren, wie zum Beispiel der Verlust der Arbeit, oder im Falle von *Wolken ziehen vorüber* sogar der Verlust eines Kindes, rufen in den Charakteren starke emotionale Reaktion hervor. Die Charaktere weinen nicht in bitteren Momenten, sie lachen kaum bis gar nicht, wenn ihnen Schönes geschieht und sie erheben nicht ihre Stimme, wenn ihnen Unrecht widerfährt. Sie reagieren stoisch, doch Kaurismäkis Charaktere sind nicht emotionslos, im Gegenteil, in ihnen stecken große Gefühle für ihre Mitmenschen und sie hegen Loyalität denen gegenüber, die sie lieben. Kaurismäki bestätigt dies folgendermaßen: „In den übelsten Situationen zeigen die Leute ihre besten Seite.“⁸⁹ So ist es für den Stil Kaurismäkis schlüssig, dass man sich in schweren Zeiten treu bleibt und füreinander da ist, selbst wenn man sich gerade erst kennengelernt hat. In *Ariel* fragt Irmeli den fremden Taisto, nachdem sie ihre erste Nacht miteinander verbracht haben, ob er in der Früh gehen wird. Daraufhin entgegnet er nur lakonisch: „Nein, wir bleiben für immer zusammen.“ Die Aussage ist klar und deutlich formuliert und es bedarf keiner weiteren vagen Andeutungen. Es wird gesagt, was gedacht wird und das in nicht allzu ausführlicher Art und Weise. Darüber hinaus verhindert die Komik dabei den Kitsch.

Es sind also die kleinen Gesten, die den Figuren ihre Tiefe geben. Diese aufs Wesentliche reduzierten Aussagen sind typisch für Kaurismäkis Charaktere, wie etwa jene Szene in *Wolken ziehen vorüber*, in der Lauri den Antrag auf das Arbeitslosengeld verbrennt und sagt, dass er kein Mitleid benötige. Es bedarf keiner Erklärung und keiner rationalen Gründe, denn es ist der Stolz der Figuren, der sie davon abhält, Mitleid anzunehmen. Denn auch wenn ihnen nichts mehr bleibt, behalten sie im Film auf diese Weise ihre, für sie so wichtige, Würde. Es gibt noch eine andere Szene in *Wolken ziehen vorüber*, in der der Inhalt rein durch die Gestik der Charaktere vermittelt wird. Nachdem Lauri seine Hoffnung auf neue Arbeit zerstört und ihm dazu noch sein Führerschein entzogen wurde, steht er paralysiert im Vorzimmer seiner Wohnung und erzählt seiner Frau Ilona von seinem Unglück. Kurz darauf kippt er wie ein Brett nach vorne und landet mit dem Gesicht zwischen den Schuhen im Garderobenschrank. Als Ilona Lauri fragt, ob er sich weh getan hätte, sagt er lakonisch: „Nein“. Der Schmerz des Falles ist unwichtig im Vergleich zu dem Schmerz, welcher in ihm vorgeht. Dieser Akt des Umfallens, des völlig

⁸⁹ Aki Kaurismäki in: Online unter: <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (06.07.2014).

unkontrollierten Wegsackens des Körpers, zeigt uns, dass der Protagonist am Boden zerstört ist. Im kaurismäkischen Sinne ist das Umfallen eine extreme Darstellung eines emotionalen Zusammenbruchs, obwohl keine Regung im Gesicht des Schauspielers zu erkennen ist. Damit zeigt Kaurismäki, dass nicht laute Worte und große Bewegungen von Nöten sind, um verständlich zu machen, welche Krisen sich in einem Menschen verstecken.

Bela Balazs beschreibt 1930 in „Der Geist des Filmes“ die „Subtilitäten des Mienenspiels“, die als Ausdrucksnuancen „mit dem bloßen Auge nicht festzustellen sind und doch durchs Auge entscheidend auf uns wirken.“ Balazs schreibt über das „unsichtbare Antlitz“, welches Emotionen im Zuschauer bewirken kann, ohne dass sie genau wissen, was sich in der Mimik des Schauspielers geändert hat.⁹⁰ So könnte man behaupten, dass nicht durch die SchauspielerInnen selbst eine Emotionalisierung beim Zuschauer entsteht, sondern auch durch den eigenen Blick des Betrachters Gefühle hervorgerufen werden. Kaurismäkis Schauspielführung zeigt uns, dass es nicht viel braucht, um Gefühle beim Zuschauer entstehen zu lassen. Ein Blick und eine Augenbraue können ausreichend sein. So sind es auch die Blicke der Figuren, welche eine Reaktion, eine Geschichte oder eine Emotion erzählen. Es gibt zahlreiche Einstellungen, in denen ein Charakter in die Ferne sieht, den Blick von etwas abwendet oder starr ins Leere schaut. Kaurismäki versucht somit, mittels der Blicke der Figuren Geschichten der Einsamkeit, aber auch der Hoffnung zu erzählen. Hermann Kappelhoff schreibt über das Mienenspiel in seinem Buch *Matrix der Gefühle* folgendes: „In der klassischen Handlungs-dramaturgie des Erzählkinos formuliert das Gesten- und Mienenspiel der Schauspieler einen Zeichenkomplex, der uns indirekt die psychologische Verfassung der Figuren zu verstehen gibt.“⁹¹ Kaurismäki verachtet das emotionsgeladene Kino, welches versucht, den ZuschauerInnen Gefühle aufzuzwingen. Genau das ist der Grund, warum Kaurismäki versucht, sich von all den gewöhnlichen Tricks, welche sichere Emotionen beim Zuschauer erwecken sollen, zu befreien. Wie bereits erwähnt, wird die Musik selbst oft als Zitat oder als Möglichkeit, die Erzählung weiterzuführen, eingesetzt und nicht um die Emotionen der ZuschauerInnen zu beeinflussen. Die ZuseherInnen werden so immer wieder auf Distanz gehalten. Umso ungewöhnlicher ist es, dass Kaurismäkis Kino emotional wirkt, ohne sich den gewöhnlichen Gefühls-Mechanismen zu bedienen. „A

⁹⁰ Vgl. Béla Balázs. *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001. 20.

⁹¹ Hermann Kappelhoff. *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004. 51. Im Folgenden zit. als: Kappelhoff. *Matrix der Gefühle*.

director who can't manipulate a spectator's feeling and make him/her laugh or be afraid should change his or her profession. The manipulation is what people are paying for when they go to the cinema.“⁹² Somit ist sich Kaurismäki seiner Macht über die Gefühle der ZuseherInnen durchaus bewusst. Er würde die Emotionen jedoch niemals ausnutzen, um sein Publikum derart zu manipulieren, dass sie ihre Gefühle nicht mehr unter Kontrolle haben. Dabei achtet er bei der Schauspielführung darauf, dass diese minimalistisch und reduziert bleibt.

4.5. Themen

Die Themen in Kaurismäkis Werk sind weder sehr komplex, noch werden sie stets erneuert. Im Gegenteil - sie wiederholen sich. Die Formen ändern sich, der Inhalt bleibt aber ein ähnlicher. In Aki Kaurismäkis Filmen geht es meist um Liebe und Arbeit, Sehnsucht nach der Ferne, um Hoffnung und Hoffnungslosigkeit. Der Mensch steht im Mittelpunkt der Erzählung. Die Figuren streben nach Liebe und Geborgenheit. Sie sind Nostalgiker und Melancholiker und verlieren nie ihren Humor. In die Lebenssituationen, in denen die Figuren landen und versuchen, diese zu bewerkstelligen, kommen sie erst, weil sie die „(post-) moderne, entwurzelte und entwurzelnde Gesellschaft“⁹³ dorthin bringt und sie somit in existentielle Lagen versetzt. Kapitalismus- und Globalisierungskritik sind immer wieder in den Filmen zu erkennen. Oft landen die Figuren in der Arbeitslosigkeit und in der Einsamkeit. Genauso oft enden die Filme mit der Flucht aus Finnland. Neben Arbeitslosigkeit (*Wolken ziehen vorüber*, *Ariel*, *Der Mann ohne Vergangenheit*) sind Liebe (*Lichter der Vorstadt*, *Juha*, *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik*, *Vertrag mit meinem Killer*) und Fernweh (*Ariel*, *Juha*, *Schatten im Paradies*) wiederkehrende Themen in Kaurismäkis Filmen. Seine Filme sind meist Mischungen aus Dramen und Komödien. Sie beinhalten sowohl harte, an das reale Leben erinnernde Themen, als auch schwarzen Humor.

Reinhold Zwick sieht in den Filmen Kaurismäkis Verbindungen zu biblischen Themen. So erinnert ihn das gemeinsame Essen in dem Restaurant „Työ“ am Ende von *Wolken ziehen vorüber* an die Mahlgemeinschaft. Auch die Nähe und das Mitgefühl zu den

⁹² Aki Kaurismäki in: Online unter: <http://filmmakermagazine.com/32663-aki-kaurismaki-le-havre/> (17.07.2014).

⁹³ Szemerey, Die Botschaft der grauen Wand. 52.

Armen sind wiederkehrende biblische Themen, welche auch bei Kaurismäki zu finden sind. Die Figuren in Kaurismäkis Filmen müssen ihren Stolz zurückstellen, damit ihnen der Ausweg aus ihrer Misere gelingt. Auch die eigene Umkehr, die Verwandlung seiner selbst und das gegenseitige Verzeihen sind Themen, die Bibel-Vergleiche zulassen.⁹⁴

Der Mensch selbst bleibt immer im Mittelpunkt der Handlung. Auch die Themen bleiben bei dem Autorenfilmemacher ähnlich, jedoch variieren die Genres. So hat Kaurismäki auch Literaturverfilmungen wie *Crime and Punishment*, *Hamlet macht Geschäfte* und *Juha* gedreht. Zu seinem Œuvre gehören auch Road-Movies wie etwa *Tatjana* und die *Leningrad Cowboys* – Filme. Aki Kaurismäkis letzter Film, *Le Havre*, handelt von Flüchtlingen, welche aus Afrika nach Europa kommen und spielt in Frankreich. *Le Havre* beschäftigt sich auch mit den tatsächlichen Problemen vor Ort, wie Kaurismäki es bis dato nur in Finnland gemacht hat. Die Hafenstadt ist ein Ort, an dem jährlich viele Flüchtlinge aus Afrika einen Ankerpunkt suchen. Abschiebung und Ablehnung des Asyls sind oft die Folgen. Dieses aktuelle Thema behandelt Aki Kaurismäki, indem er einen Bewohner aus *Le Havre* zeigt, welcher einem Flüchtlingsjungen heimlichen Unterschlupf gewährt.

4.5.1. Berufe der Figuren

Kaurismäkis ProtagonistInnen stammen immer aus der Arbeiterschicht und haben wenig bis gar kein Geld. Daraus lässt sich schließen, dass in Finnland Gehälter niedrig sind und Kaurismäki das Ungleichgewicht der Löhne und Fixausgaben thematisiert. Die Menschen haben oft mehr als einen Job gleichzeitig, damit sie sich ihre Wohnungen und Einrichtungen leisten können.

Zur Veranschaulichung erstelle ich eine Liste der Berufe der Figuren in Kaurismäkis Filmen, welche auch in der Inhaltsanalyse besprochen werden.

⁹⁴ Vgl. Reinhold Zwick. Wolken ziehen herauf und vorüber. Strukturen des Komischen in der Bibel und bei Aki Kaurismäki. In: Stefan Orth, Joachim Valentin, Reinhold Zwick (Hg.). Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino. Köln 2001. 69-95.

- **Schatten im Paradies**

Die männliche Hauptrolle, Nikander, war früher Metzger und ist nun ist Müllfahrer. Er hätte gerne sein eigenes Unternehmen mit einem Kollegen gegründet. Als dieser jedoch stirbt, zerplatzen auch seine Träume davon. Er besucht einen Englischkurs. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass er sich einen Beruf im Ausland suchen möchte. Die weibliche Hauptrolle Ilona arbeitet zunächst an der Kasse eines Supermarkts. Als sie dort gekündigt wird, verliert sie auch ihre Wohnung. Etwas später in Film nimmt sie eine Arbeit als Verkäuferin eines Kleidergeschäftes an. Sie kündigt jedoch im Laufe des Filmes, damit sie mit Nikander zusammen auf Hochzeitsreise fahren kann. Ihr zukünftiger Beruf ist unbekannt.

- **Ariel**

Die männliche Hauptrolle, Taisto, ist ein ehemaliger Bergarbeiter. Nach der Schließung kehrt er aus der ländlichen Gegend nach Helsinki, um dort auf Arbeitssuche zu gehen. Er findet zufällig eine Arbeit als Hafenarbeiter, jedoch ohne Anmeldung. Seine weitere Arbeitssuche bleibt erfolglos. Als er ins Gefängnis muss, arbeitet er in der dort ansässigen Fabrik. Die weibliche Hauptrolle, Irmeli, hat mehrere Jobs. Sie ist Parkscheinkontrollleurin, Zimmermädchen, Nachtwächterin und Metzgerin. Darüber hinaus ist sie Mutter und muss ihren Sohn miternähren. Dies könnte auch ein Grund für die zahlreichen Jobs sein.

- **Das Mädchen aus der Streichholzfabrik**

Die weibliche Hauptrolle, Iiris, ist Fließbandarbeiterin in einer Streichholzfabrik. Ihre Mutter und ihr Stiefvater lassen sich von ihr ernähren und sind arbeitslos. Der männliche Gegenpart, welcher jedoch nicht als Hauptrolle fungiert, wird als gemein und kalt dargestellt. Er arbeitet in einem Büro und verdient gut.

- **Vertrag mit meinem Killer**

Die männliche Hauptrolle, Henri, wird als Büroangestellter in einem staatlichen Wasserwerk entlassen und hat die Hoffnung auf neue Arbeit bereits vor der Suche aufgegeben. Die weibliche Hauptrolle, Margaret, ist Blumenverkäuferin.

- **Wolken ziehen vorüber**

Die männliche Hauptrolle, Lauri, war Straßenbahnfahrer, bevor er gekündigt worden ist. Danach findet er keine neue Arbeit und verliert seine Fahrlizenz. Er unterstützt später seine Ehefrau bei der Eröffnung eines neuen Restaurants. Die weibliche Hauptrolle, Ilona, hat sich als Tellerwäscherin hochgearbeitet und war jahrelang Oberkellnerin in einem Restaurant. Nachdem sie ihre Arbeit verloren hat, findet sie über eine illegale Arbeitsvermittlung einen Job in einer Bar und ist dort Köchin und Kellnerin zugleich. Sie wird von ihrem Arbeitsgeber jedoch nicht offiziell angestellt.

- **Der Mann ohne Vergangenheit**

Der Hauptdarsteller, M., war Schweißer, bevor er sein Gedächtnis verloren hat. Das Arbeitsamt hilft ihm nicht bei der Arbeitssuche. Er möchte gerne Musikmanager werden, jedoch weiß man nicht, welche Berufslaufbahn er am Ende des Filmes weiterverfolgen wird. Die Protagonistin Ilona ist bei der Heilsarmee tätig.

- **Lichter der Vorstadt**

Die männliche Hauptrolle, Koistinen, arbeitet bei einer Sicherheitsfirma als Wachmann in einem Einkaufszentrum. Nachdem er entlassen wurde und im Gefängnis war, findet er einen Job als Tellerwäscher, jedoch wird er dort auf Grund seiner kriminellen Vergangenheit wieder entlassen. Er träumt von einem eigenen Unternehmen. Die weibliche Hauptrolle, Mirja, welche jedoch nicht als Gegenpart von Koistinen fungiert, hat keinen Beruf, sondern ist die Geliebte eines kriminellen Geschäftsmannes und hat die Aufgabe, Koistinen zu hintergehen. Eine weitere weibliche Figur im Film ist eine Freundin von Koistinen. Sie hat einen Würstchenstand und ist somit selbstständig.

Zusammenfassend erkennt man, dass viele Figuren körperliche Arbeit verrichten und am Existenzlimit leben. Niemand von ihnen hat viel Geld und sie werden alle gezwungen schnell eine neue Arbeit zu finden. Wenn einer Figur gekündigt wird, ist es niemals deren Schuld. Entweder ist die Wirtschaftskrise der Grund, oder es wird das Restaurant von den Banken gezwungen zu schließen, wie im Falle von *Wolken ziehen vorüber*. In *Schatten im Paradies* wird Ilona auf Grund einer Vetternwirtschaft gekündigt. In *Ariel* wird das Bergwerk geschlossen, Henri wird in *Vertrag mit meinem Killer* auf Grund von Einsparungen gekündigt, jedoch entlässt die Firma zuerst die angestellten Ausländer.

5. AKI KAURISMÄKI – DER FILMEMACHER DER ARBEITERKLASSE

5.1. Die wirtschaftliche Lage Finnlands als Ideengeber

Kaurismäkis Blick auf Finnland spiegelt immer wieder die wirtschaftlichen Probleme des Landes wider. *Wolken ziehen vorüber* etwa setzt sich stark mit der hohen Arbeitslosenquote auseinander. In *Ariel* und *Der Mann ohne Vergangenheit* ist Arbeit zwar vorhanden, diese ist aber meist illegal und wenn dies nicht der Fall ist, dann ist sie zumindest schlecht bezahlt.

Kaurismäki identifiziert sich selbst mit der Arbeiterschicht. Er selbst war schon in vielen weniger gut bezahlten Jobs tätig, dazwischen war er auch obdachlos.⁹⁵ Sein Blick auf die Arbeiterschicht ist demnach nicht von einer emotional distanzierten Ebene des intellektuellen Künstlers geprägt. Im Gegenteil - Kaurismäki scheint sich in der Figur des Regisseurs mitunter unwohl zu fühlen. Das Arbeiterleben erscheint dem bekennenden Marxisten als das ehrlichere.⁹⁶

Finnland war im 20. Jahrhundert lange Zeit ein Forst- und Agrarstaat, welcher zu den ärmsten Ländern Europas zählte. Der wirtschaftliche Wandel Finnlands wird in vielen Interviews von Kaurismäki kritisch gesehen. Erst seit dem EU-Beitritt im Jahr 1995 entwickle sich Finnland langsam zu einem Hochtechnologiestaat. Bis 1959 lebte die Hälfte der finnischen Bevölkerung von Einnahmen der Land- und Forstwirtschaft. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die industrielle Produktion stark angehoben, um die Reparationsforderungen der Sowjetunion erfüllen zu können. Es kam zu einem Wirtschaftswachstum und zu einer Anhebung des Pro-Kopf-Einkommens, zugleich aber zu einem Rückgang traditioneller Beschäftigungszweige. Ende des 20. Jahrhunderts waren nur noch 8% der Arbeitskräfte in der Forst- und Landwirtschaft tätig. Es kam zu einer starken Landflucht und bis 1970 wanderten immer mehr BewohnerInnen aus den ländlichen Gegenden in den industriellen und urban geprägten Süden von Finnland. Eine halbe Million Menschen der Generationen, die nach dem Zweiten Weltkrieg geboren sind, emigrierten zu einem großen Teil nach Schweden.

