

KAURISMÄKI
über
KAURISMÄKI



Peter von Bagh

KAURISMÄKI

über

KAURISMÄKI

Aus dem Finnischen von Helmut Diekmann



Alexander Verlag Berlin

Die Übersetzung erscheint mit freundlicher Unterstützung durch



Deutsche Erstausgabe

Text © Peter von Bagh und WSOY, Finnland 2006 und 2012

FOTOS Marja-Leena Hukkanen © Sputnik, Finnland

mit Ausnahme der folgenden Fotos:

Moune Jamet S. 7, 150, 153, 154, 157, 159 unten, 161, 162, 165
Keijo Kosonen S. 17 | Suomen elokuva-arkisto (Finnisches Filmarchiv)
S. 20, 148, 155, 169 oben und Mitte, 186, 195
Sputnik Oy S. 26 | Kai Honkanen S. 30, 41 | Taneli Eskola S. 33, 34
Kalevi Rytkölä/Fotoarchiv des Finnischen Rundfunks YLE S. 84, 87
Fotoarchiv des Verlags WSOY S. 85 | Heikki Saukomaa S. 125
Nathalie Eno S. 131, 132, 133 | Erkki Astala S. 168, 170, 173, 175
Paula Oinonen vordere Umschlagklappe
FOTO UMSCHLAGVORDERSEITE Jean-Pierre Léaud in
I Hired a Contract Killer. Sputnik Oy/Marja-Leena Hukkanen
BILDTEXTE Aki Kaurismäki und Peter von Bagh
GRAPHISCHE GESTALTUNG Sami Saramäki/Antje Wewerka
BILDREDAKTION Riitta Toiviainen
LEKTORAT Marilena Savino

für die deutsche Ausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2014

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (September 2014)

ISBN 978-3-89581-342-9

INHALT

VORWORT	6	LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES	129
ICH WURDE GEBOREN, ABER	11	TOTAL BALALAIKA SHOW	134
THE SAIMAA GESTURE	27	I HIRED A CONTRACT KILLER	137
CRIME AND PUNISHMENT	31	DAS LEBEN DER BOHÈME	151
CALAMARI UNION	43	TATJANA	167
MIDNIGHT SUN FILM FESTIVAL	53	WOLKEN ZIEHEN VORÜBER	179
SCHATTEN IM PARADIES	61	JUHA	191
ARIEL	75	DER MANN OHNE VERGANGENHEIT	205
DIRTY HANDS	83	LICHTER DER VORSTADT	225
HAMLET GOES BUSINESS	91	DOGS HAVE NO HELL	241
DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK	99	LE HAVRE	245
LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA	111	BAUDELAIRE, FIEBERTRÄUME	262
KURZFILME	124	TITEL- UND PERSONENVERZEICHNIS	268

VORWORT

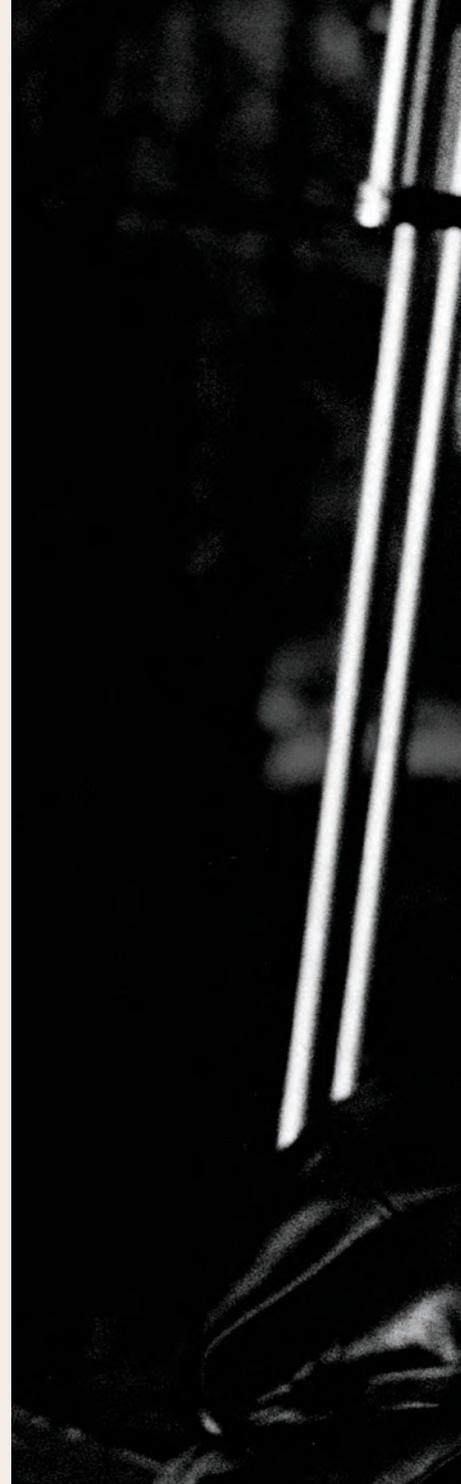
»Der Sinn des Lebens besteht darin, sich eine persönliche Moral zuzulegen, die die Natur und den Menschen respektiert, und diese Moral dann auch zu befolgen.«

(Aki Kaurismäkis Antwort auf die Frage der Klasse 3 A der Schule Eestinkallio, Espoo: »Was ist der Sinn des Lebens?«. Monatsbeilage der Tageszeitung *Helsingin Sanomat*, 22. 1. 1994)

Wenn ein junger Filmemacher beschließt, Dostojewskis *Schuld und Sühne* zum Stoff seiner ersten Regiearbeit zu machen, so ist Mangel an Mut das Letzte, was man ihm vorwerfen könnte. Entweder ist er übergeschnappt, oder er weiß genau, was er tut. Aki Kaurismäki hat 1984 erklärt, er habe in seinem ersten Film versucht, »einige einfache Elemente« miteinander zu verbinden: »Asketischer Grundcharakter, B-Movie, Dostojewskis Psychologie, eine Handlung in einer im Prinzip namenlosen Stadt.«

Kaurismäki war seiner Aufgabe von Anfang an gewachsen. Auf den Seiten dieses Buches wiederholen sich dieselben Dinge unter verschiedenen Benennungen in unterschiedlicher Reihenfolge: Minimalismus, die Untrennbarkeit von Erhabenem und Trivalem im menschlichen Erleben und in den Kategorien der Kunst, ein Verständnis für Psychologie, das sich auf höchstem klassischen Niveau befindet und nicht auf dem einer Fernsehserie, Handlungsabläufe im Wechselspiel von Zufall und Unausweichlichkeit, namenlose Städte, Un-Räume, innere Welten. In dem Satzfragment von 1984 ist bereits viel davon enthalten.

Meine ersten Erinnerungen an Aki Kaurismäki stammen von den Vorführungen des Finnischen Filmarchivs, die bis 1979 im großen Savoy-Theater in Helsinki und danach im Kino Joukola stattfanden. Das Programm des Filmarchivs habe ich gestaltet. Das Filmarchiv verfügte damals noch nicht über einen eigenen Vorführraum, sondern war Untermieter der Filmgesellschaft Suomi-Filmi, die in den letzten Zügen lag. Umso aktiver waren die damaligen Mitglieder. Filmvorführungen gab es jeweils vom Mittwochabend bis zum Wochenende, und Aki war fast immer mit von der Partie.