⁹⁵ Vgl. *Hattenstone*, Seven rounds. Online unter: <http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview> (19.01.2014).

⁹⁶ Anke *Westphal* in: Online unter: <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (29.08.2014). Im Folgenden zit. als: *Westphal*, Online unter: <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html>

Staatspräsident Urho K. Kekkonen regierte das Land zwischen 1956 und 1981 und stand außenpolitisch für eine Aussöhnung mit der Sowjetunion und eine langsame Westorientierung. Der aus dem kalten Krieg stammende Begriff „Finnlandisierung“ kam zu dieser Zeit auf und wurde vom Ausland als ein akzeptierter Souveränitätsverlust des Landes interpretiert. Der Westen warf hierbei Finnland vor, ein willenloses Werkzeug der Sowjetunion zu sein. Finnland entgegnete, dass der betriebene Handel mit der Sowjetunion die Position Finnlands in wirtschaftlicher Hinsicht eher stärke als schwäche. Diese Politik führte zumindest zu einem sozialen und wirtschaftlichen Aufschwung und zu einer großen Beliebtheit Kekkonens unter der finnischen Bevölkerung und regelmäßigen Wiederwahlen mit überwältigender Mehrheit.⁹⁷

Auch der Regisseur Aki Kaurismäki ist ein Anhänger des Präsidenten und sein Portrait kommt u.a. in dem Film *Ariel* vor. In den Regierungsjahren des Präsidenten Mauno H. Koivisto änderte sich wenig an der politischen Lage des Landes. Es wurden lediglich nicht mehr alle außenpolitischen Handlungen mit der Sowjetunion abgesprochen. Es kam also zu einer vorsichtigen Emanzipation der politischen Führung Finnlands.⁹⁸ Die Wirtschaft wuchs weiterhin und gegen Ende der 1980er Jahre fiel die Arbeitslosigkeit auf das niedrigste Niveau nach dem Zweiten Weltkrieg und es kam zu einem „Spekulations- und Konsumrausch“.⁹⁹ Unkontrollierte Spekulationen der Finanzwelt und der Zusammenbruch der UdSSR 1991 verursachten eine schwere Banken- und Wirtschaftskrise. Die Arbeitslosenrate stieg von 3% auf 15% und es kam zu starken Einschränkungen bei den Sozialleistungen und Bildungsgeldern. Staatsunternehmen wurden privatisiert und Peter von Bagh spricht von einer Zeit, in der „der Sinn des Arbeitens unklar wurde.“¹⁰⁰ 1994 stimmte die knappe Mehrheit der FinnInnen für den EU-Beitritt. Die Holzindustrie, die Metallindustrie sowie die Elektronik-Branche profitierten zunächst am stärksten von dem EU-Beitritt. 1998 konnte mit der Minderung der Staatsschulden begonnen werden. Es kam zu einer hohen Entwicklung in den Bereichen Telekommunikations- und Informationstechnologien und die Arbeitslosigkeit sank bis 2001 auf ca. 7%¹⁰¹. Das Land wurde eine Zeit lang als „Musterschüler der EU

⁹⁷ Vgl. Ingrid Bohn. Finnland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Regensburg 2005. 253-261. Im Folgenden zit. als: Bohn. Finnland.

⁹⁸ Vgl. ebd. 274.

⁹⁹ Peter von Bagh. Licht und Schatten. Ein Führer durch den finnischen Film. Helsinki 2000. 93. Im Folgenden zit. als: Bagh, Licht und Schatten.

¹⁰⁰ ebd. 97.

¹⁰¹ Vgl. online unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Finnland#Wirtschaftliche_Entwicklung (29.08.2014).

und OECD gesehen“.¹⁰² Im Jahr 2000 wurde Tarja Halonen die erste Präsidentin Finnlands. Da sie alleinstehende Mutter war, welche unverheiratet mit ihrem Partner zusammenlebte und aus der lutheranischen Kirche ausgetreten war, kann ihr zweifacher Wahlerfolg bei der Präsidentschaftswahl 2000 und 2006 als Überraschung gesehen werden. Des Weiteren galt sie als äußerst unglamourös.¹⁰³ Aki Kaurismäki, der für seine Filme oftmals starke unglamouröse Frauenrollen schreibt, galt als Unterstützer von Halonen. Ihre Präsidentschaft endete 2012.

Bis 2011 lag das Wirtschaftswachstum Finnlands deutlich über dem europäischen Durchschnitt. Jedoch durch den Verkauf des Handyherstellers Nokia, dem wichtigsten Unternehmen des Landes und der Krise der Textil und Papierwirtschaft steht Finnland nun in den 10er Jahren des 21. Jahrhunderts vor der nächsten Wirtschaftskrise.¹⁰⁴

5.2. Kapitalismuskritik

„The only way for mankind to get out of this misery is to kill the 1% who own everything. The 1% who have put us in the position where humanity has no value. The rich. And the politicians who are the puppies of the rich.“¹⁰⁵

Als Kaurismäki in den 1980er Jahren anfang Film zu machen, lag sein Fokus darin, Filme zu drehen, die existenzialistisch-marxistisch motivierte Kapitalismuskritik äußern, darüber hinaus hat er sich mit moralischen und geisteswissenschaftlichen Themen auseinandergesetzt. In den 1990er Jahren hat Kaurismäki die gesellschaftlichen Missstände des leidenden Individuums verdeutlicht und zwischenmenschliche Beziehungen untersucht. „Ich bin immer noch Kommunist. Ganz gleich, ob man nun von Kapitalismus oder Sozialismus spricht. Ich glaube, Karl Marx hatte den richtigen Riecher, was Gesellschaftssysteme angeht. Die Grundidee ist Demokratie. Das spricht mich an.“¹⁰⁶

Kaurismäkis humanistisches Weltbild kommt in seinen Filmen zum Vorschein. Die Probleme seiner Figuren sind global gedacht und betreffen viele Menschen auf der Welt.

¹⁰² Juha Siltala. Die Vergangenheit in uns. Zeitliche Fixpunkte der finnischen Geschichte. In: Jaakko Tapaninen. Finnland. Der Norden, das Europa und das kommende Jahrtausend. Helsinki 1999. 10-35, hier 30.

¹⁰³ Vgl. Bohn. Finnland. 292.

¹⁰⁴ Vgl. Sonja Spitzer in: Online unter: <http://derstandard.at/2000003110034/FinnlandsSuendenbock-Steve-Jobs> (17.07.2014).

¹⁰⁵ Aki Kaurismäki in: *Hattenstone*, Seven rounds. Online unter: <http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview> (19.01.2014).

¹⁰⁶ Westphal, Online unter: <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (29.08.2014).

Er weiß, dass er individuelle Schicksale zeigt und übt gleichzeitig eine Kritik am Arbeitssystem aus.

„Kaurismäki ist kein Weltverbesserer. Seine Filme haben enorm viel zu sagen, aber sie haben keine Botschaften im Sinne von preisgekrönten Sozialdramen. Er ist viel zu sehr wie die Menschen, die er zeigt, als dass sie ihm zum bloßen Anliegen verkommen könnten. Das Außenseiterdasein ist bei ihm nicht einfach ein gesellschaftlich bedingtes Problem – es ist [...] ein Grundzustand der Existenz.“¹⁰⁷

Kaurismäkis politische Gesinnung wird über seine Filmfiguren deutlich. Die Charaktere sind nicht politisch und doch haben sie eine politische Haltung. Sie sind die Opfer einer zunehmend kapitalistischen Gesellschaft, welche sie in Existenzkämpfe treibt. Sie versuchen das Beste aus ihren Lebenssituationen zu machen, sie werfen sich in einen stillen Kampf, von dem sie wissen, dass sie ihn nicht gewinnen werden. Katja Nicodemus fasst diesen Kampf wie folgt zusammen: „[Es ist] eine ungemeine zähe Schlacht, bei der selten etwas gewonnen wird, aber sehr viel verteidigt wird.“¹⁰⁸

Aki Kaurismäki ist ein Gegner der Modernisierung und des Kapitalismus. Seine Filme stellen sich auf die Seite der Armen und Unterdrückten. Seine Haltung und Ideologien sind in seinen Filmen immer spürbar. Er ist bekennender Kommunist und fühlt sich der Arbeitergesellschaft verpflichtet.¹⁰⁹

„Jemand muss doch erzählen, in welchem Schlamassel die Menschen stecken und wie sie dennoch ihre Würde wahren. Ich komme selbst aus armen Verhältnissen und weiß, wie die Gesellschaft mit diesen Leuten umspringt. Warum sollte ich denn einen Film über verwöhnte Muttersöhnchen drehen, die nur ein Problem plagt: das richtige Outfit zum Angeben zu finden.“¹¹⁰

Die Figuren in Kaurismäkis Filmen würden jedoch niemals gegen Großkonzerne demonstrieren. Sie rebellieren nicht gegen die Ungerechtigkeit und die Repression seitens der Oberschicht, obwohl sie wissen, dass das System ungerecht ist und ihnen das Recht auf Arbeit verweigert. Ihre Rebellion ist immer zum Scheitern verurteilt, denn Kaurismäkis Pessimismus gegenüber der Weltordnung erzählt er durch seine Figuren und diese haben nicht die geringste Chance gegen das herrschende System anzukämpfen. Das System hält sie mit ungerechten Mitteln nieder. Was ihnen bleibt ist ihr Glück im Unglück zu finden, ihre Würde zu bewahren und das Beste aus ihrer Lebenssituation zu

¹⁰⁷ Willmann, Wunder gibt es immer wieder. Online unter:

<http://www.artechock.de/film/text/kritik/l/lidevo.htm> (01.07.2014).

¹⁰⁸ Vgl. Katja Nicodemus in: Online unter: <http://www.hsverlag.com/seite/?seiten/essays/aki-kaurismaki> (29.08.2014).

¹⁰⁹ Vgl. Westphal, Online unter: <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (29.08.2014).

¹¹⁰ Aki Kaurismäki in: Elvi Plitt. Wolken ziehen vorüber. Online unter: http://www.kinokarate.de/index.php?option=com_content&task=view&id=148&Itemid=288&limit=1&limitstart=1 (20.10.2013).

machen.

Iris in *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* stellt hier eine kleine Ausnahme dar. Sie tötet in wenigen Filmminuten ihre Mutter, ihren Stiefvater, einen Mann, der mit ihr in einer Bar flirtet, und den Mann, der sie nie wollte und von dem sie schwanger wurde. Alle diese Charaktere haben Iris auf verschiedenste Art ausgebeutet, stehen aber bis auf eine Ausnahme nicht für das Establishment. Dass Iris für ihre Taten nicht verschont bleibt, damit rechnet sie offensichtlich. Als die Polizisten sie in der Fabrik verhaften, ist es nicht nötig, Iris Handschellen anzulegen oder sie aufzufordern mitzugehen. Ohne sich zu wehren geht sie mit den Beamten mit.

Nur Koistinen versucht eine Art Rebellion gegen die Mächtigen in *Lichter der Vorstadt* und scheitert daran kläglich. Lediglich einen Kratzer kann er dem Anführer der kriminellen Gruppe an der Hand zufügen. Die Rache der Gangster endet für Koistinen jedoch beinahe mit dem Tod. Somit werden die äußerst seltenen rebellionsversuche der Charaktere immer als erfolglos inszeniert. Thomas Willmann drückt das Scheitern folgendermaßen aus: „Das Verlieren mit erhobenem Haupt ist ein heimlicher Sieg.“¹¹¹

5.3. VerliererInnen und HeldInnen der Gesellschaft

Aki Kaurismäkis Kino ist ein anthropozentrisches Kino. In seinen Filmen rücken die Leute mitsamt ihren Sorgen, Ängsten und Träumen in den Mittelpunkt. Es sind jene Menschen, die am Rande der Gesellschaft stehen oder gerade von ihrem Umfeld, oftmals durch ihre ArbeitgeberInnen, dorthin gestoßen worden sind. Der Status quo ist elend, die Zukunft ist ungewiss, der Blick in die Vergangenheit ist ein nostalgischer. Die HeldInnen, oder vielmehr die AntiheldInnen stammen zum Großteil aus der Arbeiterschicht und müssen sich in den Filmen einem Überlebenskampf stellen, da sie kurz vor dem sozialen Absturz stehen.

Beate Rusch schreibt über die erste Trilogie, dass es um Menschen gehe, „die die forschende Industrialisierung Finnlands überrollt hat“ und sie erzähle von denen, „die nichts mehr zu

¹¹¹ Thomas Willmann. Wunder gibt es immer wieder. Online unter: <http://www.artechock.de/film/text/kritik/l/lidevo.htm> (01.07.2014). In Folgendem zit. als: Willmann, Wunder gibt es immer wieder.

verlieren haben, von deren Aufbegehren und kleinen Fluchten.“¹¹² Betrachtet man die zweite Trilogie, so kann man die Industrialisierungen durch das postindustrielle, kapitalistische Gesellschaftssystem aktualisieren. Georg Seeßlen stellt fest, dass das neue sozial engagierte Kino Europas „weder in erster Linie Mitleid erzeugt [...] noch Empörung. [...] Die soziale Ungerechtigkeit muß man weder entdecken noch entlarven, die Frage ist nur: Wie darin leben?“¹¹³

Laut Aki Kaurismäki wird man als Verlierer abgestempelt, wenn man keinen Beruf ausübt.¹¹⁴ Doch sind es genau jene Menschen, denen er große Herzenswärme und Güte als Charaktereigenschaften zuspricht. Es sind die Manager und Geschäftsleute, welche in seinen Filmen rücksichtslos MitarbeiterInnen entlassen. In *Wolken ziehen vorüber* erscheinen gleich drei Geschäftsmänner in Anzügen im Restaurant „Dubrovnik“ und kaufen es, um darin eine Fast-Food Kette zu eröffnen. Im ebendiesem Film stellt ein Geschäftsführer fest, dass eine Frau mit 38 Jahren schon viel zu alt für das Gastgewerbe sei. Die Botschaft ist einfach: Auch wenn du tüchtig bist und arbeiten willst, braucht es jemanden, der dich einstellt. Die Eigenbestimmung hat somit immer ihre Grenzen. Auch als Ilona endlich einen Job in einem kleinen Bistro findet, muss sie schon nach ein paar Wochen erkennen, dass ihr Chef sie weder angestellt hat, noch ihr das Gehalt ausbezahlen will.

Das Verhältnis zwischen ArbeitgeberIn und ArbeitnehmerIn ist oft ein ungerechtes in Kaurismäkis Filmen und meist ist man als ArbeitnehmerIn machtlos gegenüber den hierarchisch höherstehenden ArbeitgeberInnen. Da aber Kaurismäki sein Publikum immer etwas glücklicher aus dem Kino schicken möchte, als sie zuvor waren, erinnern seine Filme oft an Märchen mit zeitgenössischen Themen, die nicht tragisch enden. „[Es hätte] nur Verlegenheit hervorgerufen [...], wenn der arbeitslose Mann sich am Schluss selbst in den Kopf geschossen oder die Frau sich zwischen die Schiffsschrauben der Fähre nach Schweden geworfen hätte.“¹¹⁵ Darüber hinaus sagt er auch: „When all the hope is gone, there is no reason for pessimism.“¹¹⁶

¹¹² Rusch, Schatten im Paradies. 46.

¹¹³ Georg Seeßlen. Die Rückkehr des Sozialen im Film. Disparate Anmerkungen zu einem europäischen Kino-Impuls. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hg.). Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film. Marburg 2000. 9-24, hier 21.

¹¹⁴ Vgl. Werner, Aki Kaurismäki. 333.

¹¹⁵ Aki Kaurismäki in: Christiane Peitz. *Wolken ziehen vorüber*. In: Ralph Eue, Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 161-166, hier 162. In Folgendem zit. als: Peitz, *Wolken ziehen vorüber*.

¹¹⁶ Aki Kaurismäki in: *Hattenstone*, Seven rounds. Online unter:

In *Lichter der Vorstadt* wird Koistinen auf Grund seines Erscheinungsbildes von kriminellen Männern ausgesucht, um als Lockvogel eines Raubes zu fungieren. Er sticht mit seiner einfachen Kleidung in einem noblen Restaurant aus der Masse heraus. Sie sehen in ihm den einfachen, naiven und treuen Mann, der sich leicht in den Bann einer schönen Frau ziehen lässt und dadurch zum perfekten Opfer ihrer illegalen Geschäfte wird. Der kriminelle Geschäftsmann beschreibt Koistinen etwas später im Film folgendermaßen: „He is as loyal as a dog, a sentimental fool.“ Der Arbeiter wird somit ausgesucht um eine illegale Tat für die Gangster zu verrichten.

Aki Kaurismäki gibt seinen Verlierertypen aber genug „sisu“¹¹⁷ mit auf dem Weg, um sie vor einem totalen Untergang oder der Kapitulation vor dem System zu bewahren. So schaffen es die Figuren wieder auf die Beine und helfen sich gegenseitig, ihren persönlichen Platz auf der Welt zu finden. Dabei erscheinen die weiblichen Figuren oftmals überlebensfähiger, während die Männer sich auf Grund ihres großen Stolzes oft selbst im Wege stehen.

Das „Recht auf Arbeit“¹¹⁸ ist in einigen Filmen ein Wunsch und Anliegen des Filmemachers für seine Figuren. Seinen Charakteren wird dieser Wunsch nicht gegönnt und sie müssen sich einem Überlebenskampf stellen, der oft mit einer Flucht aus der Stadt oder sogar aus Finnland endet. Der Stellenwert des Arbeitsplatzes darf bei Kaurismäki nicht mit der Selbstverwirklichung der Figuren gleichgesetzt werden. Stattdessen ist die Arbeit eine „Notwendigkeit der Existenz“¹¹⁹ in unserer Kultur. Die Aussage von Kaurismäki ist somit, dass man seine Arbeit nicht lieben muss, aber man muss zumindest eine haben.

Das Innenleben und die Biographien der Figuren werden nicht nach außen gestülpt, dem Zuschauer dementsprechend nicht offen gelegt. Über die Motivation der Handlungen der ProtagonistInnen und ihre individuellen Persönlichkeitsstrukturen erfahren wir wenig bis gar nichts. Des Weiteren weisen die Charaktere keine besonderen Fähigkeiten und Talente auf. Das, was ihnen bleibt, ist das Handeln an sich, da sie auch meist recht wortkarg durchs Leben schreiten und ihnen somit die Sprache beinahe genommen wird.