Ich erinnere mich an seine vorwitzigen Kommentare an der Eingangstür zum Joutokola über alle möglichen Dinge – und an seine Sprüche, von denen viele kaum verständlich waren. Zum Abschluss des Abends konnte das Publikum Filmwünsche vorbringen. Ich merkte bald, dass Aki ein Gespür für das innere Gewebe des Programms und die poetische Logik von aufeinander folgenden Filmen hatte. Ein Filmprogramm aufzustellen ist ja kein Bürokratenjob. Aus diesen Momenten hat sich bald das Fundament unseres Einverständnisses herausgebildet, das offensichtlich auf Dauer angelegt war.

Das Bild von dem jungen Mann, der immer in der ersten Reihe saß und ein typischer Cineast zu sein schien, mal aufmerksam vorgebeugt, mal tief im Kinossessel versunken, hat sich mir scharf eingebrannt. Vor den Vorführungen habe ich meist etwas über den jeweiligen Film gesagt, und zwar mehr um das Publikum auf ihn einzustimmen als um Informationen zu vermitteln, die man ja den verteilten Programmblättern entnehmen konnte. Seit jener Zeit haben wir die Rollen getauscht, heute bin ich in der Regel der Zuhörer.

Die Wortwechsel an der Tür des Joutokola waren immer nur kurz, denn Aki kehrte noch am selben Abend nach Tampere zurück, wo er studierte. Oder besser gesagt: das Traumleben eines Cineasten führte. Dazu gehörten Filmclubs ebenso wie die Vorführungen der kommerziellen Kinos, deren Spielpläne damals noch recht vielseitig waren. In seiner entwickelten Form ist cineastisches Sehen untrennbar verbunden mit der Berufung zum Filmemacher, die sich wie eine Raupe im Dunkel des Kinosaals häutet und heranwächst. Der Nachahmungstrieb spielt natürlich auch eine Rolle. Godard, Godard und noch einmal Godard. Das wird offensichtlich, wenn man die Figur Ville

Alfa im Film *Der Lügner* (1981) betrachtet. Aki hat in diesem Erstlingsfilm seines Bruders Mika diese Hauptrolle gespielt und auch das Drehbuch geschrieben. Ebenso offenbar ist hier auch der Einfluss von Jean-Pierre Léaud, dem Stammschauspieler von Godard. Mit Léaud hat Aki dann zehn Jahre später einen Film gedreht. Es ist schwer zu sagen, ob der junge Aki Kaurismäki in Léaud einen Seelenverwandten erkannt oder ob er ihn – bewusst oder unbewusst – nachgeahmt hat.

Geschichten haben Aki Kaurismäki immer viel bedeutet. Er las damals unablässig, und das tut er immer noch. Literatur steht ihm ebenso nah wie der Film. De facto ist Aki ein hochkarätiger Schriftsteller, der nur noch kein Buch veröffentlicht (bzw. noch nicht mal eins geschrieben) hat. Das haben viele begriffen.

Aki Kaurismäki bewarb sich um einen Studienplatz an der Finnischen Filmschule, wurde aber nicht aufgenommen; man hielt ihn für »zu zynisch«. Daher wurden seine Besuche in München wichtig. Sein Bruder Mika studierte an der dortigen Hochschule für Fernsehen und Film, und das Münchener Filmmuseum wurde damals vom legendären Enno Patalas geleitet. Die Vorführungen des Film museums wurden zu Akis Hochschule. Was die Praxis und Technik des Filmemachens anbelangt, ist er Autodidakt.

Akis aktive Filmlaufbahn begann also mit Mika Kaurismäkis Erstling *Der Lügner*, für den Aki das Drehbuch schrieb und in dem er die Hauptrolle spielte. Akis Rollenname, Ville Alfa, war ein Anagramm von *Alphaville* (1965), einem Film von Godard. Auf diesen Namen (genauer gesagt auf Villealfa) wurde später auch die gemeinsame Produktionsfirma der Brüder Kaurismäki getauft, bis sich ihre Wege trennten. Akis Firma hieß dann Sputnik, Mikas Firma Marianna.

Die meisten Interviews dieses Buches habe ich in Portugal in der Nähe von Porto aufgenommen, wo Aki Kaurismäki den Großteil des Jahres verbringt, weit entfernt von der Hektik Finnlands. Dort in Portugal ist er eindeutig kein Tourist.

Im Januar und Februar 2006 hat sich Kaurismäki den gesamten Text noch einmal durchgelesen. In diesem Buch ist also das längste Interview seiner Karriere versammelt. Aus verstreuten Bruchstücken seiner Äußerungen ließe sich ein vorzügliches Puzzle zusammensetzen. Bisweilen hat man das Gefühl, dass sich da Witz an Witz reiht, aber die große Beliebtheit der Pressekonferenzen von Kaurismäki rührt wohl daher, dass er selbst es immer ernst meint, auch wenn es nicht so scheint. Der Mix von sonderbaren Sätzen ist auf jeden Fall köstlich. Im Flugzeug oder während eines Aufenthalts in Budapest bekommt man zum Beispiel Sätze wie diese zu lesen bzw. zu hören:

»Der Mensch am Meeresufer fürchtet sich einen Moment lang vor dem Pilzwald, bis er begreift, dass die Wellen, die ihn zu begraben drohen, nichts anderes tun als ihn zu beruhigen.«

(Aki Kaurismäki im *Finnair-Journal Lento*, Januar–März 1999)

»Es ist wohl vergebens, sich irgendetwas zu erhoffen. Am besten ist es, sich erschöpft in die Nacht fallen zu lassen oder wie ein Fasan mit gebrochener Schwinge flach über die Dächer hinweg in die Ferne zu entfliegen.«

(Aki Kaurismäki in Budapest, 4. II. 1998)

Anfangs erschien dieses Buch auf Finnisch und gleichzeitig auch auf Französisch. Die »französische Connection« hat eine emotionale Basis. Ville Alfa, die von Aki gespielte Figur in Mikas Film *The Worthless* (1982), befindet sich zum Schluss des Films in Paris. Vom Hotelzimmer aus kann man den Eiffelturm sehen. Nach Akis eigenen Worten wurden die letzten Meter des Films in Paris gedreht, weil es »von Paris bis zum Paradies nur ein Katzensprung ist«. Der spätere Film *Das Leben der Bohème* – mit finnischen Schauspielern am Rande von Paris gedreht – war ein schöner Kontrapunkt zu den schwärmerischen Ausflügen, die ein Jahrhundert zuvor, in der sogenannten Goldenen Ära der finnischen Kunst, finnische Schriftsteller und Maler in diese Stadt unternommen haben.

Regisseure müssen viel zu viel reden, und es bestürzt einen, zu lesen, wie viele Hunderte Interviews bei der Vermarktung eines neuen Films selbst der hochbetagte Alain Resnais hat geben müssen, der ja sein ganzes Leben lang die Öffentlichkeit gescheut hat. Die größte Begabung von vielen unbedeutenderen Filmemachern besteht offenbar darin, sich eine nachdenkliche Miene aufzusetzen und ihr Werk kaputtzureden.

Aus diesem Grund habe ich seinerzeit bei der Niederschrift der ersten Version dieses Buches instinktiv Aki Kaurismäkis Wunsch respektiert, in den Interviews seinen damals neuesten Film, *Lichter der Vorstadt*, nicht anzusprechen. In der zweiten finnischen Auflage des Buches haben wir dann noch Akis Film *Le Havre* von 2011 mit einbezogen.

Es war unvermeidbar, dass viele Verweise im Text tief in der finnischen Tradition angesiedelt sind. Ein wichtiges Anliegen dieses Buches ist es, diese den nichtfinnischen

Freunden von Aki Kaurismäkis Filmen nahezubringen. Ich habe es für wichtig gehalten, zu erläutern, welchen Platz Kaurismäki in der finnischen Kultur und Seelenlandschaft einnimmt und wie groß sein eigener Anteil daran ist. Viele Dinge werden nichtfinnischen Lesern unklar bleiben, und natürlich braucht man auch nicht alles zu verstehen. Aber die Informationen über einige Details und die Hintergründe für gewisse wichtige Berührungspunkte sollten nicht von Nachteil sein.

Als Beispiel kann ich eine typisch finnische Erzählung anführen, die mir oft einfällt, wenn ich mir Filme von Aki Kaurismäki anschau: *Streichhölzer* von Maiju Lassila. Also wieder einmal das Streichholz-Motiv, nun in einer Erzählung aus dem Jahre 1910. Zwei Männer gehen aus dem Haus, um Streichhölzer zu holen – und kehren wieder zurück, nachdem mehrere Tage vergangen sind. Eine elementare Handlung, die aber die Absurdität des Lebens mit so tiefem Verständnis auf den Punkt bringt, dass Beckett im Vergleich wie eine Grundschullektüre wirkt.

Ich habe dieses Werk von Lassila nicht deswegen erwähnt, weil es irgendwo in einem Film von Kaurismäki offen zutage träte, sondern weil sein Rhythmus und seine Philosophie uns Finnen (und damit auch Aki Kaurismäki) so stark geprägt haben. Ein charakteristischer Zug von Aki liegt in der Fähigkeit, sich verschiedene Dinge einzuverleiben und zu eigen zu machen. Aus diesem Grunde werden in seinen Filmen finnische Literatur, Malerei und Musik ganz konkret spürbar – ebenso wie die internationale cineastische Kultur, deren sich der nichtfinnische Zuschauer zweifellos schon bewusst ist.

Noch nicht erwähnt habe ich die selbstverständliche Tatsache, dass der junge Aki Kaurismäki auch als Filmkritiker tätig war, und zwar zuerst als Student in Tampere und danach bei der Zeitschrift *Filmihullu*. Sein erster Beitrag erschien 1980, und darauf folgten im Laufe der fünf Jahre, in denen seine Filmkarriere ihren Anfang nahm, einige weitere Beiträge. Hier ein Beispiel seiner Lebensphilosophie in seinem Artikel »Tod des Drehbuchautors« (*Filmihullu*, 6/1982):

»Wie liebe ich dieses Land, seine Natur, seine tausend Seen und den dunklen Winter! Was macht es schon, dass man hier unmöglich in Ruhe leben kann. Dass, wenn man über die Straße geht, die Leute dich neugierig anglotzen wie Truthähne, und nur deshalb, weil dein Ärmel etwas lose herunterhängt, oder wenn du schlafen willst, jemand unter dem Bett hervorlugt und fragt, ob auch wirklich alles in Ordnung sei. Was macht es schon, dass man hier nicht einmal in Ruhe sterben kann.

Was bedeutet das alles im Vergleich dazu, was uns verbindet. Dass wir wie die Hühner den unwiderstehlichen Drang haben, fliegen zu lernen. Dass wir eine gemeinsame Sprache und Kultur haben, mit einem Wort: eine gemeinsame Seele, für die wir gegebenenfalls sogar bereit sind zu sterben!

In uns steckt etwas von der Reinheit der Urzeit, von der Unschuld vor dem Sündenfall.« •

ICH WURDE GEBOREN, ABER ...

PVB: *Fangen wir von vorn an: Name, Geburtsdatum?*

AK: Kaurismäki, Aki Olavi, 4. 4. 1957, aber ...

PVB: *Der erste Film, den du gesehen hast?*

AK: Irgendein Tarzan-Schinken 1961 im Kino von Orimattila, ebenso wie mein ganzer Jahrgang – mit der Ausnahme von einigen Kollegen, bei denen es entweder *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) oder *Der Teufelshauptmann* (John Ford, 1949) war, je nach der Situation, dem Zuhörer und den konsumierten Aufputzmitteln. An den genauen Namen des Films erinnere ich mich nicht, aber ich bin mir sicher, dass Johnny Weissmüller die Hauptrolle gespielt hat. Ich habe von Anfang an ein hohes Niveau gewahrt, und außerdem sahen wir uns zu jener Zeit ähnlich, da kann ich mich gar nicht irren, auch wenn ich es wollte.

PVB: *Was für Erinnerungen verbindest du mit jener Zeit?*

AK: Seltsam, dass du dich für die Erinnerungen eines Kindes interessierst, die haben doch kein kommerzielles Potenzial, zumindest hatten sie es Anfang der sechziger Jahre nicht, als das Spielwarenbusiness Finnland noch nicht erobert hatte. Kommt das vielleicht daher, dass dein Vater Arzt war? An meine Geburt erinnere ich mich nicht, aber Zeitzeugen zufolge geschah sie in Hyvinkää. Von dort wurde ich in einem Spankorb schnell nach Orimattila verfrachtet, wo ich eine glückliche Frühkindheit verbrachte und mich nach den Erbsenschoten in Nachbarns Garten ausstreckte. Die Sonne schien immer, auch nachts.

PVB: *Du hast etwas von dieser Zeit dann später in Tatjana beschrieben ... Das ist ja wie eine erweiterte Kindheitslandschaft.*

AK: Die Erinnerungsbilder für *Tatjana* stammen eher aus Lahti, wo ich eine glückliche Spätkindheit hatte, und aus Toijala, wo das Leiden schon damit anging, mir seinen Stempel aufzudrücken. Mitte der sechziger Jahre spaltete sich die Jugend auf dem Land in Schmalztollen oder Rocker und in Hippies auf. Die Rocker trugen Schlaghosen, die unten mit einem Gummibandkeil auf die Länge der spitzen Cowboystiefel erweitert worden waren. Die Hippies waren Schwächlinge, die sich Musik von den Beatles und Hollies anhörten und Angst vor den Rockern hatten, welche zum Zeitvertreib die Hippies verprügelten, aber ohne Boshaftigkeit. Wenn damals jemand einen anderen, der schon am Boden lag, getreten hätte, wäre er gelyncht worden.