<http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview> (19.01.2014).

¹¹⁷ Auf Deutsch mit „Durchhaltevermögen“ zu übersetzen. Vgl. online unter: <http://www.finlandia.edu/sisu-our-finnish-identity.html> (20.11.2013).

¹¹⁸ Kühn, Die Wiederkehr der Farbe Rot. 162.

¹¹⁹ Werner, Aki Kaurismäki. 333

So hält sich Aki Kaurismäki ganz an Anton Tschechows Meinung, wonach „[...] der Autor versuchen müsse, die seelische Verfassung nicht zu beschreiben, sondern durch die Handlung des Helden begreiflich zu machen.“¹²⁰

Kaurismäkis Charaktere weisen nicht nur ähnliche Charakterzüge und Verhaltensweisen auf, oft erleiden sie auch vergleichbare Schicksalsschläge. Sie werden gekündigt und ihre Träume werden von der Oberschicht zerstört. Die Ähnlichkeit vertuscht Kaurismäki nicht, sondern hebt sie sogar noch hervor, indem er den Figuren ähnliche Namen gibt. So beginnen die weiblichen Vornamen oft mit dem Buchstaben I, wie zum Beispiel Iris, Ilona, Irmeli und Irma. Die männlichen Pendants werden oft auf ihre Nachnamen reduziert, so heißen sie zum Beispiel Melartin, Mikkonen, Koistinen und Nikander.¹²¹ Kaurismäki geht sogar so weit, dass er Figuren aus vorhergehenden Filmen kleine Nebenrollen gibt. So taucht zum Beispiel die Figur der Ilona in *Wolken ziehen vorüber* zehn Jahre später im Film *Lichter der Vorstadt* als Supermarktverkäuferin wieder auf und war auch bereits 1986 in *Schatten im Paradies* zu sehen. Alle drei Figuren kämpfen ums Überleben, nachdem sie ihren Job verloren haben. In *Schatten im Paradies* reist Ilona am Ende mit ihrem geliebten Nikander nach Estland, in *Wolken ziehen vorüber* hat sie es mit ihrem Ehemann Lauri geschafft, ein eigenes Restaurant zu eröffnen und in *Lichter der Vorstadt* steht sie als scheinbar unglückliche Kassiererin in einem Supermarkt. Ob die drei Ilonas in einem direkten Zusammenhang zueinander stehen oder sogar dieselbe Figur sind, bleibt jedoch ungewiss.

6. FILMANALYSE

Nachdem bisher auf den Stil des Regisseurs eingegangen und sein Schaffen in einen filmhistorischen Kontext gesetzt wurde, wird nun eine inhaltliche Analyse folgen, welche zeigen soll, inwieweit sowohl der eigene Lebenslauf des Regisseurs, als auch die wirtschaftliche Entwicklung Finnlands einen Einfluss auf die Filme hatten. Dabei soll der Fokus auf die Darstellung von Arbeit, auf Entlassungen und Arbeitssuche sowie auf das Verhalten von Bankangestellten und Geschäftsmännern gelegt werden.

¹²⁰ Thomas Koebner. Dramaturgie. In: Thomas Koebner (Hg.). Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002. 156-161, hier 161.

¹²¹ Vgl. Fichert, Die Ästhetik der Kargheit. 206.

Der finnische Regisseur stellt in vielen seiner Filme die ArbeiterInnen an ihrem jeweiligen Arbeitsplatz dar. Er nimmt sich Zeit für die detaillierte Beschreibung des Ortes sowie der Handgriffe und Aufgaben, welche jene Person dort verrichten muss. Damit zeigt er, dass das Arbeiten ein essentieller Bestandteil des Lebens ist und seine Figuren viel Zeit in der Arbeit verbringen. Wenn ein Arbeiter oder eine Arbeiterin den Job verliert, so stehen die Figuren oft am Existenzlimit und können nicht auf ihr Ersparnis zurückgreifen, da der Lohn dafür nicht ausreicht hat.

Die Figuren sind immer hart arbeitende Menschen, die entweder einen oder sogar mehrere Jobs haben, bei denen sie körperlich gefordert werden. Die Figuren kommen aus der Arbeiterschicht und streben oft eine bessere Berufslaufbahn an. So träumen die meisten von ihnen von einem eigenen Unternehmen. Oft sind es die Banken oder der Staat, die dies nicht ermöglichen und den Figuren und deren Zukunftsideen im Wege stehen. Die Arbeitslosigkeit in Finnland und die damit miteinhergehenden Folgen für die Figuren werden 1996 in *Wolken ziehen vorüber* verstärkt thematisiert. So wird im Film *Schatten im Paradies*, welcher 1986 gedreht wurde, zwar schon Arbeitslosigkeit und der Wunsch nach einem eigenen Unternehmen behandelt, jedoch findet hier die weibliche Hauptfigur schnell einen neuen Job und der Protagonist verwirft den Traum der Selbständigkeit, da sein Kollege verstorben ist. Zehn Jahre später in *Wolken ziehen vorüber* sind die Arbeitssuche und die Folgen der Arbeitslosigkeit das Hauptthema des Filmes.

6.1. Die Arbeit

In *Wolken ziehen vorüber* wird zu Beginn Ilona, die Protagonistin, bei ihrer Arbeit als Oberkellnerin im Restaurant „Dubrovnik“ gezeigt. Sie bedient die Gäste und wird darauf in Untersicht und mit einem Zoom-in gezeigt. Somit blickt das Publikum nicht auf die Figur herab, sondern im Gegenteil zu ihr hinauf. Die Figur wirkt damit stark und souverän. (siehe Abb. 1)



In der nächsten Szene wird Ilona in die Küche gerufen, da der Koch mit einem Messer und einer Flasche Schnaps in der Hand stark alkoholisiert seine Kollegen bedroht. Der Türsteher des Restaurants versucht die Situation zu klären, scheitert jedoch und wird von dem Messer leicht an der Hand verletzt. Im Off hört man, dass Ilona dem Koch eine Ohrfeige gibt. Kurz darauf kommt sie mit dem Messer und der Schnapsflasche zurück. Daraufhin verarztet sie noch den verletzten Türsteher. Sie hat vor einer Eskalation gerettet und alle MitarbeiterInnen können wieder zu ihren Tätigkeiten zurückkehren. Somit wird Ilona als kompetente Arbeitskraft gezeigt - einerseits im Umgang mit den Gästen, dem äußeren Schein, und andererseits auch innerhalb des Restaurantbetriebs.

Lauri, der Protagonist in *Wolken ziehen vorüber*, ist Ilonas Ehemann und bei den öffentlichen Verkehrsbetrieben als Straßenbahnfahrer angestellt. Nachdem Ilona mit ihrer Arbeitsschicht fertig ist, wird sie von Lauri direkt vor dem Restaurant, bei dem sich eigentlich keine Haltestelle befindet, abgeholt. Mit einem Lächeln erwartet sie ihn bereits. Sie steigt in die Straßenbahn ein und gibt ihrem Ehemann einen sanften Kuss auf die Stirn. Eine liebliche Melodie setzt ein und wir sehen, wie die Straßenbahn durch eine in der Stadt gelegene Allee fährt. Eine solches Bild ist ungewöhnlich für einen Kaurismäki-Film, da kaum Natur, vor allem nicht in der Stadt, gezeigt wird. Die Bäume werden stark ausgeleuchtet und bekommen so einen künstlichen, gar märchenhaften Charakter. Die Kamera zeigt die Straßenbahn in einer Totalen durch die Landschaft fahrend. (siehe Abb. 2)



Im Inneren der Bahn sitzt niemand bis auf die beiden Eheleute. Ilona steht leicht angelehnt hinter ihrem Ehemann und beide blicken glücklich in die Ferne. Lauris Stolz auf seine Arbeit und die damit verbundene Möglichkeit, seine Frau sicher nach Hause bringen zu können, überträgt sich auf das Richten seiner Krawatte. Ein Blick nach links und rechts bestärkt Lauris Kontrolle über das Fahrzeug. (siehe Abb. 3)



Gleich zu Beginn des Filmes werden somit die zwei ProtagonistInnen in ihren Berufen gezeigt. Beide scheinen diese gut zu beherrschen. Ihr gemeinsames Glück wird jedoch ebenso über die Berufe definiert, da das Treffen der beiden über deren Berufe erzählt wird. Ilona beendet ihre Arbeit und wird von Lauri bei seiner Fahrt in die Remise abgeholt. So können beide gemeinsam ihren Arbeitstag beenden.

Neben *Wolken ziehen vorüber* wird auch in weiteren Filmen Aki Kaurismäkis das Arbeitsleben in den ersten Minuten des Filmes gezeigt. In *Schatten im Paradies* gehen die großen Tore des Müllabfuhrunternehmens wie ein Vorhang auf. (siehe Abb. 4)



Die Arbeiter treten ein und besteigen die Lastwägen, um damit in den düsteren, kalten Morgen zu fahren. Im Gegensatz zu dem Film *Wolken ziehen vorüber*, in dem wir zwei ProtagonistInnen sehen, werden in *Schatten im Paradies* viele Arbeiter und eine große Menge von Lastwägen gezeigt. Es wird durch dieses Bild deutlich, dass die Arbeiter ein großer Teil der Gesellschaft sind. Ohne Worte und mit einem dynamischen Schnittrhythmus wird der ganze Arbeitstag der Müllmänner gezeigt. (siehe Abb. 5a-d)



a)



b)



c)



d)

Ein beschwingtes Klavierstück begleitet die Fahrer. Beide Müllmänner werden dabei gezeigt, wie sie alle Arbeitsschritte souverän ausführen. Auch im 1990 entstandenen Film *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* wird in den ersten Minuten das Innere einer Fabrik eingefangen. Die einzelnen Produktionsschritte einer Streichholzfabrik werden

dokumentiert. So wird der Weg eines einfachen Baumstammes bis hin zur fertigen Streichholzpackung beschrieben. Im Vordergrund stehen die rhythmisch klingenden und schnell arbeitenden Maschinen. Man sieht keine Menschen in der Fabrik, nur eine anonyme Hand, welche eine dünne Holzplatte in einzelne Teile bricht. Hinter der Person steht ein Überwachungsmonitor, der das Geschehen an verschiedene Orte der Fabrik überträgt. Es ist keine Musik zu hören, die Maschinen erzeugen den eintönigen Soundtrack. Der Rhythmus des Schnitts passt sich dem Takt der Maschinen an und die Kamera fängt die Arbeitsschritte so ein, dass der Zuschauer die Produktion der Streichhölzer bis zum Ende nachvollziehen kann. Wieder sehen wir eine Hand, welche die fertigen Streichholzpackchen vor dem Versand überprüft. Die Person zu den arbeitenden Händen bleibt vorerst noch anonym. Kurz darauf sehen wir in einer Naheinstellung ein blasses Mädchen, das mit traurigem Gesichtsausdruck und gleichzeitig konzentriert auf das Fließband starrt. In einer Totalen taucht dann eine weitere Fabrikangestellte hinter dem Mädchen auf, sie überprüft offensichtlich, ob das Mädchen seine Aufgaben gewissenhaft ausführt. (siehe Abb. 6a-l)



a)



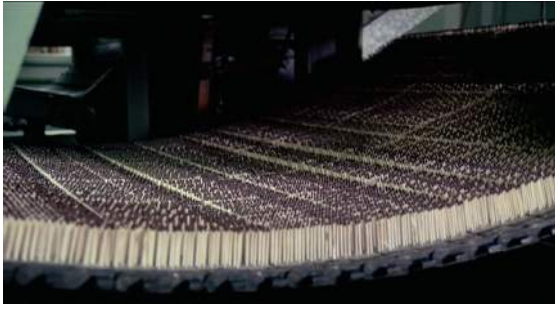
b)



c)



d)



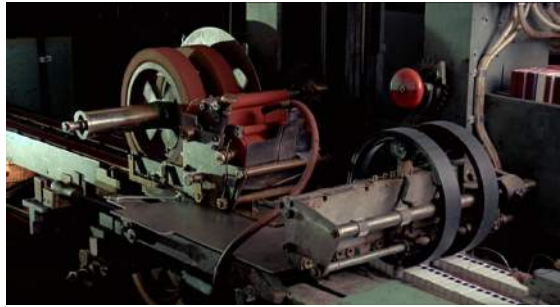
e)



f)



g)



h)



i)



j)



k)



l)

Kaurismäki zeigt hier also Maschinen, welche eigenständig produzieren. So nimmt die Maschine eine wichtigere Rolle als der Mensch selbst ein und wird von Karl Marx folgendermaßen beschrieben.

„Nicht wie bei einem Instrument, das der Arbeiter als Organ mit seinem eigenen Geschick und Tätigkeit beseelt, und dessen Handlung daher von seiner Virtuosität abhängt. Sondern die Maschine, die für den Arbeiter Geschick und Kraft besitzt, ist selbst der Virtuose, der eine eigne Seele besitzt [...].“¹²²

Der Mensch hat nur noch die Funktion der Überwachung. Einerseits überwacht er die Maschinen, andererseits überwacht er den Menschen selbst und wird seinerseits wiederum von den Fabrikkameras überwacht. Diese strenge Kontrolle der zusätzlich noch äußerst monotonen Handlung der Protagonistin bestärkt noch einmal den Eindruck von Einsamkeit und Isolation am eigenen Arbeitsplatz. Karl Marx spricht in diesem Fall von einer „Entfremdung des Menschen von dem Menschen“¹²³. Eine Konsequenz, die durch das problematische Verhältnis zwischen ArbeiterInnen und ihren Waren entstanden ist.

Laut Karl Marx werden ArbeiterInnen, welche Waren produzieren selbst zu einem Produkt des Kapitalismus. Marx geht von einem nationalökonomischen Faktum aus wenn er das Verhältnis zwischen ArbeiterInnen und Waren analysiert.

„Der Arbeiter wird um so ärmer, je mehr Reichtum er produziert, je mehr seine Produktion an Macht und Umfang zunimmt. Der Arbeiter wird eine um so wohlfeilere Ware, je mehr Waren er schafft. [...] Je mehr der Arbeiter sich ausarbeitet, um so mächtiger wird die fremde, gegenständliche Welt, die er sich gegenüber schafft, um so ärmer wird er selbst, seiner innere Welt, um so weniger gehört ihm zu eigen. [...] Der Arbeiter produziert nicht für sich, sondern für das Kapital.“¹²⁴

Iris schafft im Film Ware und wird vom „System“ überwacht. Im Privaten hat Iris keinen Besitz und lebt verarmt mit ihrer Familie in einer baufälligen Hütte. Indirekt schafft sie Ware, sie hat jedoch selbst kein Kapital um Produkte zu erwerben. Demnach gehört sie zu dem Teil des kapitalistischen Systems, welcher selbst zu arm ist um Privateigentum zu besitzen.

6.2. Die Entlassung

6.2.1. Die unerwartete Entlassung

Die Handlung des Filmes *Ariel* setzt erst ein, wenn die Arbeiter ihren letzten Arbeitstag beschließen. Zwei Bergarbeiter steigen die Treppen hoch, schalten Etage für Etage das

¹²² Robert Kurz, Marx lesen. Die wichtigsten Texte von Karl Marx für das 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 2000. 161. Im Folgenden zit. als: Kurz, Marx lesen.

¹²³ Kurz, Marx lesen. 148.

¹²⁴ Kurz, Marx lesen. 141f, 158.

Licht ab, um dann gemeinsam mit ihren Kollegen die letzte Sprengung vorzunehmen. Auf der Tonspur ist ein monotones Warnsignal zu hören, das wie ein Countdown klingt. Gemeinsam blicken die Arbeiter den Sprengmeister an. (siehe Abb. 7a-g)



a)



b)



c)



d)



e)



f)



g)

Dadurch wird der Ausführung der Sprengung eine größere Bedeutung gegeben. Die

ZuseherInnen wissen zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass der Grund dafür die Entlassung der Arbeiter ist und die Sprengung die letzte gemeinsame Handlung als Kollegium darstellt. Die Sprengung steht somit für das Ende dieses Jobs. Mehr als ein Dutzend Arbeiter verlassen die dunklen Fabrikshallen und begeben sich hinaus in die helle Landschaft. Die Arbeit in der Mine ist, wie wir kurz darauf erfahren, für immer beendet. Das Hinausgehen in einen hell erstrahlenden Ausgang kann mit einer Sterbeerfahrung gleichgesetzt werden, da viele Menschen, die ein solches Erlebnis durchlebt haben, von einem Licht am Ende eines Tunnels sprechen.¹²⁵ (siehe Abb. 8)



Diese Interpretation wird vor allem dadurch bestätigt, dass in der nächsten Szene ein Suizid durchgeführt wird. Der Gang der Arbeiter in die helle, ungewisse Zukunft bekommt somit einen äußerst negativen Charakter. Kurz darauf sieht man wie Taisto, der Protagonist des Filmes, seine Arbeitskleidung in den Mistkübel wirft. Dies weist darauf hin, dass er sich sicher ist, dass er keine andere vergleichbare Arbeit finden wird. Am Ende der Szene verlassen die Arbeiter gemeinsam mit einigen Fahrzeugen den eingezäunten Minenbereich. Wohin sie fahren, sehen wir nicht, was ebenso auf eine ungewisse Zukunft hindeutet. Dass sie einen eingezäunten und somit geschützten Ort verlassen, ist ein weiterer möglicher Hinweis auf eine harte und unsichere Zukunft. Dieses gemeinsame Verlassen verstärkt noch einmal den Eindruck, dass soeben viele Menschen ihren Arbeitsplatz verloren haben. Das Schließen des Tores verdeutlicht die Endgültigkeit des Arbeitsplatzverlustes. (siehe Abb. 9a-c)

¹²⁵ Vgl. Sylvie *Kristan*. Nahtod. Online unter: <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/w-wie-wissen/sendung/2012/nahtod-100.html> (15.08.2014).



a)



b)



c)

Die Kündigung als negative Ausgangssituation des Filmes ist nicht nur bei *Ariel* zu sehen, auch *Vertrag mit meinem Killer* startet mit einer Kündigung. Bevor diese erfolgt, werden jedoch noch kurz negative Aspekte der Arbeit dargestellt. Wir betreten mit einem Arbeiter einen Büroraum, in dem einige Männer einzeln an ihren mit Akten vollgeladenen Bürotischen sitzen und in ihre Akten starren. (siehe Abb. 10)



Der Büroangestellte verteilt weitere Stapel von Akten an die einzelnen Arbeiter. Ein Mann liegt mit seinem Kopf auf der Tischoberfläche, der Telefonhörer liegt neben ihm.