Die Rocker hatten amerikanische Straßenkreuzer, mit denen sie um den Marktplatz herumkurvten, wobei in einem Auto acht Typen saßen. Alle hielten ihre Ellbogen aus demselben Fenster raus, aus dem sie auch den Mädchen zuriefen, die manchmal mit einstiegen und manchmal auch nicht. Die Hippies trugen das Peace-Zeichen auf ihren schlaff herunterhängenden Stofftaschen, von denen sie mit den Fingernägeln Kaugummi abkratzten, während sie psychedelische Musik hörten. Ich selbst war nach dem Vorbild meiner älteren Geschwister ein Hippie, der sich vor allen anderen fürchtete, außer vor der



Timo Salminen im Cadillac des Regisseurs (Baujahr 1962) zur Zeit der Dreharbeiten für *Ariel*.
Ein zufällig vorbeigekommener Gammler lehnt sich an das Auto.

Tante Kylli, die im Fernsehen Farnblätter zeichnete. Die Band Charlies, die aus Lahti und Kuusankoski kam, war die einzige, die beiden Gruppen gefiel; zum Teil gilt das auch für Matthews. Charlies spielte rockigen Pop, aber die Musiker pflegten eher den Habitus von Rockern. Die Hippies hatten es mit dem Frieden, die Rocker mit der Kurbelwelle.

Das häufigste Taxi damals war der Wolga, auch wenn man rund fünfzig amerikanische Checker importiert hat-

te, dieselben Autos wie die gelben Taxis in New York. Die haben Motoren von Chevrolet, bilden aber eine eigene Marke. Mein Wagenpark wurde nach und nach westlicher, obwohl Moskwitsch lange Zeit die dominierende Marke blieb, auf dem Lande wie in der Stadt.

PVB: *Das ist alles sehr interessant, aber du weißt ja wohl, dass ich mich nur für Filme interessiere, also können wir ...*

AK: *Tatjana ist aus den Erinnerungen an jene Zeit heraus*



Der sogenannte Spitznasen-Moskwitsch (Baujahr 1949), der bis zum Anfang der sechziger Jahre der König der finnischen Landstraßen war, bis er nach einem unblutigen Machtkampf vom Moskwitsch Elite verdrängt wurde.

entstanden, da hast du schon recht. Ich habe nur angenommen, dass du die ganze Story hören wolltest.

PVB: *Natürlich ist die Beschreibung jener Zeit interessant, aber ...*

AK: ... sie ersetzt den Film nicht. Mein Vater, der ein verwegener Typ war, hat sich einen Rambler American angeschafft, der als »amerikanischer Moskwitsch« verspottet wurde. Mit seiner ganzen Familie fuhr er damit in drei Sommerurlauben kreuz und quer in ganz Europa herum, auch durch die Sowjetunion und den damaligen Ostblock, was seinerzeit ein gewagtes Unterfangen war und in gewissem Maße mein patriotisch-runebergsches Weltbild erweitert hat, das von den Pfadfinderbüchern eines Aaro Honka geprägt war.

PVB: *Freud hat geschrieben, dass die Kindheit jene Zeit des Glücks sei, in der man noch keinen Humor brauche, um Schwierigkeiten und Konflikte zu bewältigen.*

AK: Er muss sich geirrt haben, denn ich erinnere mich deutlich daran, wie wir mit den Beinen baumelnd auf dem Sofa gesessen und über die Kubakrise gelacht haben. Abgesehen davon war Freud ja ein gebildeter Mann, der – soweit ich mich erinnere – den Begriff der Sexualität in das Geschlechtsleben eingebracht hat. Die Verfilmung seiner Theorien hat jedoch nicht so bedeutende Werke hervorgebracht wie *WR – Mysterien des Organismus* (1971), ein Film von Dušan Makavejev, der auf den Schriften von Wilhelm Reich basiert. Ich habe davon nichts verstanden, und dieser Umstand ist für mich immer noch der direkte

Beweis für die Tiefsinnigkeit dieses Werks. Daraus kann man weiter schließen, dass tiefsinnige Werke heutzutage wie am Fließband produziert werden.

PVB: *Schön, dass wir zum Thema zurückgefunden haben.*

AK: Auf der anderen Seite hatte Freud darin recht, dass es sich lohnt, immer dann zu weinen, wenn man kann.

PVB: *Erzähle mal von deiner Familie. Ihr wart vier Kinder.*

AK: Mein Vater, Jorma Kaurismäki, war Diplom-Kaufmann. Anfangs betätigte er sich als Verkäufer, als Handlungsreisender der Bekleidungsindustrie. Aus diesem Grund, und weil das Straßennetz damals so schlecht war, hat er sich in den ersten Jahren nur wenig blicken lassen. Meine Mutter, Leena K., hat eine Ausbildung zur Kosmetikerin gemacht, aber sie hat kaum Zeit gehabt, diesen Beruf auszuüben, da dann schon bald Kinder kamen. Später hat sie eine längere Zeit als Angestellte in einem Reisebüro gearbeitet.

PVB: *Hast du positive Erinnerungen an deine Schulzeit?*

AK: Sehr positive. Die leidvollen Erfahrungen kamen erst später. Ich habe vier Jahre lang die Volksschule Möysä in Lahti besucht, und wir hatten damals zwei Lehrerinnen, Elsa Lappalainen und Elsa Virasti, beides sanfte Frauen und gute Lehrerinnen. Wenn ich die Schule gemocht hätte, hätte ich mich wahrscheinlich sehr wohlgefühlt. Auf dem Dachboden der Schule gab es jedoch eine kleine Bibliothek, die einmal pro Woche geöffnet war, und ich fing an, die Schule zu schwänzen, um tagelang zu Hause zu lesen. In der Bibliothek hatte ich zum Beispiel Ferenc Molnárs Roman *Die Jungen von der Paulstraße* gefunden, dessen Tragik einen tiefen Eindruck auf mich gemacht

hat. Zu deiner Freude kann ich dir erzählen, dass dieses Buch auch verfilmt worden ist.

PVB: *Kommen wir noch einmal zurück auf ein Detail, das du erwähnt hast: Du hast schon mit vier ein Buch gelesen. Wie war das möglich, und was hast du gelesen?*

AK: Angefangen habe ich, wie so viele andere auch, mit *Micky Maus*. Ich habe die Kinderabteilung der Bibliothek dreimal durchgelesen, und diagonal habe ich auch die umfangreiche Bibliothek meiner Mutter gelesen. In Toijala habe ich mich in die verbotene Abteilung der Erwachsenenliteratur geschlichen und mir das erste der alphabetisch geordneten Bücher genommen: Han B. Aalberses *Die Liebe von Bob und Daphne*, in meiner Erinnerung eine etwas süßliche Teenager-Liebestragödie. Ich bin aber bald weitergegangen. Anders als Michael Powell, der Flüsse geliebt hat, oder Luis Buñuel, der Freund stiller Bars, habe ich immer Bücher über alles geliebt. Sie enttäuschen einen selten und lassen der Phantasie einen größeren Spielraum als etwa der Film, was du aber natürlich nie zugeben wirst.