Er scheint tot oder zu sein, jedoch bemerkt dies keiner seiner Kollegen und der Büroangestellte wirft auch ihm einen Akt voller Papiere auf den Tisch und fährt mit dem Schiebewagen weiter. (siehe Abb. 11)



Es folgt eine Kamerafahrt auf Henris Arbeitsplatz. Als die Kamera zum Stillstand kommt, blickt Henri kurz auf. Dies könnte seine Vorahnung andeuten, dass er bald gekündigt wird. Die Uhr, die sich merkwürdigerweise hinter ein paar Röhren an der Wand befindet, zeigt auf halb zwei, ein Signal ertönt und die Arbeiter stehen auf. Nur Henri bleibt noch kurz sitzen, als der Rest des Kollegiums sich in die Pause begibt. In der nächsten Einstellung sieht man Henri alleine essen. Auf dem Nebentisch befinden sich seine Kollegen, die miteinander lachen und ebenso zu Mittag essen. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Henri ein Außenseiter ist, beziehungsweise auf Grund seiner französischen Herkunft keinen Anschluss bei seinen Kollegen findet.

Am nächsten Tag sehen wir Henri wieder im Büroraum, der Tisch hinter ihm ist bereits freigeräumt von Akten und es sitzt keine Arbeiter mehr daran. (siehe Abb. 12)



Dies weist auf eine Kündigung hin. Er wird von einem Mitarbeiter in das Zimmer seines Chefs gebeten. Henri richtet ein paar Papiere auf seinem Tisch und rückt sich seine Krawatte, ähnlich wie Lauri in der Straßenbahn in *Wolken ziehen vorüber*, zurecht. Das Ordnen der eigenen Arbeit und das Achten auf das eigene Auftreten, kann als Verweis auf ihn als einen korrekten, pflichtbewussten Arbeiter verstanden werden. Der Chef lässt mittels Lautsprecher seine Sekretärin wissen, dass Henri eintreten kann. Dies macht er mit den Worten „Der Nächste!“. Somit ist klar, dass das, was Henri jetzt zu hören bekommt, auch andere Arbeiter hören werden. Der Chef entlässt Henri auf unpersönliche Art und Weise. Der Chef kennt noch dazu Henris Namen nicht, obwohl dieser 15 Jahre im Betrieb gearbeitet hat – ein weiterer Hinweis auf die soziale Kälte des Arbeitgebers. Als Begründung gibt dieser die Privatisierung an. Der notwendige Stellenabbau würde zunächst bei den AusländerInnen im Betrieb gestartet. Das an der Wand hängende Bild von Johannes Paul II. ist ein erneuter Hinweis Kaurismäkis darauf, dass der christliche Glaube nicht vor Ungerechtigkeit schützt. (siehe Abb. 13)



Als Abschiedsgeschenk bekommt Henri eine der unzähligen goldenen Uhren, die auf dem Tisch des Chefs liegen. (siehe Abb. 14)



Einerseits ist dies ein Hinweis auf die vielen Kündigungen, andererseits ein Verweis auf die Beliebigkeit der Auswahl des Geschenks für die ArbeiterInnen. Der Chef selbst gibt Henri die Uhr nicht, er reicht sie an seine Assistentin weiter, damit diese Henri die Uhr überreicht: ein weiterer Hinweis auf die Distanz zwischen ArbeitgeberInnen und ArbeitnehmerInnen. Wie Henri danach anmerkt, scheinen die Uhren nicht zu funktionieren. Um den Stellenabbau und die mit der Art der Entlassung einhergehende Entwürdigung des Arbeiters darzustellen, wird den ZuseherInnen noch gezeigt, wie Henris Arbeitstisch weggetragen wird, obwohl dieser noch an jenem sitzt. Erst als der Tisch aus dem Bild verschwunden ist, verlässt auch Henri den Raum. Dies könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass Henri sehr viel an seiner Arbeit gelegen ist und die Entlassung für ihn nur schwer zu akzeptieren ist. (siehe Abb. 15a-b)



a)



b)

Diese Kündigung hat für Henri persönlich weitreichende Folgen. Seine Entlassung, so wie die fehlenden sozialen Kontakte, welche den ZuseherInnen mithilfe seines beinahe leeren Adressbuchs gezeigt werden, sind die Gründe, warum Henri beschließt, sich das Leben zu nehmen. In einem späteren Dialog mit zwei Kriminellen erfahren wir, dass ein Leben ohne Arbeit für ihn keinen Sinn macht. Die Gangster nehmen sich selbst als gutes Beispiel und sagen, dass auch sie keinen Beruf haben und trotzdem glücklich sind. Als diese ihn noch überzeugen wollen, dass es schöne Dinge im Leben gibt, die Grund genug sind, nicht Suizid zu begehen, steht Henri auf und verlässt die Bar. Für Henri funktioniert dieses Konzept nicht, da er Arbeit als einen wichtigen Bestandteil des Lebens sieht und auch die Hoffnung auf einen anderen, neuen Job bereits aufgegeben hat, obwohl er sich, im Gegensatz zu anderen Charakteren in Kaurismäkis Filmen, nicht auf Arbeitssuche begibt.

In dem Film *Schatten im Paradies* wird die Protagonistin Ilona gekündigt. Sie arbeitet an der Kassa eines Supermarktes und wird mittels einer Kollegin zum Chef bestellt. In der nächsten Einstellung sehen wir, wie Ilona mit einem Lift in den Keller fährt. In einem

Close-up sieht man Ilonas tristes Gesicht und um sie herum die abgewetzte Wand des Liftes. Die Einstellung vermittelt dem Rezipienten, dass Ilona bereits eine Vorahnung hat, darüber hinaus verstärkt die Enge im Lift und die Fahrt nach unten den Eindruck, dass Unheil naht. (siehe Abb. 16)



Unten angekommen rechtfertigt der Chef die Kündigung, indem er vorgibt, der Supermarkt wäre überbesetzt und das Business gnadenlos und unvorhersehbar. Während er sie kündigt, packt er einen Bund Geldscheine in eine Kasse. Dies ist ein Hinweis darauf, dass das Geschäft weitaus bessere Einnahmen hat, als der Supermarktleiter eingestehen will. Ilona weiß jedoch, dass die Tochter des Chefs in zwei Wochen die Schule beenden und einen Job brauchen wird. Als sie ihn darauf anspricht, weicht er aus und gibt ihr noch genau jene zwei Wochen Frist. Ilona verzichtet jedoch darauf und verliert dadurch zwei Wochen ihres Gehalts und die Firmenwohnung. Dies ist wiederum eine Geste, in der die Figur versucht, ihre Würde in einer demütigenden Situation zu bewahren. Als das Gespräch zu Ende ist, sehen wir in einem Close-up, wie der Chef die Kassa mit einem dicken Bund Geld vor ihren Augen schließt. (siehe Abb. 17)



Dies deutet noch einmal auf die klaren Machtverhältnisse zwischen den beiden hin. Es ist

der Chef, der Ilona den Zugang zu Geld verwehrt.

Während es in *Vertrag mit meinem Killer* tatsächlich zu einem Stellenabbau kommt, den jedoch die AusländerInnen als erstes zu spüren bekommen, ist die Kündigung in *Schatten im Paradies* eine nicht wirtschaftlich begründete. Ilonas Kündigung hat weder mit der Wirtschaft noch mit ihren eigenen Leistungen im Job zu tun, sondern ist dadurch begründet, dass der Chef eine andere Person bevorzugt, die ihm näher steht als Ilona. Dies stellt bei Kaurismäki eine Ausnahme dar. Alle anderen Kündigungen werden durch die schwierige Wirtschaftslage oder den modernen Wandel der Zeit erklärt, wie etwa in *Wolken ziehen vorüber*. Hier verlieren beide ProtagonistInnen, Ilona und Lauri, ihre Jobs. In Lauris Fall muss das Unternehmen Stellen abbauen, da die Straßenbahnrouten gestrichen werden und das Unternehmen umgestaltet wird. Es sind acht Männer, die nebeneinander vor einer Wand stehen, der Beamte, der die Nachricht über die Kündigungen verlautbart, steht ihnen gegenüber. (siehe Abb. 18)



Der Vorgesetzte will nicht selbst die Männer auswählen, welche gekündigt werden sollen, sondern lässt die Spielkarten über ihr Schicksal entscheiden. (siehe Abb. 19a-b)



a)



b)

Es müssen vier von acht Männern gehen, und zwar diejenigen mit den niedrigsten Karten. Diese Methode des Vorgesetzten macht deutlich, dass die Entlassungen nichts mit den Leistungen der Arbeiter zu tun haben. Sie selbst trifft die Schuld nicht. Als Lauri auf seine Karte blickt, sehen wir, dass er die Drei gezogen hat, die zweitniedrigste Karte. Ihm und den ZuschauerInnen wird sofort klar, dass Lauri einer der vier Männer ist, die keine Arbeit mehr haben werden. Ein Zoom-in auf Lauris Gesicht verstärkt diesen dramatischen Moment der Erkenntnis. Wir können als ZuseherInnen nun in die Augen eines „Arbeitslosen“ blicken. (siehe Abb. 20a-c)



a)



b)



c)

Ilonas Grund der Entlassung ist der Wandel der Zeit. Das charmante, in die Jahre gekommene Restaurant „Dubrovnik“ muss einer neuen Restaurantkette weichen. Die faire Chefin erklärt Ilona glaubwürdig, dass ihr keine andere Wahl geblieben ist, als das Lokal zu verkaufen. Sie gesteht sich jedoch ein, dass sie das Restaurant hätte modernisieren sollen. Durch die gut besuchte Abschiedsparty wird deutlich, dass das Restaurant bei den Gästen durchaus beliebt war. Kaurismäki wettert somit gegen die Modernisierung und widerspricht seiner Figur. Auch Lauri begründet die Streichung der Straßenbahnrouen und den damit verbundenen Verlust seines Arbeitsplatzes mit der Modernisierung auf der einen, und der immer stärker werdenden Armut der Menschen auf der anderen Seite. Die meisten Leute würden mittlerweile mit dem Auto oder der U-Bahn fahren. Die anderen,

welche sich diese Art von Fortbewegungsmittel nicht leisten können, haben auch kein Geld mehr für Straßenbahntickets. Hier deutet Kaurismäki auf die immer größer werdende Kluft zwischen Arm und Reich hin. Die Straßenbahn steht symbolisch für eine vergangene, bessere Zeit. Sie wird als Transportmittel des gesamten Volkes definiert. Nun gibt es dieses vereinende Verkehrsmittel nur mehr eingeschränkt.

Nur in *Ariel* kommt es zu einer freiwilligen Kündigung. Irmeli entscheidet sich auf Grund eines Flirts mit Taisto gegen ihre Arbeit als Parkwächterin. Kurz darauf sehen wir sie allerdings bereits in einer Fleischerei, wie auch in einer Bank als Nachtwächterin und als Zimmermädchen arbeiten. Sie war also nie arbeitslos und musste nicht lange Arbeit suchen, im Gegensatz zu den meisten männlichen Figuren in Kaurismäkis Filmen.

Sowohl in *Schatten im Paradies*, *Ariel*, *Vertrag mit meinem Killer*, als auch in *Wolken ziehen vorüber*, sind wirtschaftliche Faktoren für die Entlassungen ausschlaggebend. Dennoch werden dem Publikum unterschiedliche Formen der Entlassung erzählt. In *Ariel* bekommt man durch das Wegwerfen der Arbeitskleidung das Gefühl, dass es in der Region, also im Norden Finnlands, keine ähnliche Arbeit mehr gibt. Die Landflucht könnte also ein Grund sein, insbesondere, weil in der nächsten Szene von dem Drang der Jugend, in die Stadt zu ziehen, die Rede ist. In *Vertrag mit meinem Killer* besteht die Frustration des Arbeiters darin, dass die AusländerInnen als erste gehen müssen und der Arbeitgeber nach vielen Jahren weder deren Namen kennt, noch es für notwendig erachtet, funktionierende Abschiedsgeschenke zu überreichen. Dies geschieht in der anonymen Großstadt London. In *Wolken ziehen vorüber*, in Helsinki gedreht, wird Lauris Entlassung durch ein Glückspiel entschieden. Ilonas Kündigung in *Schatten im Paradies* kommt auf Grund von Vetternwirtschaft zustande.

Bis auf die Entlassung in *Ariel* werden alle ArbeiterInnen von ihrem Schicksal überrascht. In allen Beispielen sind die ArbeiterInnen unschuldig an ihrem Arbeitsverlust. Wirtschaftliche Faktoren, Fremdenfeindlichkeit und Vetternwirtschaft sind die entscheidenden Gründe des Arbeitsplatzverlustes.

In *Schatten im Paradies* aus dem Jahre 1986 werden keine ernsthaften Argumente für die Entlassung Ilonas angeführt, da der Chef den wirtschaftlichen Zustand Finnlands nur als Ausrede nutzt. Auch der Traum von einem eigenen Unternehmen der Müllmänner wird

von der Bank unterstützt. Das Scheitern hat vielmehr mit dem Todesfall des Kollegen zu tun. In *Ariel*, 1988 gedreht, hat die Protagonistin gleich mehrere Berufe. Dies deutet zwar auf eine schlechte Bezahlung in den einzelnen Jobs hin, zeigt aber, dass Arbeitslosigkeit noch kein allgemeines Problem darstellt. Wobei erwähnt werden muss, dass Taisto sehr wohl Schwierigkeiten hat, eine neue Anstellung zu finden. 1996 in *Wolken ziehen vorüber* wird das Problem der Arbeitslosigkeit wesentlich stärker dargestellt. Hier haben beide ProtagonistInnen Probleme, nach ihrer Entlassung eine entsprechende Stelle zu finden. Der Fokus auf jene Problematik hängt vermutlich mit der damaligen Wirtschaftskrise Finnlands zusammen, während der die Arbeitslosenrate bei über 15% lag.¹²⁶

6.2.2. Die ehrenhafte Entlassung

Auch die ArbeitgeberInnen können, ähnlich wie die ArbeiterInnen, mit positiven Attributen besetzt werden. Dies manifestiert sich am ehesten in der Form der Entlassungen in *Wolken ziehen vorüber* und *Der Mann ohne Vergangenheit*. Frau Sjöholm, die Chefin und Inhaberin des Restaurants „Dubrovnik“ in *Wolken ziehen vorüber*, wird als ehrenhafte Arbeitgeberin dargestellt, welche die Kündigungen ihren MitarbeiterInnen persönlich mitteilt. Sie verspricht ihnen, dass ihre ausstehenden Löhne innerhalb einer Woche ausbezahlt werden und dass sie sich alsbald um die Empfehlungsschreiben kümmern wird. Darüber hinaus bedankt sie sich bei allen für die jahrelange Mitarbeit, wünscht ihnen alles Gute und bedauert, dass sie keinen Einfluss auf die Weiterbeschäftigung der Angestellten durch die neue Restaurantkette hat.

Eine noch stärkere Form von Loyalität den eigenen MitarbeiterInnen gegenüber ist in *Der Mann ohne Vergangenheit* zu spüren. M., der Protagonist des Filmes wird zufällig in einen Banküberfall verwickelt. Kurz darauf spricht ihn der Bankräuber, welcher nicht von der Polizei gefunden wurde, in einer Bar an. Er entschuldigt sich für die Unannehmlichkeiten, in welche er M. durch den Überfall gebracht hat und bittet ihn um einen Gefallen. Er erzählt ihm das Schicksal seiner ehemaligen Firma, welche als Folge der Wirtschaftskrise in Konkurs gegangen ist. Da die Bank ihm sein Firmenkonto gesperrt hatte, konnte er die ausstehenden Gehälter nicht bezahlen. Mit dem Banküberfall holte er sich lediglich sein von der Bank gesperrtes Geld zurück, um es seinen ArbeiterInnen zu

¹²⁶ Vgl. Sven Jochem. Die skandinavischen Wege in die Arbeitslosigkeit. Opladen 1998. 17.

geben. Es sei nicht zu ertragen, seine ArbeiterInnen zu kündigen und ihnen noch Geld zu schulden. Zusätzlich sei es für einen Mann aus dem Norden selbstverständlich, seine Schulden zu bezahlen. Hier deutet Kaurismäki auf einen Stadt-Land Unterschied in Finnland hin und stellt die Menschen im Norden als ehrenhafter und korrekter dar als jene im Süden. Der ehemalige Geschäftsmann bittet M., gegen Bezahlung den Leuten dieses Geld zu überbringen. Für ihn selbst sei es zu riskant, da er bereits von der Polizei gesucht wird. Als M. den Unterschlupf des Bankräubers verlässt, hören wir, genauso wie in der Suizidszene in *Ariel*, im Off einen Schuss. Daraus lässt sich schließen, dass es dem Bankräuber ein wichtiges Anliegen war, noch vor seinem Tod das Geld denjenigen zu geben, die es verdient haben und es nicht der Bank zu überlassen. Suizid konnte er erst begehen, als er sich sicher war, dass das Geld bei seinen ehemaligen MitarbeiterInnen ankommen wird. Dies verstärkt noch einmal die Dringlichkeit der Handlung und die Wichtigkeit eines ehrenhaften Verhaltens als Arbeitgeber seinen Angestellten gegenüber.

Der Protagonist Koistinen in *Lichter der Vorstadt* verliert seinen Job als Tellerwäscher eines noblen Restaurants, da die Chefin erfährt, dass er eine kriminelle Vergangenheit hat. Dass die Entlassung nichts mit seinen Leistungen zu tun hat, sieht man zuvor in einer Szene, in der Koistinen von seiner Chefin und einem Koch beäugt wird und die Zustimmung beider erlangt. Seine Entlassung wird durch seine Vergangenheit erklärt, die vermutlich selbstständige Chefin gibt ihm jedoch ein wenig Geld dazu und entschuldigt sich für ihre Tat. Dadurch entsteht der Verdacht, dass sie auf diese Weise handeln musste, obwohl es nicht ihr persönlicher Wunsch war.

Vergleicht man die Entlassungen der Filme, so fällt auf, dass Kaurismäki jene Charaktere, welche selbstständig eine Arbeit aufgebaut haben und somit eine emotionale Bindung zu ihrem eigenen Betrieb, als auch zu ihren MitarbeiterInnen haben, wie die Chefin des Restaurants „Dubrovnik“ in *Wolken ziehen vorüber* und der Bauunternehmer in *Der Mann ohne Vergangenheit*, loyaler darstellt, als jene Vorgesetzten, welche für den Staat oder einen Großkonzern arbeiten. Die Chefin des „Dubrovnik“ entschuldigt sich mit Tränen in den Augen bei ihren Angestellten. Der Bauunternehmer zeigt seine Verbindung zu den ArbeiterInnen, indem er eine kriminelle Tat begeht, nur um deren ausständige Löhne bezahlen zu können. Auch in *Lichter der Vorstadt* bekommt Koistinen von der Chefin zumindest noch ein wenig Geld mit auf den Weg, bevor er das Restaurant verlassen muss. Im starken Unterschied dazu stehen die Kündigungen der Großbetriebe in

Vertrag mit meinem Killer, *Schatten im Paradies* und Lauris Entlassung in *Wolken ziehen vorüber*.

Bei der Darstellung von Arbeit fällt bei Kaurismäkis Filmen auf, dass jegliche körperliche Arbeit positiv besetzt ist. Ilona und Lauri sind in *Wolken ziehen vorüber* gemeinsam glücklich als Kellnerin und Straßenbahnfahrer. Die Müllmänner in *Schatten im Paradies* träumen sogar von einem eigenen Unternehmen im gleichen Metier. Das ist ein Hinweis darauf, dass beide ihren Beruf gerne ausüben. Auch die Bergarbeiter in *Ariel* scheinen ihrem Beruf nicht negativ gegenüberzustehen, da sie während der letzten Sprengung scheinbar in Trauerstimmung sind und gemeinsam schweigend die letzten Minuten ihres Dienstes verbringen. Eine weitere Romantisierung von Arbeit entsteht in *Ariel* durch das Schleifen eines Eheringes an einer Maschine im Gefängnis durch Taisto. Die aktive Handlung an der Maschine wird somit ebenfalls positiv besetzt. Ganz im Gegenteil dazu steht die Passivität und Körperlosigkeit bei der Arbeit mit Maschinen. Iris wird äußerst unglücklich am Fließband dargestellt. Sie handelt nicht selbst, sie kontrolliert lediglich die Maschinen. In *Vertrag mit meinem Killer* wird keine körperliche Arbeit dargestellt. Henri muss wie seine Kollegen in einem Büro einen übergroßen Stapel an Papieren bewältigen. Den ZuseherInnen wird dabei nicht erklärt, welche Arbeit Henri genau ausübt. Er wird lediglich als Teil eines großen Systems dargestellt und kann, ähnlich wie Iris in *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik*, nur kontrollieren, aber nicht selbst agieren.

Fasst man die Darstellungen der Arbeitsplätze zusammen, so fällt auf, dass jene Arbeit, bei der mit den Händen etwas selbst erschaffen wird, in den Filmen nicht negativ konnotiert ist. Dies ist nur in Bereichen der Fall, in denen die ArbeiterInnen lediglich auf gewisse Vorgänge reagieren müssen. Frustration entsteht weder bei der Kellnerin, dem Müllfahrer, noch dem Bergarbeiter. Sie entsteht nur bei dem Büroangestellten und der Fließbandarbeiterin.

6.3. Die Arbeitssuche

In *Wolken ziehen vorüber* sucht Ilona nach ihrer Kündigung eine neue Arbeit. Sie geht zu einem ihr bekannten Restaurantchef und bittet ihn um eine Anstellung. Dieser lehnt jedoch mit der Begründung ab, dass sie mit 38 bereits zu alt sei, um als Kellnerin zu

arbeiten. Außerdem solle sie sich keine Hoffnung machen, denn 40% aller Restaurantangestellten seien zurzeit arbeitslos, da es sich niemand mehr leisten könne, auswärts essen zu gehen. Ilonas Leistungen und ihre jahrelangen Erfahrungen im Gastgewerbe ändern an der Tatsache nichts. Im Gegenteil. Ihr Alter verhindert eine mögliche Anstellung. Kaurismäki wählt mit 38 Jahren ein äußerst niedriges Alter, um als zu alt für einen Job bewertet zu werden. Dies kann als Übertreibung und Verweis auf die Schwierigkeiten, welche ältere Menschen auf dem Arbeitsmarkt haben, verstanden werden. Da Ilona beim Verlassen des Restaurants drei junge Kellnerinnen sieht, könnte man auch zu der Schlussfolgerung kommen, dass speziell Frauen in einem Dienstleistungsgewerbe auf ihr Aussehen reduziert werden und deshalb jüngere Kellnerinnen den Vorzug bekommen.

In einer Montagesequenz sehen wir Ilona von Restaurant zu Restaurant gehen. Jedoch erhält sie nur Absagen. Kaurismäki betont die Tristheit und Hoffnungslosigkeit dieser Szene, indem er ein tragisches Musikstück über die Sequenz legt. Darüber hinaus filmt die Kamera Ilona, während sie eine weitere Absage bekommt, durch ein großes Fenster eines Restaurants. Man hört die Absage auf akustischer Ebene nicht. Dadurch entsteht eine Distanz zwischen den ZuseherInnen und man betrachtet die negative Nachricht nur von außen. An der Fensterscheibe rinnen langsam Regentropfen herunter. Dies könnte man symbolisch als Tränen Ilonas verstehen, die immer verzweifelter wirkt. (siehe Abb. 21)



Zum Abschluss dieser Sequenz sehen wir Ilona in der Nacht im Regen stehen. Die Kamera bewegt sich in einer schnellen Kamerafahrt von ihr weg: eine Art der Kameraführung, die Kaurismäki selten verwendet. (siehe Abb. 22a-b)



a)



b)

Sie steht im genauen Gegenteil zu der ersten Szene des Filmes, in welcher Ilona in Untersicht mit einem Zoom auf ihr Gesicht eingefangen wird und ihre Welt noch in Ordnung ist. Kaurismäki lässt seinen Figuren oftmals ihre Intimsphäre und hält einen Abstand zwischen dem Publikum und dem Charakter, wenn dieser sich in einem Moment der Trauer befindet oder ein Schicksalsschlag sein Leben verändert. Geht man davon aus, dass die Regentropfen auf der Fensterscheibe symbolisch für die Tränen Ilonas stehen, so kann der Zoom-out von Ilona als solch ein respektvoller Abstand verstanden werden, vor allem da Kaurismäki niemals einen solch starken Ausdruck von Emotion wie Weinen im Close-up darstellen würde. Ihre Einsamkeit wird auch durch die Straßenbahn verdeutlicht, welche danach durch das Bild fährt. Diese Szene unterscheidet sich von der zu Beginn des Filmes, als Lauri seine Ehefrau von der Arbeit abholt. Diesmal bleibt die Straßenbahn nicht stehen, um Ilona von ihrer erfolglosen Arbeitssuche mitzunehmen. Hiermit wird noch einmal die veränderte Lebenssituation der Figuren herausgehoben, die nun ohne Arbeit sind.

Im Film werden uns noch zwei weitere Schicksale des ehemaligen Teams des „Dubrovnik“ gezeigt. Ilona trifft per Zufall Melartin, den ehemaligen Türsteher des Restaurants. Auch er ist verzweifelt und findet keine Arbeit. Er meint, Türsteher bräuchte heutzutage nicht mehr. Als Begründung gibt er den Verfall der Sitten an. Auch dies kann als Kritik an der Modernisierung verstanden werden, da traditionelle Restaurantbetriebe, in denen es OberkellnerInnen und TürsteherInnen gibt, zunehmend eingestellt werden. In der gemeinsamen Trauer über die veränderten Zeiten bestellt Melartin eine Flasche Wein. Eine Sucht, welche Melartin auch gleich vor finanzielle Schwierigkeiten stellt, da er Ilona gesteht, dass er bereits Schulden in der Bar gemacht hat. Er bittet sie, die Flasche Wein zu bezahlen. Dass ihr gemeinsames Trinken exzessiv war, wird dadurch gezeigt, dass Ilona sich in der nächsten Szene übergibt. Da wir jedoch nur Ilona sehen, könnte dies auch ein

Hinweis darauf sein, dass Frauen weniger oft zur Flasche greifen als Männer und dadurch weniger Alkohol vertragen. In keinem Film des Regisseurs übergibt sich ein Mann und Frauen werden so gut wie nie betrunken gezeigt.

Ein weiteres Schicksal eines ehemaligen Mitarbeiters des „Dubrovnik“ wird im Film gezeigt. Lajunen, der Koch, trifft Ilona in der Bar, in der sie mittlerweile angefangen hat zu arbeiten. Er erzählt ihr, dass er mit seinem letzten Gehalt einen Urlaub geplant habe und danach auf Arbeitssuche gehen wolle. Jedoch kam es nie so weit, da ihn seine Alkoholsucht daran gehindert hat. Offensichtlich ist sein Alkoholkonsum stärker geworden, da er einerseits Wodka in sein Bier schüttet und andererseits Ilona seine Hände zeigt und betont, dass sie nicht einmal mehr fähig seien, einen Milchshake zu machen. Er rechnet also nicht mehr damit, eine Arbeit zu finden, beziehungsweise versucht es gar nicht mehr.

In beiden Fällen zeigt Kaurismäki Männer, welche im Gegensatz zu Ilona die Arbeitssuche aufgegeben und keine Hoffnung mehr haben. Beide greifen zum Alkohol und glauben nicht an eine Verbesserung ihrer Lebenssituation. Im Gegensatz dazu wird Ilona arbeitssuchend dargestellt. Kaurismäki zeigt somit, dass das Durchhaltevermögen, auf finnisch mit „sisu“ bezeichnet, Frauen mehr zugeschrieben wird. Männer sind entweder zu stolz, wie in Lauris Fall, oder nicht mehr fähig, wie in Lajunens Fall, eine Arbeit zu finden.

In einer Szene sehen wir Ilona vor der Arbeitsvermittlungsstelle. Lauri kommt aus dem Gebäude. Seine Suche war erfolglos. Auch Ilona versucht danach vor Ort einen Job zu finden. Auf die Frage, ob sie Arbeitslosengeld beantragen will, antwortet sie nicht kategorisch mit nein, wie es Lauri zuvor – mit der Begründung er bittle nicht - getan hat. Ilona will zuerst versuchen, gleich eine neue Anstellung zu finden. Später sehen wir sie Zeitung lesend in einer Bibliothek. In dem Raum befinden sich mehrere andere Personen, welche ebenfalls Zeitung lesen. In einer Halbtotale sehen wir Ilona neben einer anderen Person sitzen, welche ebenso wie sie Inserate in einer Zeitung liest. Plötzlich schließt Ilona die Zeitung und blickt prüfend nach oben. Währenddessen faltet sie die Zeitung schnell zusammen und presst sie an ihren Körper. (siehe Abb. 23a-c)



a)



b)



c)

Da wir wissen, dass sie gerade auf Jobsuche ist und die Person neben ihr ebenfalls die Jobanzeigen der Zeitung liest, wird dem Zuseher klar, dass sie soeben ein interessantes Angebot gefunden hat. Durch das Zuklappen der Zeitung erhofft sie sich, dass niemand anderer diese Annonce entdecken wird. Dies weist auf den harten Kampf um die wenigen offenen Stellen hin. Ein weiterer Hinweis darauf ist die große Anzahl an Menschen in der Bibliothek. Wir wissen zwar nicht genau, was die Menschen in dem Raum lesen, man sieht jedoch, dass es Zeitungen und keine Bücher sind. Noch dazu sehen wir, dass die Person neben ihr ebenfalls Jobs sucht. Somit liegt der Verdacht nahe, dass alle in diesem Raum neue Stellenangebote suchen. Dass jene Szene in einer Bibliothek gezeigt wird, deutet zusätzlich auf die Armut der Menschen hin, da sie dort die Zeitungen gratis lesen können.

Durch die Annonce erfährt Ilona, dass eine andere Arbeitsvermittlung von 9 bis 16 Uhr geöffnet hat. Bereits in der Nacht stellt sich Ilona vor der Tür der Agentur an. Dies deutet auf die Verzweiflung und Dringlichkeit bei der Jobsuche hin. Ilona schläft jedoch ein und wacht erst auf, nachdem die Agentur aufgesperrt hat. Zu diesem Zeitpunkt verlassen bereits Leute mit Kuverts in der Hand die Agentur. Sie erhält ein Angebot als Tellerwäscherin, muss dafür aber eine größere Summe zahlen, um den Arbeitgeber und

seine Adresse zu erfahren. Auf Grund des kleinen, spärlich eingerichteten Büros bekommt man den Eindruck, dass diese Vermittlungsstelle, welche noch dazu ihren Eingang in einem Innenhof hat, möglicherweise im illegalen Bereich tätig ist. Auch Ilonas Bewerbungsschreiben werden nicht eingesehen, denn jeder Mensch, der zahlt, erhält den Job. Die unprofessionelle Art der Vermittlung wird noch ein weiteres Mal verdeutlicht, als der Mann beim Aufruf der nächsten Person versucht, mit seiner Stimme und seiner Hand einen Mikrofonklang zu imitieren, um dadurch seriöser zu wirken. (siehe Abb. 24a-b)



a)



b)

Ilona wird bei diesem Besuch auch noch zusätzlich gedemütigt. Name und Adresse des möglichen neuen Arbeitgebers stehen in einem Briefumschlag, welchen der Vermittler Ilona hinhält und dabei mit der Hand auf und ab wippen lässt. Dies kann als eine Form des Anlockens verstanden werden. Der Job ist somit zum Greifen nahe, jedoch muss Ilona ihr gesamtes Ersparnis abheben, um die Informationen zu erhalten. Später wird sich herausstellen, dass sogar die Informationen über die Form des Berufes falsch waren und die Anforderungen für den Job weitaus mehr sind, als nur Teller abzuwaschen. Diese Szene betont die Möglichkeiten der Ausbeutung, die sich für Betrüger bieten, da die Menschen auf Grund der angespannten Arbeitsmarktsituation bereit sind, ihr letztes Geld für eine anständige Beschäftigung auszugeben.

Aki Kaurismäki zeigt eine weitere Szene bei einer Arbeitsvermittlungsstelle. In *Der Mann ohne Vergangenheit* versucht M. eine Arbeit zu finden, obwohl er über seine Existenz keinerlei Nachweise hat. Die Frau am Schalter lässt ihn ein Formular ausfüllen, jedoch kann er weder seinen Namen nennen, noch seine Sozialversicherungsnummer. Da die Frau nicht weiß, wie sie ihm weiterhelfen kann, ruft sie ihren Vorgesetzten herbei. Als dieser M. vorverurteilt, schlägt sie noch eine Beantragung von Sozialhilfe vor. Doch ihr Vorgesetzter weist dies ab und unterstellt M. darüber hinaus, dass er ein Lügner sei und

demütigt ihn, indem er ihn einen schlechten Schauspieler und drogenabhängig nennt. Der verschämte Blick der Sekretärin lässt erkennen, dass ihr die Situation unangenehm ist. Sie ist gegenüber ihrem Vorgesetzten jedoch machtlos. Dass die Sekretärin auf M.s Seite steht, wird dadurch verdeutlicht, dass die Kamera beide in Augenhöhe filmt. Im Gegensatz dazu steht der Chef neben den beiden sitzenden Personen. M. wird aus der Perspektive des Vorgesetzten gezeigt, eine Obersicht, welche die herablassende Art des Chefs visuell verdeutlicht. (siehe Abb. 25a-f)



a)



b)



c)



d)



e)



f)

Wieder einmal wird folgendes deutlich: Je größer der Machtbereich einer Person in einem nicht selbst geführten Unternehmen ist, desto negativer wird diese von Kaurismäki dargestellt. Zusätzlich wird das ungleichmäßige Machtverhältnis zwischen Vorgesetzten und Angestellten innerhalb eines Betriebes noch einmal hervorgehoben.

In *Ariel* wird Taisto ebenfalls bei der Arbeitssuche gezeigt. Diese startet bei einem großen schwarzen Brett, an dem nur ein Job ausgehängt ist. Als Taisto sich dieses Angebot notieren will, nimmt eine Frau den Zettel wieder ab. Dies deutet auf die schwierige Arbeitsmarktsituation hin. Bestätigt wird dies durch eine anschließende Montage, während der wir Taisto bei der Arbeitssuche sehen. Er erhält dabei mehrere Absagen. Interessant dabei ist, dass Kaurismäki verschiedenste Berufsgruppen zeigt. Taisto bewirbt sich in einer Bar, in einem Restaurant in der Küche, auf einer Baustelle und in einer Fabrik. (siehe Abb. 26a-e)



a)



b)



c)



d)



e)

Dies soll auf die schwierige Gesamtsituation in Finnland hinweisen.

Des Weiteren zeigt er die Verzweiflung des Protagonisten, da Taisto sich auch außerhalb seines eigentlichen Berufsfeldes nach einer Anstellung umsieht. Die Andeutung darauf, dass die Wirtschaft Finnlands sich allmählich einer Krise nähert – *Ariel* wurde 1988 gedreht, also einige Jahre vor der großen Wirtschaftskrise – wird auch auf akustischer Ebene verstärkt. Während der Montagesequenz hört man das Lied „W.P.A. Blues“ von Casey Bill Weldon. Dieser Song beschreibt die Probleme eines arbeitslosen Mannes während der Großen Depression zur Zeit der Wirtschaftskrise in den U.S.A..

Die erste Strophe lautet wie folgt:

„Everybody’s working in this town and it’s worrying me night and day
If that mean working too, have to work for the WPA
Well well the landlord come this morning and he knocked on my door
He asked me if I was going to pay my rent no more
He said you have to move if you can’t pay
And then he turned and he walked slowly away
So I have to try find me some other place to stay
That housewrecking crew’s coming from the WPA [...]“¹²⁷

Das Lied beschreibt einerseits einen arbeitslosen Mann, welcher keine Arbeit bekommt und andererseits die Problematik, dass er keine Wohnung findet, da er arbeitslos ist. Er lebt in den Slums und das Haus, in dem er wohnt, wird von der W.P.A. abgerissen. Die W.P.A. hat unter anderem auch arbeitslose KünstlerInnen für allgemein nützliche Projekte angestellt.¹²⁸ Die W.P.A. war ein staatlich geführtes Projekt, welches zahlreiche Arbeitslose in den 1930er Jahren angestellt hat. Das Lied handelt jedoch von den Schattenseiten dieses Projektes, da jene Menschen, die in großer Armut lebten, unter den Städteerneuerungen gelitten hatten. So wurden die Ärmsten der Armen, die in Slums gelebt hatten, vertrieben, da neue Gebäude gebaut wurden.¹²⁹

Kaurismäki unterlegt die Montagesequenz mit den ersten zwei Strophen dieses Liedes. Es könnte ein Hinweis darauf sein, dass Arbeitslose sich nach Berufen umsehen müssen, welche sie noch nie ausgeübt haben. Darüber hinaus kritisiert das Lied den Staat, der trotz sinnvoller neuer Bauprojekte die ärmste Bevölkerungsschicht vergisst. Taisto lebt selbst in einem Nachtsyl, welches pro Nacht Geld von den Obdachlosen verlangt. Als er kein Geld mehr hat, wird er auch aus dieser Herberge hinausgeworfen. Hier kann man

¹²⁷ Online unter: <http://uncensoredhistoryoftheblues.purplebeech.com/2008/10/show-38-wpa-blues.html> (20.08.2014).