PVB: *Der Film ist von allen Kunstgattungen die wichtigste!*

AK: Es wäre an der Zeit, darüber zu diskutieren, ob der Film in seiner heutigen Form überhaupt die Definition einer Kunstform erfüllt. Eher kommt mir da Erich Fromms Werk *Die Furcht vor der Freiheit* in den Sinn.

PVB: *Das grenzt ja schon an Verleumdung. Welche Bücher aus jener Zeit haben auf dich einen bleibenden Eindruck hinterlassen?*

AK: *Die Abenteuer der Maus Hipsuvarvas*, eine Buchserie im Miniformat, die damals bei den Kindern, zumindest bei

mir, sehr beliebt war. Das wichtigste Leseerlebnis meiner Jugendzeit war das von Aale Tynni herausgegebene Buch *Tulisen järjen aika [Zeit der feurigen Vernunft]*, eine Sammlung französischer Lyrik und Prosagedichte. Das Buch ist vergriffen, und irgendein gefühlloser Freund meiner damaligen Untermieter hat mein Exemplar gestohlen. Gleichzeitig hat er auch noch eine wirkliche Rarität mitgehen lassen, das *Manifest des Surrealismus*, das ich mir in einem Buchladen von Vammala besorgt hatte. In den achtziger Jahren habe ich meine Bude oft an Freunde vermietet, während ich in der Welt umherreiste, und meine Mieter haben bedenkenlos ihren zwielichtigen Freunden Bücher von mir »ausgeliehen« und diese wahrscheinlich als ihre eigenen ausgegeben, obwohl ihre eigene Bibliothek aus den *Rollo*-Büchern von Jacob Abbott und den Krimis von Mauri Sariola bestand. Mögen diese Buchdiebe einen Stich in ihrem Herzen fühlen und in der Hölle schmoren, die für ihresgleichen noch ein viel zu milder Ort ist.

PVB: *Möchtest du ein Glas Wasser, bevor wir weitermachen?*

AK: Gern. Ich rege mich eigentlich nie auf.

PVB: *Gut. Hast du in derselben Weise weitergelesen?*

AK: Ja. Ich lese pausenlos, vor allem Romane. Neuerdings, in meinen älteren Jahren, lese ich viele Krimis, da die weniger Hirnaktivität abverlangen. Ist dir aufgefallen, wie harmlos die Werke von Raymond Chandler oder Ross Macdonald wirken, wenn man sie heute liest? Ein Mord oder zwei, und auch die sind schon passiert, bevor der Held eintrifft, weil dieser in einer verrauchten Bar bei einem Malzwhisky mit einer falschen Blondine, die aschgraue Augen hat, seine Zeit verschwendet hat. In den mo-

dernen Krimis muss es schon im ersten Kapitel mindestens vierzehn Serienmörder geben, damit es den Menschen heute den nötigen Kick verschafft.

PVB: *Ich bin mir da nicht sicher, aber du wirst wohl recht haben. Beim Film habe ich ähnliche Entwicklungstendenzen beobachtet. Was für Erinnerungen hast du an das Radio?*

AK: Wir haben sicher schon 1959 einen Fernseher gehabt [regelmäßige Fernsehsendungen hat es in Finnland seit 1957 gegeben – Anm. P.v.B.], aber begeistert habe ich mich dafür nicht. Ich habe allerdings viel Radio gehört. Émile Zolas *Das Paradies der Damen* und verschiedene andere Hörspiele im Finnischen Rundfunk haben einen starken Einfluss auf mich ausgeübt. Ich habe mir jeden Teil angehört. Etwas später habe ich auch ferngesehen, aber das Fernsehen hat mich nicht so sehr interessiert, als dass ich deswegen meine Spiele im Freien vernachlässigt hätte, die vor allem darin bestanden, auf Bäumen herumzuklettern.

PVB: *Wo hast du dir überhaupt während deiner Jahre in Orimattila Filme angeschaut?*

AK: Im Zentrum von Orimattila gab es ein Kino, und wahrscheinlich haben unsere Eltern uns dorthin mitgenommen. Das Programm war das für jene Zeit typische: finnische Slapstick-Komödien wie *Pekka und Pätkä*, aber auch *Dick und Doof* und manchmal ein Kurzfilm von Chaplin. In Lahti bin ich schon allein ins Kino gegangen. Disneys *Fantasia* (1940) auf der großen Leinwand war ein wichtiges Erlebnis. Später erfüllten Mopeds und Motorräder mein leeres Leben; das Reparieren und Frisieren der Motoren verschlang meine ganze Energie. Wie andere Minderjährige auch wurde ich bald mit der Tatsache konfrontiert, dass,



Aki Kaurismäki mit seiner Frau Paula Oinonen auf einem Foto, das der Regisseur Jim Jarmusch 1987 gemacht hat.

je mehr man ein Moped frisiert, desto langsamer wird es. Ich bin dennoch ein geschickter Motorradmechaniker geworden, und dafür war es hilfreich, dass ich schon immer Maschinen geliebt habe. Richtige mechanische Maschinen mit Lagern, mit Schmiere und gern auch mit etwas Hydraulik. Richtige Maschinen sind aus Metall gemacht. Diesen Plastikdingern mit ihren digitalen Bits fehlt dagegen die innere Erkenntnis Christi und damit alles, und sie haben bei mir nie irgendeinen Anklang gefunden.

In Kuusankoski wohnte Harri Marstio in derselben Gegend, und er erweckte mein Interesse für Musik, indem er mir seltene Blues-Scheiben vorspielte: B. B. King, Bukka White und Elmore James. Wir haben tagelang Platten gespielt, immer wieder dieselben. Blues sowie Rhythm

and Blues entsprachen ohne Zweifel der Melancholie, die von den ständigen Veränderungen in der Seele eines jungen Menschen unausweichlich ausgelöst wird. Harri hatte großartige Eltern, die nichts zu stören schien. Meine eigenen Eltern waren auch nicht übel, aber meine Plattensammlung war primitiver und irgendwie zeittypisch, bis ich mir zum Schluss eine komplette Frank-Zappa-Sammlung zulegte.