¹²⁸ Die Working Progress Administration (W.P.A.) war eine Arbeitsbeschaffungsbehörde, welche in den U.S.A. zur Zeit der Großen Depression für Millionen von Arbeitslosen verantwortlich war. Vgl. online unter: <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/general-article/dustbowl-wpa/> (20.08.2014).

¹²⁹ Vgl. Guido van Rijn. *Roosevelt’s Blues. African-American Blues and Gospel Songs on FDR*. Mississippi 1997. 82.

zwischen Taisto und dem Mann aus dem Lied Parallelen finden. Hiermit fällt Taisto in jene Bevölkerungsschicht, welche der Staat nicht auffängt.

Taisto muss daraufhin wissentlich Schwarzarbeit verrichten. Die ArbeitgeberInnen werden jedoch bald von der Polizei festgenommen und Taisto verliert dadurch seinen Job. Auch Ilona wird in *Wolken ziehen vorüber* in ihrem neuen Job ausgebeutet. Sie muss alleine ein heruntergekommenes Lokal bewältigen. Sie ist Bedienung und Köchin zugleich. Trotz dem Versprechen ihres Chefs wird sie nicht als Angestellte angemeldet. Die Polizei kommt bald dahinter und Ilona verliert wieder ihren Job. Einerseits werden Taisto und Ilona ausgebeutet, andererseits haben sie nach dem Eingreifen der Polizei überhaupt keine Einnahmequelle mehr.

Die Arbeitssuche erweist sich bei Kaurismäki als beinahe aussichtslos. Legale Arbeitsvermittlungen helfen nicht, die illegalen Vermittlungen nutzen die Arbeitslosen aus und vergeben falsche Jobs. Arbeit findet man beinahe nur, wenn man akzeptiert, dass es sich um Schwarzarbeit handelt oder man wie im Fall von Ilona in *Wolken ziehen vorüber* betrogen und nicht angemeldet wird. Als Grund für Nichtanstellungen gibt Kaurismäki ein zu hohes Alter, körperliche Defizite oder den Verfall der Sitten der Gesellschaft an.

6.4. Der Traum von dem eigenen Unternehmen

In vielen Filmen Aki Kaurismäkis träumen die ProtagonistInnen von einem eigenen Unternehmen. Die Selbstständigkeit und die Unabhängigkeit ist ihnen ein Bedürfnis und manchmal die einzige Möglichkeit aus ihrer Arbeitslosigkeit zu entfliehen. Oftmals hoffen sie auf Unterstützung der Banken, welche aber die Kreditanfragen in den meisten Fällen ablehnen.

In *Wolken ziehen vorüber* unterhalten sich Melartin und Ilona über ihre Zukunft. Ilona ist arbeitslos und Melartin arbeitet als Schuster, obwohl er keine Berufserfahrung in diesem Metier hat. Melartin überzeugt Ilona, dass beide ins Gastgewerbe zurück müssen, da sie ihr Handwerk darin gut verstehen. Er setzt ihr den Gedanken eines eigenen Unternehmens in den Kopf. Ilona ist aber um ihre finanzielle Lage besorgt, da sie nicht genug Geld hat,

um ein Restaurant zu eröffnen. Daraufhin schlägt Melartin vor, zur Bank zu gehen und einen Kredit zu beantragen. In der nächsten Szene sehen wir Lauri und Ilona auf dem Boden sitzend, da ihnen zuvor die Einrichtung vom Gerichtsvollzieher weggenommen worden ist. Ilona erstellt einen Businessplan und errechnet die Höhe des Kredites, den sie für eine Neueröffnung eines Restaurants brauchen würde. Hier wird Ilonas Kompetenz und Erfahrung herausgehoben, denn sie errechnet die zukünftigen Kosten wie Miete, Einrichtung sowie Personal und kann Lauri die genaue Summe nennen, welche sie von der Bank zu bekommen erhofft. Lauri versucht in der darauffolgenden Szene, sein Auto zu verkaufen. Der Autoverkäufer spricht die schlechte Wirtschaftslage in Finnland an, und rechtfertigt damit, dass er Lauri nicht den gewollten Preis für das Auto zahlen kann. Obwohl Lauri nur etwas mehr als die Hälfte seiner ursprünglichen Forderung bekommt, verkauft er das Auto dennoch. Durch diese Szene wird gezeigt, dass man Hab und Gut weit unter seinem Wert verkaufen muss. Da sich der Autoverkäufer und Lauri nicht in die Augen schauen, der Autoverkäufer gut situiert und dementsprechend gekleidet ist, kann man davon ausgehen, dass der Autoverkäufer den Preis für das Auto absichtlich gesenkt und Lauris Notlage ausgenutzt hat.

In der nächsten Szene hat Ilona einen Termin mit dem Bankdirektor ihrer Bank und sitzt mit ihm in seinem Büro. Der Direktor bestätigt Ilona, dass ihr Businessplan gut klingt, kritisiert aber, dass sie kein Eigenkapital besitzt. Er überprüft, ob Ilona Aktien oder Immobilien besitzt, da ansonsten das Risiko für die Bank zu groß wäre. Ilona stellt Melartin als Bürgen für den Kredit vor. Als dieser sich als Schuster vorstellt, senkt der Direktor verständnislos seinen Kopf. Dies lässt vermuten, dass der Beruf des Schuhmachers als zu wenig gewinnbringend eingeschätzt wird. In der nächsten Einstellung sehen wir Melartin und Ilona mit gesenktem Haupt aus der Bank gehen. Melartin schlägt vor, zu einer anderen Bank zu gehen. Ilona möchte das nicht, da sie bei der Bank, die sie gerade verlassen haben, jahrelange Kundin und die Chance dort einen Kredit zu erhalten, am größten war. Ihre Treue als Kundin scheint demnach nicht mehr von Bedeutung zu sein.

Kaurismäki zeigt hiermit, dass die Banken KundInnen, die nicht genug Vermögen besitzen, keine Kredite ausstellen. Die Aussage, die Melartin zuvor im Film geäußert hat – dass Banken doch genau dafür da seien – erscheint damit naiv und unrealistisch. Kaurismäki zeigt, dass Banken NeuunternehmerInnen nicht unterstützen, obwohl sie den

Businessplan als durchdacht empfinden. Demnach liegt es nicht an der Grundidee, ob man einen Kredit bekommt oder nicht, sondern nur, ob man vom Start weg selbst genügend Kapital vorzuweisen hat.

Ilona trifft etwas später per Zufall die ehemalige Chefin des „Dubrovnik“. Bei ein paar Cocktails erzählt diese Ilona, dass sie seit der Schließung des Restaurants wieder eine Aufgabe benötigt und schlägt vor, ihr Geld für ein neues Restaurant zu investieren. Es ist ihr bewusst, dass es ein Risiko gibt, (besser: dass ein Risiko besteht) aber zugleich kann sie auch Profit damit machen, wenn das Restaurant Gewinn abwirft. Das Gespräch ist einerseits ein geschäftliches und andererseits auch ein privates und freundschaftliches. Kaurismäki zeigt damit, dass es Alternativen zu einer Finanzierung durch die Bank gibt. Er zeigt auch, dass sich die beiden Frauen loyal zueinander verhalten und die Unterstützung aus den eigenen Reihen kommt. Das könnte wiederum ein Hinweis auf die den starken Zusammenhalt innerhalb der Arbeiterklasse sein. Zusammen können Ilona und ihre ehemalige Chefin etwas Neues aufbauen, alleine wäre dies nicht möglich und beide profitieren davon, wenn das Restaurant Profit abwirft.

Die Art, wie beide Frauen Alkohol konsumieren, unterscheidet sich erheblich von jenen Szenen, in denen Männer zur Flasche greifen. Die Frauen suchen sich ihre Cocktails mit Bedacht aus und Ilona macht darauf aufmerksam, dass es bereits das vierte Getränk sei. Die Chefin beruhigt Ilona und weist darauf hin, dass man sein Leben genießen soll. Der Alkohol wird von den Frauen also dann konsumiert, wenn das Leben gefeiert wird. Dies steht im direkten Gegensatz zu jenen Männern, welche ausgiebig trinken, wenn sie frustriert und mit dem Leben unzufrieden sind. Das Gespräch zwischen Ilona und der Chefin ist trotz des Alkoholkonsums ein konstruktives und führt zu einem Resultat.

Ein weiteres Zeichen der Loyalität gegenüber den ArbeiterInnen ist das Zurückholen des gesamten ehemaligen Teams des „Dubrovnik“. Lajunen wird von Lauri sogar direkt von der Straße in eine Entzugsanstalt gebracht und hat dort Zeit, sich zu erholen, während das Restaurant noch renoviert wird. Damit wird ihm nicht nur geholfen, von der Alkoholsucht loszukommen, er bekommt darüber hinaus auch wieder eine Festanstellung als Koch im Restaurant von Ilona und Lauri.

Ilonas neues Restaurant bekommt den Namen „Työ“, das finnische Wort für „Arbeit“. Sie

legt Wert auf große Portionen, damit die ArbeiterInnen satt werden. Das Restaurant will einen hohen Standard bieten, und diesen für alle Bevölkerungsschichten gewährleisten. Am deutlichsten wird dies in einer Szene mit Melartin, dem Türsteher. Als zwei Männer eines Müllabfuhrunternehmens das Restaurant betreten, geben sie bei Melartin ihre Arbeitshandschuhe ab. (siehe Abb. 27a-b)



a)



b)

Eine Handlung, die meistens nur in nobleren Restaurants mit den Mänteln der Gäste vollzogen wird. Somit stellt Kaurismäki die Arbeiterschicht erneut auf eine Ebene mit wohlhabenderen Menschen und verleiht ihnen Würde und Respekt.

Der erste Tag des neuen Restaurants ist gut besucht. Dass dies nicht zwingend als Happy End verstanden werden darf, wird allein durch den Abschlusssong bestätigt. Er handelt von vorbeiziehenden Wolken. Dies lässt auf sich ständig ändernde Bedingungen schließen. Auch Kaurismäki selbst gibt zu, dass der Erfolg des neuen Restaurants nicht sicher sei. „[...] die sehr brutale Wahrheit ist, dass jedes Restaurant am ersten Tag seiner Eröffnung eine Menge Gäste anlockt. Wie es dann weitergeht, ist sehr unsicher. Aber ich wünsche meinen Charakteren natürlich alles Gute.“¹³⁰

In *Lichter der Vorstadt* zerstört Kaurismäki endgültig den Traum von der Selbstständigkeit. Kati Outinen spielte sowohl in *Schatten im Paradies* als auch in *Wolken ziehen vorüber* Rollen mit dem Namen Ilona. In *Lichter der Vorstadt* trägt sie erneut diesen Namen. Sie spielt wie in *Schatten im Paradies* eine Supermarktverkäuferin. Zieht man Verbindungen zwischen diesen Rollen, so könnte dies bedeuten, dass Ilonas Traum vom eigenen Restaurant gescheitert ist. Auch Koistinen, der Protagonist des Filmes, träumt von der Selbstständigkeit. Er ist Angestellter einer Sicherheitsfirma. Sein Traum erscheint äußerst unrealistisch. Er behauptet, er könne einige Kollegen überzeugen, in

¹³⁰ Aki Kaurismäki in: Werner, Aki Kaurismäki. 342.

seine neue Firma einzusteigen. Im Film gibt es jedoch keinerlei Kontakt zwischen ihm und den anderen MitarbeiterInnen. Auch die Frau in der Imbissbude, der er seine Träume erzählt, fragt ihn, ob er etwas getrunken habe. Dies weist darauf hin, dass sie sein Vorhaben als unrealistisch einschätzt. Zusätzlich sehen wir Koistinen, wie er ein Seminar über Unternehmungsgründung besucht. Der Vortragende liest jedoch lediglich gelangweilt einen Standardtext vor und raucht währenddessen eine Zigarette. Dass die TeilnehmerInnen ihm am Ende des Vortrages das Geld bar in die Hand geben, kann als weiterer Hinweis auf die unprofessionelle Art des Seminars verstanden werden. Koistinens Bemühungen sind demnach zum Scheitern verurteilt.

In *Schatten im Paradies* wird auf zwei Arten der Drang nach Veränderung der Arbeit betreffend gezeigt. Einerseits macht Nikander einen Englischsprachkurs, bei dem er Sätze wie „Your room number is 568.“ und „51 Highway, Liverpool“ lernt - ein Hinweis darauf, dass er den Wunsch in sich trägt, ins Ausland zu gehen, um dort eine Arbeit zu finden. Nikander arbeitet bei der Müllabfuhr. Sein jahrelanger Kollege erzählt ihm von der Idee, ein eigenes Müllabfuhrunternehmen zu gründen und möchte Nikander als Vorarbeiter einstellen. Die Begründung für den Traum, ein Unternehmen zu gründen, kommt einerseits daher, dass er sich zu alt für die kräfteaubende Arbeit hält und lieber Büroarbeit für das eigene Unternehmen leisten möchte. Andererseits möchte er seiner Frau ein besseres Leben bieten und ihr noch die Welt zeigen. Das heißt, er erhofft sich durch die Gründung des eigenen Unternehmens einerseits kräfteschonendes Arbeiten und andererseits einen besseren Verdienst. Auch in diesem Falle platzt die Hoffnung auf Selbstständigkeit, da Nikanders Freund beim Ausladen einer Mülltonne einen Herzinfarkt erleidet und stirbt. Es kommt demnach nicht zur Selbstverwirklichung, da der Arbeiter sich in den Jahren zuvor bereits überanstrengt hat. So sehr Kaurismäki körperliche Arbeit in seinen Filmen romantisiert, so zeigt er hier die Anstrengungen, die eine solche mit sich bringt. Nikander ist ebenfalls bereit, im gleichen Berufsfeld zu bleiben, hegt aber offensichtlich auch einen anderen Traum. Der Englischkurs lässt auf einen größeren Traum außerhalb der bekannten Strukturen schließen. Ob dieser ebenso in die Selbstständigkeit führen würde, wird nicht aufgeklärt.

Eine gänzlich andere Form der Selbstständigkeit wird in *Der Mann ohne Vergangenheit* gezeigt. M. Versucht, Kartoffeln anzubauen. Dies darf als Ansatz einer Selbstversorgung verstanden werden. Er selbst bezeichnet sich nach der ersten mehr oder weniger

erfolgreichen Ernte bereits als Bauer. Da der Staat ihm keinerlei Hilfe anbietet, geht er den einzigen für ihn sinnvollen Weg und versucht, sich mit einfachsten Mitteln zu einem gewissen Teil selbst zu versorgen. Etwas später im Film führt er die Band der Heilsarmee in die Welt des Rock `n` Roll ein und organisiert ein Konzert. Irma erzählt er auch, dass er vorhat, Rock `n` Roll Manager zu werden. Das Anbauen der Kartoffeln und das Betreuen der Band sind beides Hinweise darauf, dass M. aus dem Nichts etwas Neues schaffen und aufbauen möchte.

Die Versuche der Figuren, in Aki Kaurismäkis Filmen Unternehmen zu gründen, weisen darauf hin, dass der Finne als einzige Möglichkeit, dem Elend zu entkommen, die Selbstständigkeit in Betracht zieht. Dies wird noch einmal durch die extrem negativ dargestellten Großunternehmen oder die Art und Weise, wie einst funktionierende Kleinbetriebe wie das „Dubrovnik“ vom Markt gedrängt werden, verstärkt. In *Schatten im Paradies* kommt es allerdings auf Grund eines Todesfalls nicht zu einer Unternehmensgründung. Die Bank hätte den Kredit zwar bewilligt, erzählt der Müllabfuhrfahrer, jedoch wird dieses Geschäftsgespräch zwischen der Bank und ihm im Film nie gezeigt. Die positive Darstellung eines Bankunternehmens wird demnach filmisch ausgespart. *Schatten im Paradies* wurde 1986 gedreht, in einer Zeit in der es offensichtlich noch einfacher war, einen Kredit zu erhalten. Ein Jahrzehnt später, in *Wolken ziehen vorüber*, bedarf es schon einer privaten Gönnerin, um den Traum der „kleinen Leute“ zu verwirklichen. Die Chefin tritt als Dea Ex Machina im Film auf und leitet somit eine Wendung der Handlung ein. Kann diese Erfüllung eines Traums noch sehr auf den Faktor Glück zurückgeführt werden, so versuchen andere einzelne Personen durch Weiterbildung ihre Situation selbst zu verändern. Nikander in *Schatten im Paradies* lernt Tourismusenglisch, Koistinen in *Lichter der Vorstadt* besucht ein Seminar über Unternehmungsgründung. Die höchste Form der Eigeninitiative startet M. in *Der Mann ohne Vergangenheit*. Er versucht sich einerseits als Selbstversorger, andererseits macht er seine ersten Schritte als Musikmanager. Unterstützung in seinem Vorhaben erhält er nur von der Heilsarmee, also von Menschen, welche unentgeltlich arbeiten. Es fällt also auf, dass, mit Ausnahme von *Schatten im Paradies*, alle Anstrengungen der ProtagonistInnen ihr Leben zu verändern nicht vom Staat unterstützt werden.

6.5. Das Bankensystem

1986 lässt Kaurismäki in *Schatten im Paradies* die Bank noch den Kredit für das neue Müllabfuhrunternehmen bewilligen. Danach verändern sich die Darstellungen der Banken in den Filmen des finnischen Regisseurs drastisch. In *Wolken ziehen vorüber* ist die Neuübernahme einer Bank für das Ende des Restaurants „Dubrovnik“ verantwortlich. Diese fordert plötzlich sämtliche Rückzahlungen des laufenden Kredits. Die sofortige Bezahlung ist der Chefin (viell. besser: Inhaberin?) des „Dubrovnik“ nicht möglich. Gleichzeitig bekommt sie ein Angebot einer Restaurantkette, welche den exakten Betrag der ausstehenden Rückzahlung als Verkaufspreis anbietet. Auffällig dabei ist, kommentiert die Chefin, dass der neue Bankdirektor ebenfalls im Vorstand der Restaurantkette sitzt. Die Bank ist demnach alleiniger Verantwortlicher für den Untergang des „Dubrovnik“. Wie bereits erwähnt, ist es Ilona im weiteren Verlauf des Filmes auch nicht möglich, einen Kredit für ihr neues Restaurant zu erhalten, obwohl der Businessplan laut Bankdirektion gut durchdacht ist.

In *Der Mann ohne Vergangenheit* versucht M. eine Anstellung als Schweißer zu finden. Jene Anstellung kann er nur bekommen, wenn er ein Bankkonto besitzt. Auf seine Bitte, die Bank aus dem Spiel zu lassen, und ihn in bar zu bezahlen, so wie es früher üblich war, entgegnet ihm die Chefin des Betriebes, dass die Banken einerseits von den Kunden finanziell profitieren und andererseits, dass ein Bankkonto den Banken dazu dient, die Ausgaben der Menschen zu kontrollieren. Ironisch fügt sie hinzu, dass man ohne Konto ansonsten ja ein freier Mensch wäre. Die Vergangenheit, in der Barbezahlung noch möglich war, wird somit glorifiziert und die Banken und der Staat als ein kontrollierendes System dargestellt. In der nächsten Einstellung sehen wir ein Bankgebäude von außen. Das Haus ist grau und baufällig und befindet sich in einer abgeschiedenen Straße. Die Fassade bröckelt von den Wänden und würde nicht mit großen Buchstaben „Pankki“ über dem Eingang stehen, könnte man das Haus nicht als ein Bankgebäude identifizieren. Die triste Stimmung von außen wird durch die Mitarbeiterin in der Bank noch einmal verstärkt. Auf die Frage von M., wie es ihr geht, antwortet sie mit „Nicht sehr gut“. Auch mit der Dunkelheit in der Filiale wird Kaurismäkis Kommentar über das Bankwesen noch einmal deutlich. (siehe Abb. 28a-b)



a)



b)

Als M. schließlich ein Bankkonto eröffnen möchte, wird die Filiale ausgeraubt und er wird mit der Bankangestellten in den Tresor gesperrt. Dort erfährt er von ihr, dass die Bank bereits nach Nordkorea verkauft worden sei und dass die Bank an diesen Tag zum letzten Mal geöffnet sein werde. Der Bankdirektor wurde nach 38 Jahren und ein Jahr vor seiner Pension gekündigt. Die Angestellte deutet an, er habe als Antwort auf den Verkauf Suizid begangen.

Kaurismäki will hier die Herzlosigkeit des Bankgeschäfts verdeutlichen. Dieses Mal ist sogar der Bankdirektor das Opfer der Wirtschaftskrise in Finnland und nicht mehr nur die ArbeiterInnen. In Kaurismäkis Hierarchie des Bösen herrscht hier über dem Bankdirektor, einem Beruf, der bereits als der Gegenspieler der Arbeiterinnen dargestellt wurde, eine weitere Instanz. In diesem Fall thematisiert Kaurismäki globale Problematiken sowie Veränderungen und schildert dabei fatale Konsequenzen, die dadurch für einzelne Personen auftreten könnten. Die Problematiken der Wirtschaftskrise in Finnland werden anhand eines weiteren Schicksals in *Der Mann ohne Vergangenheit* thematisiert. Der Mann, welcher zuvor die Bank ausgeraubt hat, erzählt M., wie es dazu kam. Er war ein Unternehmer, der auf Grund der Krise in Konkurs geriet. Dadurch war er gezwungen, seine gesamten Gerätschaften weit unter ihrem Wert an die Bank zu verkaufen. Darüber hinaus wurde sein Konto gesperrt, auf dem sich noch eine große Summe an Geld befand. Daraufhin verkaufte die Bank wiederum die Gerätschaften um das Dreifache des zuvor gezahlten Preises. Der Bankräuber erbeutete den exakten Betrag, der auf seinem eigenen Konto lag. Der Mann wollte seinen ArbeiterInnen den ausstehenden Lohn bezahlen. Die Kritik Aki Kaurismäkis an dem Bankwesen wird dadurch deutlich, da die Bank mit dem Konkurs eines Unternehmens Profit gemacht hat und es dem Unternehmen somit ohne Gerätschaften nicht mehr möglich war, sich von der Wirtschaftskrise zu erholen.

In *Lichter der Vorstadt* beantragt Koistinen einen Kredit für eine Unternehmensgründung.

Auch dieser wird aus mehreren Gründen abgelehnt. Einerseits wird Koistinen von der Bank nicht ernst genommen, da sein Handelsschulabschluss für den Bankdirektor keinerlei Wert hat und er lehnt auch eine weitere Begutachtung von Koistinens Antrag ab. Und andererseits kann Koistinen keine Sicherheiten anbieten. Er hat auch keinen Menschen, der für ihn bürgen könnte. Der Direktor bezeichnet Koistinen als schlechten Komödianten und vergleicht ihn mit Müll. Als dieser die Bank verlassen möchte, wird er von einem anderen Bankangestellten aufgefordert, dies durch eine Seitentür zu tun, da es ein schlechtes Bild auf die Bank werfen könnte, wenn Koistinen durch den Eingangsbereich schreiten würde. In dieser Szene wird die respektlose Art des Umgangs mit den Kunden seitens des Bankdirektors verstärkt betont. Das Ablehnen des Kredits und die Demütigung Koistinens sind beides äußerst negative Darstellungen der Banken durch Kaurismäki.

Wie schon in *Wolken ziehen vorüber* ändert die Tatsache, dass der Antrag von langjährigen KundInnen der Bank eingebracht wird, nichts an der Entscheidung der Bank. Wird Ilona noch zumindest ein guter Businessplan bescheinigt, so darf Koistinen nicht einmal mehr seine Vorstellungen vortragen. *Wolken ziehen vorüber* wurde mitten in der Wirtschaftskrise Finnlands gedreht, somit können die wirtschaftlichen Probleme für die Ablehnung verantwortlich gemacht werden. *Lichter der Vorstadt* hingegen wurde 2006, Jahre nach der Krise, gedreht. Die negative Darstellung der Bank kann demnach auf die grundlegende Abneigung des Regisseurs gegen das Bankensystem verstanden werden.

Das Restaurant „Dubrovnik“ in *Wolken ziehen vorüber* und das Erdbauunternehmen in *Der Mann ohne Vergangenheit* gehen auf Grund der Wirtschaftskrise und den Machenschaften der Banken zu Grunde. In beiden Fällen bereichern sich die Banken an der Krise. In *Wolken ziehen vorüber* sitzt ein Bankangestellter im Vorstand der Restaurantkette, welche das „Dubrovnik“ übernimmt. In *Der Mann ohne Vergangenheit* kauft die Bank die Maschinen des Unternehmens. Ein paar Wochen später verkauft die Bank die Maschinen um das Dreifache. Doch auch BankdirektorInnen sind nicht sicher vor dem System. Die Globalisierung ist für den Rauswurf eines Bankdirektors in *Der Mann ohne Vergangenheit* verantwortlich. Das Böse ist demnach in Kaurismäkis Welt größer und mächtiger geworden. Wenige Jahre später zeigt Kaurismäki jedoch erneut einen erbarmungslosen Bankdirektor. In *Lichter der Vorstadt* werden Banken schlussendlich als menschenverachtend dargestellt.

6.6. Die Geschäftsleute

Geschäftsleute, ausschließlich Männer, spielen bei Aki Kaurismäki immer wieder eine große Rolle. Meist treten sie in Anzügen auf und oft in einer Gruppe. Ihr Auftreten hat immer negative Konsequenzen für die Arbeiterschicht.

Die Geschäftsmänner in *Wolken ziehen vorüber* werden als drohende Gefahr inszeniert. Ein Auto rast um die Ecke, fährt über den Bürgersteig und bleibt direkt vor dem „Dubrovnik“ stehen. Es steigen mehrere Männer aus dem Auto, einer davon entpuppt sich als der Chauffeur. Die anderen drei Geschäftsmänner sind allesamt in Anzügen gekleidet, einer davon noch zusätzlich im Trenchcoat. Da dieser von den anderen beiden, welche jünger sind und eine ähnliche Frisur und Haarfarbe haben, flankiert wird, ist klar, dass er der Ranghöchste der drei Männer ist. Als Ilona zur Arbeit kommt warten die drei Geschäftsmänner vor dem „Dubrovnik“ und beäugen das für sie interessante Gebäude. Einer der drei Männer telefoniert dabei, der andere trägt einen Aktenkoffer.

Das rasende Auto zu Beginn der Szene kann als Rücksichtslosigkeit des Fahrers interpretiert werden. Die Geschäftsmänner ignorieren allgemein gültige Verkehrsregeln und nehmen sogar den öffentlichen Raum, in dem Fall den Bürgersteig, in Anspruch und gefährden damit auch andere Personen. Der Chauffeur steht für den bereits vorhandenen Reichtum. Der Aktenkoffer zeigt eventuell die Bereitschaft zu handeln, da sich vielleicht bereits fertige Verträge darin befinden. Dass Ilona beim Eintreten in das „Dubrovnik“ von den Dreien ignoriert wird, zeugt nochmal von der Ignoranz gegenüber der Arbeiterschaft. Die Inszenierung der Männer im Restaurant erinnert an das Auftreten einer kriminellen Bande. Der Chef geht allen voran in der Mitte, seine Helfer auf den Seiten leicht hinter ihm. Sie bleiben vor Ilona stehen und verzichten auf eine Begrüßung, da sie sich eine Reaktion von der anderen Seite erwarten. Sie stellen sich nicht vor, weil sie vermutlich davon überzeugt sind, dass Ilona weiß, wer sie sind. Ilona weist daraufhin, dass das Restaurant geschlossen hat. Diese Information interessiert die Männer nicht, da sie nur die Managerin sprechen wollen. Ilona verteidigt dabei instinktiv ihre Chefin und behauptet, diese sei nicht hier. Das verstärkt noch einmal den Eindruck, dass die Männer als Bedrohung gesehen werden. Sie beharren aber jedoch auf ihrem Termin mit Frau Sjöholm, woraufhin diese die drei Männer in ihr Büro holt. Als das Gespräch vorüber ist, sehen wir, wie die drei das Büro der Chefin verlassen. Sie verabschieden sich bei der

Arbeiterin Ilona nicht. Im Gesicht eines Geschäftsmannes ist ein dezentes Grinsen zu erkennen. (siehe Abb. 29a-h)



a)



b)



c)



d)



e)



f)



g)



h)

Die Managerin des „Dubrovnik“ bestätigt Ilona in der nächsten Szene, dass die Geschäftsmänner bekommen haben, was sie wollten, nämlich das Restaurant.

In *Der Mann ohne Vergangenheit* will M. das Auto seines Vermieters für einen Tag ausborgen. Als M. meint, der Preis dafür sei zu hoch und darauf hinweist, dass Gier eine Sünde sei, sagt Anttila, der Vermieter: „Ich bin Unternehmer und werde vom Staat unterstützt. Und wir wissen, der Staat sündigt nicht.“ Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass der Geschäftsmann seine Sünden durch den Staat gedeckt sieht. Kaurismäki scheint hiermit den Staat dazu aufzufordern, etwas gegen den immer stärker werdenden Kapitalismus und die Ausbeutung der Armen zu unternehmen.

In *Lichter der Vorstadt* kommt es zu der negativsten Darstellung des Typus Geschäftsmann. Er kommt einem Kriminellen gleich. Der Anführer der Gruppe, Lindholm, welcher Koistinen benutzt, um einen Überfall auszuführen, lebt in einem teuren Apartment mit Blick über die Stadt. Bei einem gemeinsamen Pokerspiel mit Kollegen werden sichtbar hohe Summen gesetzt. Alle Männer tragen teure Anzüge und können demnach als vermögend bezeichnet werden. Die einzige Frau in der Gruppe ist Mirja. Sie wird von Lindholm lediglich als Sexobjekt und Putzfrau gesehen. Während die Gruppe Poker spielt, ist sie beim Staubsaugen im Hintergrund zu sehen. (siehe Abb. 30)



Nach einem Gespräch unter vier Augen sehen wir die Frau in einer Totalen, während aus dem Off der Satz „Komm her!“ von Lindholm zu hören ist. Mirja blickt daraufhin kurz zu Boden und begibt sich dann in Richtung des Mannes. Der Blick deutet darauf hin, dass sie nur ungern seinen Wünschen nachkommt. Die Aufforderung kann gleichzeitig als Form der Prostitution bewertet werden. In einer früheren Szene etwa sehen wir Lindholm mit einer anderen Frau in einem Restaurant sitzen. Welche Beziehung Mirja und Lindholm haben, wird jedoch nicht aufgeklärt.

Lindholm ist ebenso verantwortlich dafür, dass Koistinen bei seinem nächsten Job erneut entlassen wird. Es ist er, der der Chefin mitteilt, dass Koistinen wegen Diebstahl im Gefängnis war. Dadurch kommt es zu seiner Kündigung im Restaurant. Der Reiche beutet somit nicht nur den Armen aus, er sorgt zusätzlich noch dafür, dass dieser seinen Job verliert.

Koistinen versucht sich gegen Ende des Filmes zu wehren. Er lauert den Gangstern auf, und attackiert Lindholm mit einem Messer. Dieser wehrt den Angriff jedoch mit Leichtigkeit ab und sein Bodyguard entwaffnet Koistinen. Koistinen schafft es, dem Anführer lediglich eine kleine Wunde an der Hand zuzufügen. (siehe Abb. 31a-e)



a)



b)



c)



d)



e)

Auf die Frage des Bodyguards, ob man Koistinen nicht umbringen solle, antwortet Lindholm: „Ich bin Geschäftsmann, kein Mörder.“ Dem Publikum wurde er bis zu diesem Zeitpunkt als klassischer Ganove eines Film Noir¹³¹ gezeigt. Die Grenzen zwischen einem Kriminellen und einem Geschäftsmann verschwimmen hiermit endgültig.

Koistinens Scheitern bei dem Attentat kann als politisch interpretiert werden. Er ist Stellvertreter für den kleinen Mann, der von den Reichen benutzt und ausgebeutet wird. Er ist ein einfacher, im Keller lebender Arbeiter, der von mehr träumt. Er ist alleinstehend und ein Außenseiter. Lindholm ist das absolute Gegenteil von Koistinen. Er ist reich und lebt in einem Penthouse. Er hat Frauen und Macht. Er steht für die Oberschicht, welche ihren Status durch illegale Mittel erlangt hat. Koistinens Angriff kann als eine Art Revolution des kleinen Mannes verstanden werden - als eine Form von Aufstand und als ein Versuch des ausgebeuteten Arbeiters, den mächtigen Geschäftsmann zu stürzen. Mehr als einen Kratzer bekommt der Mächtige in diesem Fall nicht zu spüren. Koistinen hingegen muss für seinen Versuch der Rebellion beinahe mit dem Leben bezahlen. Die Revolution ist laut Kaurismäki demnach zum Scheitern verurteilt.

In *Wolken ziehen vorüber* werden die Verbindungen zwischen Großkonzernen und Banken hervorgehoben. Die Geschäftsmänner, welche bedrohlich inszeniert werden, nehmen den ArbeiterInnen des „Dubrovnik“ die Jobs weg. Dies gelingt ihnen aber nur, da einer von ihnen im Vorstand der Bank sitzt. In *Lichter der Vorstadt* sind die Geschäftsmänner mit Kriminellen gleichgesetzt. Wieso diese Gleichsetzung überhaupt möglich ist, erzählt Anttila bereits in *Der Mann ohne Vergangenheit*. Er erklärt sinngemäß, dass der Staat Geschäftsmänner schützt und er immer Recht hat. Die Schuld für die Sünden der Geschäftsmänner ist somit auch beim Staat zu finden.

¹³¹ Vgl. Willmann, Wunder gibt es immer wieder. Online unter: <http://www.artehock.de/film/text/kritik/l/lidevo.htm> (01.07.2014).

7. SCHLUSSFOLGERUNG

Oft ist es der eigene Lebenslauf der FilmemacherInnen, der sie zu dem macht, was sie sind. Zumindest scheint dies bei Aki Kaurismäki der Fall zu sein. Er war bereits obdachlos und musste in seinem Leben viele harte Jobs ausüben. Diese Erfahrungen hat er als Filmemacher verarbeitet. Aki Kaurismäki kann auf Grund der Thematiken die in seinen Filmen vorherrschen, durchaus als Anwalt der Arbeiterklasse bezeichnet werden. Er zeigt oftmals Ungerechtigkeiten, welche seine ProtagonistInnen durch Privilegierte erleiden müssen. So gravierend die Situation für die Figuren aber auch sein mag, seine Charaktere behalten stets ihre Würde und ihren Stolz. Niemals würde der Finne eine seiner Figuren mit der Kamera von oben herab filmen, es sei denn, es betont die Grausamkeit, die ihr widerfährt, wie etwa bei der Jobsuche in *Der Mann ohne Vergangenheit*. Ansonsten vermeidet er diesen mitleidvollen Blick auf die Armut. Kaurismäkis Charaktere ertragen die Ungerechtigkeiten, die ihnen widerfahren und versuchen, mit Eigeninitiative die Dinge zu verändern.

Körperliche Arbeit wird in Kaurismäkis Filmen nicht negativ dargestellt. Es werden keine Überbelastungen gezeigt. Die gezeigten ArbeiterInnen sind allesamt gut in ihren Jobs und wirken zufrieden. Erst der Verlust der Arbeit bringt die Frustration, die Einsamkeit und die Armut, welche jedoch bereits vor den Kündigungen angedeutet wird. So werden die Bilder der Arbeit rhythmisch und dynamisch inszeniert. Kehren die Menschen in ihr Zuhause und somit in die Einsamkeit zurück, verändert sich auch das Schnitttempo und der Rhythmus verlangsamt sich. Die männlichen Figuren wie etwa Henri in *Vertag mit meinem Killer* oder Lauri in *Wolken ziehen vorüber*, gehen schlechter mit dem Statusverlust um als die weiblichen Charaktere. Ein Leben ohne Arbeit erscheint ihnen als sinnlos und ihr Stolz kann ihnen im Weg stehen. Kaurismäki spricht den Frauen mehr „sisu“ in seinen Filmen zu.

Wenn Maschinen den Hauptteil der Arbeit übernehmen, wie in *Das Mädchen in der Streichholzfabrik*, wird die Tristesse des Jobs eingefangen. Auch der Bürojob in *Vertag mit meinem Killer* wird als monoton und anstrengend dargestellt. Die Tätigkeiten der Müllfahrer, der Straßenbahnfahrer, der Blumenverkäuferin und der Supermarktkassafrau werden von Kaurismäki nicht negativ besetzt.