In puncto Film passierte zu der Zeit nicht viel – teils wegen des geringen Angebots, teils wegen geistiger Faulheit –, und in jenen Jahren habe ich auch weniger gelesen. Ich hatte einige Freunde, und wir

alle litten an undefinierbaren Schmerzen. Ich schaute mir irgendeinen Mist an. Die eigentliche Erweckung kam erst durch den Filmclub Edvin in Kouvola. Dort wurden Robert J. Flahertys *Nanuk, der Eskimo* (1922) und Luis Buñuels *Das goldene Zeitalter* (1930) in einer Doppelaufführung gezeigt, von der ich mich heute noch nicht erholt habe. In der darauffolgenden Woche gab es Jean Eustaches *Die Mama und die Hure* (1973). Diese Vorführung wurde von einer Pause unterbrochen, und in meiner Verwirrung bin ich hinausgegangen, weil ich dachte, der Film sei schon zu Ende. Das beweist für seinen Teil die Richtigkeit der Maxime meines langjährigen Produktionsleiters Jaakko Talaskivi: »Die Einheit von Zeit und Ort existiert im modernen Film nicht.«

PVB: *Wenn man an deinen Jahrgang denkt, so war es wohl fast unmöglich, dass du dir zu irgendeiner Phase alte finnische Filme angeschaut hättest, oder?*

AK: Die liefen zur Genüge im Fernsehen. Alles Mögliche: Risto Orkos *Ja alla oli tulinen järvi* [Und unten lag ein Feuersee, 1937], Roland af Hällströms *Hornankoski* [Stromschnelle der Hölle, 1949], Wilho Ilmaris *Vieras mies tuli taloon* [Karin und der Fremde, 1938], aber auch alle Filme der neuen Welle der sechziger Jahre. Mein Bruder Mika und ich, wir haben etwa zur selben Zeit begonnen, uns für Filme zu interessieren. Mika hatte irgendwo einen Wälzer namens *Geschichte des Films* aufgetrieben. Das Buch ist heute wohl vergriffen und als unwissenschaftliches Werk in Vergessenheit geraten. Aber damals war es die einzige Quelle meiner unermüdlichen Forschungen. Alte finnische Filme wurden auf der großen Leinwand auch damals nicht gezeigt, außer *Der unbekannte Soldat* (Edvin Laine, 1955) am 6. Dezember, dem Unabhängigkeitstag.

PVB: *Diese Filme im Fernsehen zu sehen ist wohl eine etwas andere Sache.*

AK: Zweifellos. Aber euch Stadtjungen hat man ja alles auf einem silbernen Tablett serviert.

PVB: *Im Herzen bin ich ein Mann vom Lande. In deiner Annäherung an das Kino liegt das Gefühl einer Art Urgeburt ...*



Finnisches Filmarchiv, 1979. In der vorderen Reihe, als Vierter von rechts, sitzt ein bekannt aussehender junger Mann, und wer hier doziert, ist der Autor dieses Buches.

AK: Geboren war ich ja schon früher ...

PVB: *Man kann sich gut vorstellen, dass die von dir beschriebene Kombination das Bewusstsein explodieren lässt. In Nanuk findet sich eine Botschaft von sakraler Schlichtheit, die du dann selbst befolgt hast. Und im Goldenen Zeitalter gibt es alle unbändigen Ebenen der gesellschaftlichen Analyse. Die Kombination ist an sich perfekt.*

AK: Nehmen wir noch im Geiste von Freud die Romantik von Eustache mit hinzu, und wir erhalten einen dreirädrigen Wagen, der vom Gaul der menschlichen Gleichgültigkeit gezogen wird.



Der Lügner: Pirkko Hämäläinen, Aki Kaurismäki

PVB: *In deinen Geschichten ist aber auch noch ein dunkleres Element mit dabei – eine gewisse Gefahr der Selbsterstörung und das Gefühl, dass man sich an einer Grenzlinie befindet. Ihnen fehlt die für viele Filme typische verflachende Grund-sicherheit, das Wissen darum, dass irgendwo noch alternative Türen offen stehen. Auch Eustache bewegte sich stets am Rande des Abgrunds.*

AK: Anders als ein lebensmüder Realist, der sich in den Kopf schießt, hat Eustache sich – von der Liebe ent-täuscht – ins Herz geschossen.

PVB: *Vielleicht hast du von seiner letzten Botschaft gehört: ei-nem Zettel, der an der Tür hing und auf dem geschrieben stand: »Wenn ich nicht antworte, bin ich tot.« Kannst du dich an andere Filmclub-Programme erinnern?*

AK: Zu jener Zeit habe ich zumindest Truffauts *Zwei Mäd-chen aus Wales* und die *Liebe zum Kontinent* (1971) sowie

einige Filme von Rohmer gesehen. Für die Filme von Eric Rohmer habe ich mich noch nie begeistern können, ausgenommen für *Im Zei-chen des Löwen* (1959), einen Film, von dem er sich selbst wahrschein-lich distanziert hat. Mir ist aufge-fallen, dass mittelmäßige Regi-seure regelmäßig ihre besten Fil-me verleugnen: Otar Iosseliani den Film *Es war einmal eine Singdrossel* (1970) und Andrej Sergejewitsch Michalkow-Kontschalowski sein Meisterwerk *Der erste Lehrer* (1965).

Auch *Panzerkreuzer Potemkin* (Sergej Eisenstein, 1925) lief dort,

ebenso Oldřich Lipskýs *Limonaden-Joe* (1964) und Lew Kuleschows *Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki* (1924).

PVB: *Mitte der siebziger Jahre warst du ja auch Redakteur?*

AK: Das war ein katastrophales Erlebnis sowohl für mich als auch für die Zeitschrift, und infolgedessen bin ich diesen Beruf schon losgeworden, bevor ich so richtig damit angefangen hatte. Auch das Studium in diesem Fach habe ich gleichzeitig abgebrochen.

Die Zeit an der Universität Tampere ist dennoch nicht ganz verloren gegangen, da ich neben anderen interessan-ten Dingen erstaunlich aktiv Soziologie und Sozialpsy-chologie studiert habe. Letztere hat mich sehr interessiert; die zentrale Lehrerpersönlichkeit war damals Antti Esko-la. Außerdem lehrten dort auch Kauko und Veikko Pie-tilä sowie im Fach Journalistik Kaarle Nordenstreng und



Pertti Hemánus. Alles inspirierende Lehrer, aber nicht so inspirierend, dass ich die Lust gehabt hätte, weiterzustudieren.

Dann saß ich eines Morgens um sieben in der Cafeteria der Uni zusammen mit dreihundert oder fünfhundert anderen Studenten und schaute zu, wie sie alle aufstanden und in ihre Vorlesungen gingen. Die Doppeltüren schlossen sich, und ich blieb mit der Kassiererin der Cafeteria allein zurück, die zu putzen begann. Ich saß da fast eine Stunde, bis ich die Kraft aufbrachte, aufzustehen und still aus dem Haupteingang hinauszugehen. Am nächsten Tag habe ich meine Sachen gepackt, die damals immer in zwei Plastiktüten Platz hatten, bin in den Zug gesprungen und

nach Helsinki gefahren, um mir irgendeinen Aushilfsjob zu suchen.

Dieser Abgang geschah wahrscheinlich im Herbst des dritten Jahres, so dass ich also zwei Jahre lang irgendwie studiert hatte.

PVB: Dort hat sich wohl auch die recht starke Tampere-Connection in deinem Leben herausgebildet. In jenen Jahren wurde ja der Tampere-Rock berühmt.

*AK: Ja, aber diese Musiker habe ich damals noch nicht gekannt. Das kam erst durch den Film *The Saimaa Gesture*. In Tampere saß ich eine Zeit lang im Vorstand des Filmclubs Solaris und redigierte zusammen mit Jukka Mikkola*



Robert J. Flaherty: *Nanuk, der Eskimo*, 1922



Luis Buñuel: *Das goldene Zeitalter*, 1930



Jean Eustache: *Die Mama und die Hure*, 1973

die Zeitschrift *Tiedottajat*. Ich wurde sogar zum Vorsitzenden der Fachschaft gewählt, was den desolaten Zustand beschreibt, in den diese Organisation damals geraten war. Außerdem half ich bei *Aviisi*, der lokalen Studentenzeitung, aus. Zwischendurch schrieb ich, um Geld zu verdienen, die Hälfte der ganzen Zeitschrift und ließ verschiedene Pseudonyme von mir Dispute miteinander führen. Ich habe auch Filmkritiken geschrieben, bis ich bemerkte, dass ich maßlos schwarz-weiß dachte – es gab für mich nur Meisterwerke oder Mist –, und beschämt hörte ich damit auf.

PVB: *Ich nehme an, dass du zu jener Zeit deine eindeutigen Lieblingsregisseure hattest.*

AK: In den Programmen der Filmclubs setzte ich skrupellos meine Lieblingsregisseure durch, aber in der Beziehung war ich nicht der Einzige. Die viel geschmähten siebziger Jahre waren erheblich heftiger als die moderne post-imperialistische Digi-Ära. Heutzutage geht alles blitzschnell voran und alle reden unablässig, ohne einen einzigen Satz fertig zu bringen. Ich besuchte regelmäßig den Monroe, einen anderen Filmclub in Tampere, der zu seiner Spitzenzeit über 2 000 Mitglieder hatte. Dann und wann fuhr ich auch mit dem Zug nach Helsinki zu den Vorführungen des Filmarchivs. Mit den finanziellen Ressourcen eines Studenten war das eine wirkliche Leidenschaft: zwei Stunden im Zug, der Film und dann die Rückfahrt – allerdings besuchte ich vorher häufig noch die Kneipe des Alten Studentenhauses, die damals noch brummte, das Zentrum aller geistigen Aktivität in der Hauptstadtregion, wenn man die Beteiligten danach fragte. Zu jener Zeit schauten sich die Filmenthusiasten in Helsinki jeden Film an, der nicht als Schund klassifiziert wurde. In das kommerzielle Repertoire gelangten dann auch noch osteuropäische Filme, was vor allem das Verdienst von Jussi Kohonen, Aito Mäkinen und Märten Kihlman war, der in der Museokatu das Kino Cinema betrieb und ein gnadenlos hohes Niveau wahrte. Jörn Donner hat dann wohl František Vlácilš *Marketa Lazarová* (1967) nach Helsinki gebracht.

Das Publikum holte sich im Streit um die mittleren Plätze in der vorderen Reihe blutige Köpfe, und am bulgarischen Film *Das Ziegenhorn* (Metodi Andonow, 1972) entzündete sich im hinteren Teil der Kneipe Kaivopiha eine vierstündige Debatte, von der leider weder schriftliche Aufzeichnungen noch

irgendwelche Erinnerungen übriggeblieben sind. Die Vorführungen des Filmarchivs lockten an den Samstagnachmittagen 900 Zuschauer ins Savoy. Ich habe mal den Fehler gemacht, mitten in John Fords *Teufelshauptmann* (1949) zu lachen, und man hätte mich fast totgeschlagen. Nur dank meiner harten Fäuste und schnellen Beine bin ich mit heiler Haut davongekommen.

PVB: *Kannst du einen typischen Tag aus jener Zeit beschreiben? Was kann man an einem Tag alles schaffen? Wann bist du aufgestanden und wann losgegangen?*

AK: Als ich im Herbst 1976 aus der Armee entlassen wurde, bei der ich einen kurzen Zwischenstopp gemacht hatte, und in Helsinki vor dem Glaspalast gelandet war, begann für mich eine bedeutsame Phase. Da ich kein Dach über dem Kopf hatte und ohne Geld war, habe ich zuerst einen alten Freund bequatscht, auf dessen Fußmatte ich schlafen durfte. Dann habe ich mir einen Job als Briefträger besorgt, was den Vorteil hatte, dass meine Arbeitsschicht spätestens um elf am Vormittag zu Ende war. Danach konnte ich mich auf die Tagesvorführungen konzentrieren. Ich habe pro Tag drei bis sechs Filme gesehen – man darf nicht vergessen, dass es damals noch keine Videorekorder und nur zwei Fernsehprogramme gab. Ich hatte in meinem Kalender eine Liste für den ganzen Frühling: die Filme des Archivs und aller Filmclubs von Helsinki, die Spielfilme im Fernsehen sowie natürlich das Programm der kommerziellen Kinos. Ich wusste drei Monate im Voraus, in welchem Film ich zum Beispiel am 14. April um 14.30 Uhr sitzen würde. Das war wissenschaftlich exakt, ähnlich wie bei Jean-Luc Godard Anfang der sechziger Jahre, nur dass ich keinen Sportwagen hatte. Dafür hatte ich die flinken Beine eines Briefträgers.

PVB: *Es ist schon des Öfteren zur Sprache gekommen, dass du in vielen verschiedenen Berufen gearbeitet hast.*

AK: Im Laufe der Jahre schon, meistens auf dem Bau in allen möglichen Aushilfsjobs, aber auch als Sandstrahler, als Papiermaschinenarbeiter, im Krankenhaus als Heizer, als Lagerarbeiter, als Anstreicher, als Redakteur, wie gesagt, und so weiter.

PVB: *Auch als Tellerwäscher?*

AK: Ja, ich habe in Stockholm in zwei Restaurants gleichzeitig etwa vier Monate lang als Tellerwäscher gearbeitet. Ich war so durcheinander, dass ich an meinen wenigen freien Tagen auch noch für einen Bekannten in einem dritten Restaurant eingesprungen bin. Ich habe auf Schwedisch gedacht und nichts gesprochen. Alle diese Arbeiten waren gute Jobs, denn durch sie habe ich für viele Jahre im Voraus Filmthemen bekommen. Ich war nie länger an einem Arbeitsplatz als drei oder vier Monate. Nur auf dem Bau habe ich insgesamt viel länger gearbeitet.

PVB: *Und das Ergebnis waren dann Szenen aus der Arbeitswelt, von denen es im finnischen Film nicht viele gibt. Nach Mikko Niskanen und Risto Jarva bist du einer der wenigen Regisseure, bei denen Schilderungen des Arbeitslebens nicht unecht oder aufgesetzt wirken.*

AK: Du kannst recht haben, aber du kannst dich auch irren, woher soll man das wissen.

PVB: *Der Lügner ist ein mit Godard verwandtes Geschöpf – eine Figur, die alle gesellschaftlichen Wahrheiten relativiert.*

AK: Meine Schauspielerei, wenn man das überhaupt so nennen darf, war eine direkte, wenn auch spontane Imitation von Jean-Pierre Léaud. Paradoxerweise ist es dann

so gekommen, dass, als ich genau zehn Jahre später mit Léaud den *Contract Killer* drehte und er anfangs sehr nervös war, weil er fünfzehn Jahre lang keine Hauptrolle mehr gespielt hatte, ich mich vor ihn gestellt und ihn selbst aus früheren Zeiten nachgemacht habe. Danach hat er mich nachgemacht, und auf diesem Wege hat er zu sich selbst zurückgefunden.