Viele Figuren glauben dennoch, dass der Weg in die Selbstständigkeit ein möglicher Ausweg ist. Dies deutet darauf hin, dass Kaurismäki kaum eine andere Wahl sieht, sich in dieser Welt zu entfalten, als beruflich unabhängig zu sein. Vor allem, da er die Entlassungen sehr plötzlich und ohne Vorwarnung inszeniert. Nur jene Chefs, welche einen Betrieb selbst aufgebaut haben, gehen würdevoll mit ihren Mitarbeiterinnen um. Nicht für einen unpersönlichen Großkonzern zu arbeiten, scheint somit für Kaurismäki die wichtigste Devise zu sein. Was seine Idealform von Selbstständigkeit betrifft, so kann Ilonas Restaurant in *Wolken ziehen vorüber* als ein Paradebeispiel für einen antikapitalistischen Weg erwähnt werden. Ilona nennt ihr Restaurant „Työ“, das finnische Wort für Arbeit. Sie legt Wert auf preiswerte, große Portionen, damit die ArbeiterInnen zu Mittag auch satt werden. In *Schatten im Paradies* bleibt dem Müllfahrer und der Frau von der Supermarktkasse der Zugang zu einem noblen Restaurant verwehrt. Stattdessen gehen sie zu einer Imbissbude. Dies zeigt, dass Kaurismäki das Restaurant als Ort versteht, der die Klassen voneinander trennt. Das Restaurant „Työ“ widerspricht all diesen Vorstellungen. Es soll Qualität für alle Menschen bieten und kein Ort der Ausgrenzung sein. Auch in *Schatten im Paradies*, *Der Mann ohne Vergangenheit* oder *Lichter der Vorstadt* gibt es den Drang zur Selbstverwirklichung. Im letztgenannten Film ist es die Bank, welche den Traum zerstört, ähnlich wie sie es in *Wolken ziehen vorüber* versucht hat. In *Wolken ziehen vorüber* widerspiegelt dies vor allem die damals herrschende Wirtschaftskrise, da die Bank Ilona die Richtigkeit ihres Businessplans bestätigt. Aber genauso wie es für Lauri und Ilona keinen Job in der Stadt gibt, bekommen sie auch keinen Kredit. In *Lichter der Vorstadt* kann die Verweigerung des Kredits nicht mehr auf die Krise geschoben werden. Hier inszeniert Kaurismäki die reine Boshaftigkeit der Bank. Der arme Kunde Koistinen, dem der Kredit nach diverser Spott verwehrt bleibt, muss sogar den Seitenausgang nehmen, damit ihn die anderen, vermutlich reicheren KundInnen, nicht sehen. Neben solchen menschenverachtenden Handlungen werden zusätzlich diverse Bankangestellte als brutale Geschäftsmänner dargestellt.

Sowohl das Restaurant „Dubrovnik“ in *Wolken ziehen vorüber*, als auch das Erdbauunternehmen in *Der Mann ohne Vergangenheit* werden von der Bank unter Druck gesetzt und zur Aufgabe gezwungen. Dies geschieht nur, damit sich die Bank bereichern kann. Die negative Darstellung von Geschäftsmännern, die meist in teuren Anzügen gezeigt werden, erreicht dann in *Lichter der Vorstadt* ihren Höhepunkt. Der kriminelle

Anführer, der für einen Raubüberfall verantwortlich ist, bezeichnet sich selbst als Geschäftsmann. Für Kaurismäki scheint es also keinen Unterschied mehr zwischen Kriminellen und Geschäftsmännern zu geben. Dass die Gier der Banken und der Geschäftsmänner jedoch vom Staat gedeckt wird, lässt Kaurismäki in *Der Mann ohne Vergangenheit* anklingen.

Durch das Erwähnen des Verkaufs einer finnischen Bank an Nordkorea kann auch Globalisierungskritik festgestellt werden. Auch das Sozialsystem wird von dem Finnen angegriffen. Im gleichen Film muss sich das Opfer einer Gewalttat vom Chef des Arbeitsamtes Drogensucht unterstellen lassen und wird hinausgeworfen, ohne dass ihm geholfen wird.

Die oben genannte Selbstverwirklichung kann als Form der Flucht vor dem herrschenden System verstanden werden. In *Schatten im Paradies* und *Ariel* kommt es tatsächlich zu einer Flucht aus dem Land. In *Schatten im Paradies* ist es eine Reise nach Estland, deren Ausgang ungewiss ist, in *Ariel* wandern sie nach Mexiko aus, was als endgültiger Abschied von Finnland zu verstehen ist. Das Verlassen Finnlands kann in beiden Fälle als neue Chance und als Kritik an Finnland interpretiert werden.

Mit Ausnahme von Ilonas Restaurant „Työ“, das am ersten Tag gut besucht ist, sehen wir keine erfolgreiche Form der Selbstverwirklichung oder Veränderung der Lebenssituation. Einige Figuren scheitern, bei anderen Charakteren ist der Ausgang ungewiss. Und selbst bei Ilona raubt Kaurismäki dem Publikum die Illusion von einem sicheren Glück, indem er die gleiche Schauspielerin, Kati Outinen, wiederum als Ilona in einem späteren Film an einer Supermarktkasse sitzend zeigt. Dies könnte jedoch auch ein Verweis auf die Figur Ilona in *Schatten im Paradies* sein. Aki Kaurismäki selbst räumte jedoch in einem Interview ein, dass jedes Restaurant am ersten Tag gut besucht sei. Dies könnte ein Hinweis auf die unglückliche Zukunft des Restaurants sein.

Egal wie sehr die Figuren aber zu kämpfen haben, zu Rachegelüsten kommt es nur in *Das Mädchen in der Streichholzfabrik* und in *Lichter der Vorstadt*. Rache wird jedoch nur dann ausgeübt, wenn die ProtagonistInnen zuvor bereits viele Ungerechtigkeiten ertragen mussten. In beiden Fällen bringt der gewaltsame Protest keine Änderung der herrschenden Verhältnisse. Dennoch kann vor allem Koistinens Angriff auf Lindholm als Form der Revolution gedeutet werden. Es ist ein kurzes Aufbäumen gegen jene Reichen,

welche die Armen mit illegalen Mitteln zu Boden drücken. Kaurismäkis Pessimismus zeigt sich in den Auswirkungen der Revolution. Die Reichen leiden kaum unter dem Widerstand der Armen. Die Rache der Oberschicht trifft die Armen jedoch erheblich.

Fasst man all dies zusammen, so wird klar, dass Kaurismäki körperliche Arbeit in den Fokus seiner Werke bringt. Kaum ein Film behandelt Menschen, die nicht einer solchen, meist schlecht bezahlten Arbeit nachgehen. Doch er weigert sich, diese meist sehr anstrengende Arbeit als Belastung zu zeigen. Sie schenkt den Menschen vielmehr eine Form von Rhythmus, welcher sie zufrieden scheinen lässt. Dies fällt erst dann auf, wenn sie diesen verlieren und in eine Einsamkeit verfallen. Gibt es in *Ariel* noch humoristische Aspekte bei der darauf folgenden Jobsuche, so ist dies Jahre später in *Wolken ziehen vorüber* nicht mehr der Fall. Die Wirtschaftskrise Finnlands lässt den Kampf um einen Arbeitsplatz ernster werden. Kaurismäki reagiert somit auf sein näheres Umfeld und will zeigen, wie hart die drastischen Probleme des Landes die Ärmsten treffen - Probleme, welche von den Reichen und Mächtigen verursacht werden. Sie werden von Kaurismäki mit Verachtung bedacht. Gleichzeitig ist sein Blick auf die VerliererInnen unserer Gesellschaft nicht von Mitleid geprägt. Er stellt sich und sein Publikum auf Augenhöhe mit den gezeigten Schicksalen. Dennoch scheint es, als möchte er sein Publikum, welches zum größten Teil solch existenzbedrohende Probleme nicht kennt, auf die Missstände in Finnland hinweisen, aber gleichzeitig auch auf allgemeingültige Ungerechtigkeiten. Diese Tatsache macht Aki Kaurismäki – auch wenn er dies selbst verneinen würde – zu einem politischen Filmemacher.

8. QUELLENVERZEICHNIS

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8.1. Primärquellen

Schatten im Paradies (Varjoja Paratiisissa), Aki Kaurismäki, FI 1986, 76 min.

Ariel, Aki Kaurismäki, FI 1988, 73 min.

Das Mädchen aus der Streichholzfabrik (Tulitikkutehtaan tyttö), Aki Kaurismäki, FI 1990, 68 min.

Vertrag mit meinem Killer (I Hired a Contract Killer), Aki Kaurismäki, FI/GB/DE/SE/FR 1990, 79 min.

Wolken ziehen vorüber (Kauas Pilvet Karkaavat), Aki Kaurismäki, FI 1996, 96 min.

Der Mann ohne Vergangenheit (Mies Vailla Menneisyyttä), Aki Kaurismäki, FI/DE/FR 2002, 97 min.

Lichter der Vorstadt (Laitakaupungin Valot), Aki Kaurismäki, FI/DE/FR 2006, 78 min.

8.2. Sekundärquellen

8.2.1. Bibliographie

Bagh, Peter von. Licht und Schatten. Ein Führer durch den finnischen Film. Helsinki 2000.

Bagh, Peter von. Portrait of a working man. An interview with Aki Kaurismäki. In: Filmihullu 5. Helsinki 1991. 4-11.

Balázs, Béla. Der Geist des Films. Frankfurt am Main 2001.

Bohn, Ingrid. Finnland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Regensburg 2005.

Bono, Francesco / Fornara, Bruno. Jetzt habe ich zuviel geredet...und zuviel geraucht. Ein Gespräch mit Aki Kaurismäki. In: Aki Kaurismäki. I Hired a Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder. Drehbuch. Übersetzt aus dem Englischen von Michael Bodmer. Zürich 1991. 71-105.

Bordwell, David. Ozu and the Poetics of Cinema. London 1988.

Cardullo, Bert. Bresson and Others. Spiritual Style in Cinema. Cambridge 2009.

Cardullo, Bert. Introduction. Aesthetic Asceticism: The Films of Robert Bresson. In: Bert Cardullo. Bresson and Others. Spiritual Style in Cinema. Cambridge 2009. xi-xxvi.

Eue, Ralph / Söffker, Linda (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006.

Eue, Ralph. Biografische Skizze. In: Ralph Eue / Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 188-191.

Esser, Michael. Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki. In: Ralph Eue / Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 7-32.

Eue, Ralph. Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon. Das Leben ist bitter, aber lustig. In: Ralph Eue / Linda Söffker (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 61-84.

Fichert, Alexander. Die Ästhetik der Kargheit. Aki Kaurismäki. In: Norbert Grob / Bernd Kiefer / Roman Mauer / Josef Rauscher (Hg.). Kino des Minimalismus. Mainz 2009. 204-219.

Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / Rauscher, Josef (Hg.). Kino des Minimalismus. Mainz 2009.

Grob, Norbert. Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague. Nouvelle Vague. In: Norbert Grob / Bernd Kiefer / Thomas Klein / Marcus Stiglegger (Hg.). Nouvelle Vague. Mainz 2006. 8-27

Hanck, Frauke: Wenn Gras wächst, gibt es Hoffnung. Gespräch mit dem finnischen Regisseur Aki Kaurismäki. In: Abendzeitung. München 30.05.1996.

Hanstein, Ulrike. Unkown Woman, geprügelter Held. Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki. Berlin 2011.

Heller, Heinz-B. Nouvelle Vague. In: Thomas Koebner. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart ²2002. 481-486.

Jochem, Sven. Die skandinavischen Wege in die Arbeitslosigkeit. Opladen 1998.

Kappelhoff, Hermann. Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin 2004.

Karpf, Ernst / Kiesel, Doron / Visarius, Karsten (Hg.). Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film. Marburg 2000.

Kaurismäki, Aki. I Hired a Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder. Drehbuch. Übersetzt aus dem Englischen von Michael Bodmer. Zürich 1991.

Kiefer, Bernd / Ruckriegel, Peter. Realismus / sozialistischer Realismus / poetischer Realismus / Neorealismus. In: Thomas Koebner. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart ²2002. 568-574.

Koebner, Thomas. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart ²2002.

Koebner, Thomas. Dramaturgie. In: Thomas Koebner (Hg.). Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart ²2002. 156-161.

Koebner, Thomas. Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart ³2008.

Kurz, Robert. Marx lesen. Die wichtigsten Texte von Karl Marx für das 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 2000.

Kühn, Heike. Die Wiederkehr der Farbe Rot. Aki Kaurismäki's Filme. In: Ernst *Karpf* / Doron *Kiesel* / Karsten *Visarius* (Hg.). Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film. Marburg 2000. 159-169.

Marx, Karl / Engels, Friedrich. Manifest der Kommunistischen Partei, London 1848.

Orth, Stefan / Valentin, Joachim / Zwick, Reinhold (Hg.). Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino. Köln 2001.

Peitz, Christiane. Over the Shoulder. Gespräch mit Kati Outinen. In: Ralph *Eue* / Linda *Söffker* (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 38-48.

Peitz, Christiane. Wolken ziehen vorüber. In: Ralph *Eue* / Linda *Söffker* (Hg.). Aki Kaurismäki. Berlin 2006. 161-166.

Rijn, Guido van. Roosevelt's Blues. African-American Blues and Gospel Songs on FDR. Mississippi 1997.

Romney, Jonathan. The Kaurismäki Effect. In: Sight and Sound. Vol. 7 Nr. 6. London 1997. 10-14.

Rusch, Beate. Schatten im Paradies. Von den Leningrad Cowboys bis Wolken ziehen vorüber. Die Filme von Aki Kaurismäki. Photographien von Marja-Leena Hukkanen mit Bildtext von Aki Kaurismäki. Berlin 1997.

Schwartz, Franz. Stadtkino Programm. Nr. 342. Wien 1999.

Seeßlen Georg. Die Rückkehr des Sozialen im Film. Disparate Anmerkungen zu einem europäischen Kino-Impuls. In: *Karpf*, Ernst / *Kiesel*, Doron / *Visarius*, Karsten (Hg.). Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film. Marburg 2000. 9-24.

Seeßlen, Georg. Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg 1980.

Siltala, Juha. Die Vergangenheit in uns. Zeitliche Fixpunkte der finnischen Geschichte. In: *Jaakko Tapaninen*. Finnland. Der Norden, das Europa und das kommende Jahrtausend. Helsinki 1999. 10-35.

Strauss, Frédéric. Le tango finlandais. Entretien avec Aki Kaurismäki. In: Cahier du cinéma. Nr. 534. 53-58. In: *Franz Schwartz* (Hg.). Stadtkino Programm. Nr. 342. Wien 1999.

Szemerey, Eleonóra. Die Botschaft der grauen Wand. Über die Vermittlung von Hoffnung und Hoffnungslosigkeit in Aki Kaurismäkis Verlierer-Filmen. Stuttgart 2011.

Tapaninen, Jaakko. Finnland. Der Norden, das Europa und das kommende Jahrtausend. Helsinki 1999.

Werner, Jochen. Aki Kaurismäki. Mainz 2005.

Zwick, Reinhold. Wolken ziehen herauf und vorüber. Strukturen des Komischen in der Bibel und bei Aki Kaurismäki. In: *Stefan Orth* / *Joachim Valentin* / *Reinhold Zwick* (Hg.). Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino. Köln 2001. 69-95.

8.2.2. Internetquellen

<https://www15.uta.fi/FAST/FIN/CULT/as-aki.html>

<http://arts.nationalpost.com/2011/11/04/andre-wilms-on-le-havres-director-aki-kaurismaki/>

<http://www.artechock.de/film/text/kritik/l/lidevo.htm>

<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

<http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/w-wie-wissen/sendung/2012/nahtod-100.html>

<http://www.derstandard.at/3020009>

<http://www.derstandard.at/2000003110034/FinnlandsSuendenbock-Steve-Jobs>

<http://www.eu-info.de/europa/EU-Mitgliedstaaten/5394/>

<http://www.finlandia.edu/sisu-our-finnish-identity.html>

<http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html>

<http://www.filmmakermagazine.com/32663-aki-kaurismaki-le-havre/>

<http://www.finnland.de/public/default.aspx?contentid=116212&nodeid=46655&contentlan=33&culture=de-DE>

<http://www.filmrausch.de/content/view/163/19/>

<http://www.hsverlag.com/seite/?seiten/essays/aki-kaurismaki>

<http://www.hrw.org/legacy/iff/2002/kiarostami.html>

<http://www.imdb.com/name/nm0442454/awards>

http://www.kinokarate.de/index.php?option=com_content&task=view&id=148&Itemid=288&limit=1&limitstart=1

<http://www.mikakaurismaki.com/bio.php>

<http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/general-article/dustbowl-wpa/>

<http://www.sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/>

<https://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/10/12/a0186>

<http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview>

<http://www.the-match-factory.com/films/items/juha.html>

http://www.uibk.ac.at/rgkw/film/bresson/bresson_stimmen.html

<http://uncensoredhistoryoftheblues.purplebeech.com/2008/10/show-38-wpa-blues.html>

http://www.wikipedia.org/wiki/Finnland#Wirtschaftliche_Entwicklung

<http://www.worldlifeexpectancy.com/cause-of-death/suicide/by-country/>

<http://www.youtube.com/watch?v=tdCB0Lbcep0>

9. ANHANG

9.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit sieben ausgewählten Filmen des finnischen Regisseurs Aki Kaurismäki. Die Analyse des Filmmaterials geht von der Frage aus, welche narrativen Strukturen und filmische Mittel Verwendung finden, um politische Ideologien des Regisseurs durch die Darstellung von Arbeit und Arbeitslosigkeit darzustellen und dabei zu kommentieren.

Die Diplomarbeit gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Biographie und den filmischen Inspirationen des Regisseurs. Im zweiten Teil soll ein Überblick über die finnische Wirtschaftsgeschichte, mit Fokus auf die Wirtschaftskrise in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren, gegeben werden. Im dritten Teil der Arbeit werden die Werke der beiden Trilogien welche die Filme *Schatten im Paradies*, *Ariel*, *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik*, *Wolken ziehen vorüber*, *Der Mann ohne Vergangenheit* und *Lichter der Vorstadt* beinhalten, sowie der Film *Vertrag mit meinem Killer* näher beleuchtet. Dabei wird versucht Aki Kaurismäkis Gesellschafts- und Kapitalismuskritik anhand seiner Figuren zu erörtern und somit wird die ursprüngliche These, dass der finnische Regisseur mit sozialkritischen Themen in seinen Filmen eine klare politische Stellung bezieht, untermauert.

9.2. Curriculum Vitae

Name	Julia Sternthal
Geburtsort	Judenburg, Steiermark
Nationalität	Österreich
Schulbildung	1993 – 1997 Volksschule Knittelfeld 1997 – 2005 BG/BRG Knittelfeld
Studium	2005 – 2014 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Arbeitserfahrung	2006 – 2014 Organisation diverser kultureller Veranstaltungen im In- und Ausland (Screenings, Workshops, Festivals) im Bereich Kurzfilm über den Verein kino5 2008 – 2014 Mitarbeiterin in der Oz-Cinethek
Sprachkenntnisse	Deutsch (Muttersprache) Englisch (Seht gute Kenntnisse) Französisch (Gute Kenntnisse) Latein (Gute Kenntnisse)