PVB: *Für Léaud war es eine authentische Wiedergeburt. Und es bedurfte eines solchen Prozesses, um ihm aus dem Loch zu helfen, in das er gefallen war. Danach begann für ihn als Schauspieler eine zweite Saison. Er hat vielleicht einen Blick auf seine eigenen Ursprünge gebraucht, und so etwas konnte nicht geschehen, ohne die vielschichtigen Wechselbeziehungen innerhalb des europäischen Films ins Spiel zu bringen.*

AK: Den Léaud musste man wie einen zerbrechlichen Gegenstand auf Händen tragen, sonst wäre er nicht klargekommen. Er ist vollkommen verrückt, aber das ist mir ja auch nicht fremd. Als die Arbeit gut zu laufen begann, war er nicht mehr so nervös, aber noch vor der Schlusszene hat er versucht, aus dem Taxi zu fliehen. Um zu genesen, bräuchte diese Welt mehr gesunde Verrücktheit wie die von Jean-Pierre.

PVB: *Vom Lügner bis zu The Worthless ist es ein ziemlicher Sprung. In dem letztgenannten Film steht ja die gemeinsame Bildsprache von dir und Mika schon auf einem festen Grund, aber die Einflüsse sind irgendwie verwischt. Die Philosophie ist jedoch dieselbe – es wird zum Wohl einer tieferen Wahrheit gelogen. Im Mittelpunkt beider Filme steht ein sozialer Outlaw, der in Kleinigkeiten einen freizügigen Umgang mit der Wahrheit pflegt. In The Worthless kommt jedoch auch Ethik mit ins Spiel, ein Aspekt, den es im Lügner noch nicht gab.*

AK: Also etwa so wie bei Chaplin erst der Halunke kommt und dann der »Tramp«.

PVB: *Peltsi [Matti Pellonpää] war ja schon im Lügner mit dabei. Wann seid ihr zu der Überzeugung gekommen, dass er der richtige Mann für The Worthless sei?*

AK: Das war zwischen der ersten und der letzten Version des Drehbuches – ich war damals noch so jung, dass ich vom Drehbuch mehrere Versionen geschrieben habe. Die erste Version ist noch nicht Peltsi auf den Leib geschrieben, da der Gedanke, ihm die Hauptrolle zu geben, erst noch heranreifte. Entscheidend war, dass die Hauptfigur ein Hänfling ist und kein Macho. Es hätte ja auch ein physisch stärkerer Kerl sein können. Die Wahl von Peltsi befreite den Dialog, so dass wir mit ihm spielen konnten – manchmal vielleicht zu sehr, denn dieses Genre hält keinerlei Theatralik aus, mit anderen Worten: keinerlei emphatische Betonungen. Die Dialoge sind ohnehin schon zu brilliant. An bestimmten Stellen betont eine exzessive Ausdruckskraft unnötigerweise den Witz der Dialoge. Ich weiß nicht, ob *The Worthless* dem Zahn der Zeit standgehalten hat, aber das Finnland-Bild, das sich da herauskristallisiert, bleibt gültig. Die Handlung, der in diesem Fall keine große Bedeutung zukommt, ist auf jeden Fall ziemlich plump.

PVB: *Es ist sicherlich so, dass die Stilisierungskunst und Souveränität von Peltsi einen Sprachgebrauch ermöglicht haben, der nicht funktioniert hätte, wenn ein anderer die Hauptrolle übernommen hätte. Pellonpää strahlt etwas aus, was auch die anderen Schauspieler dazu bewogen hat, eine ähnliche Sprache zu gebrauchen. Wenn ich mich recht erinnere, wurde in Helsinki damals in breiten Kreisen darüber diskutiert, warum in dem Film so gesprochen wird. Nachdem Peltsi dieses stilisierte,*

literarische Finnisch salonfähig gemacht hatte, wurde es dann auch akzeptiert.

AK: Nicht alle haben es akzeptiert, manche akzeptieren es heute noch nicht. Ich selbst bin ja wie der Fliegende Holländer verdammt, und zwar zu schriftsprachlichen Dialogen, aber mir ist bewusst, dass ein großer Teil der Leute diese nach wie vor ablehnen. Doch da hilft nichts. Das Fundament dafür ist schon im *Lügner* gelegt worden, wo alle Dialoge nach Schriftsprache klingen. Ich habe manchmal zur Probe meine Schauspieler die Dialoge in der Umgangssprache sprechen lassen, aber in meinen Filmen funktioniert das einfach nicht, auch wenn ich nicht die Meinung teile, dass ein umgangssprachlicher Dialog in gleicher Weise ein Zeichen für geistige Armut sei wie etwa ein Mittelschittel.

FVB: *Entsprechend legen die am Rande der Gesellschaft lebenden Figuren ein gutes Benehmen an den Tag. Sie trinken kein Bier, sondern erlesene Drinks.*

AK: In *The Worthless* vor allem Calvados. Ich habe auch einen Werbeslogan für den Film geschrieben, der meines Wissens damals nicht verwendet wurde: »Kommt und schaut, wie eine in die Enge getriebene Ratte ihre Zähne bleckt!«

FVB: *Diese Thematik fand dann ihre Fortsetzung, als die arme Iris in Das Mädchen aus der Streichholzfabrik ihre Zähne zeigt.*

AK: Und dafür Rattengift benutzt. Eine erstaunliche Zyklichkeit im chaotischen Prozess (sic!). •

CINEPHILIE

A ki Kaurismäkis Vorstellung von Helsinki hat sich in hohem Maße durch den Umweg über die Kinosäle der Stadt herausgebildet, und dasselbe gilt für den Autor dieses Buchs. Zu der Zeit, als Kaurismäki Helsinki kennenlernte, waren die Ränder der Stadt schon weitgehend verödet, aber immer noch führten Bus- und Straßenbahnlinien zu dunklen Eckkinos, die noch nicht in das Multiplex-Schema gepresst worden waren. Vielleicht ist in den Straßenbahnfahrten in *Wolken ziehen vorüber* noch etwas von dieser Stimmung erhalten geblieben?

Die Kinos sollten sich bald auf das Stadtzentrum konzentrieren, auf ein Gebiet mit einem Radius von mehreren Hundert Metern, und zwar mit guten wirtschaftlichen und schlechten psychologischen Folgen, von der Sache des Films ganz zu schweigen, von der nicht viel übrig geblieben ist. Durch lange Korridore betritt man heute die Kinosäle, in denen sich der penetrante Geruch von Popcorn festgesetzt hat. Auf der kleinen Leinwand werden gegeneinander austauschbare Filme gezeigt. Wenn der Zuschauer keine Karte mehr für den Saal 6 erhält, darf er sich in Ruhe eine Karte für den Saal 8 kaufen, ohne dass er Gefahr läuft, mit einem persönlichen Werk, einem Autorenfilm, konfrontiert zu werden. Als ich nach den Tagen des Filmarchivs im Kino Joukola zusammen mit den Brüdern Kaurismäki den missglückten Versuch unternahm, im Andorra zwei Programmkinos wiederzubeleben, bestand Akis erste Aktion darin, die Popcornmaschinen, die der frühere Besitzer des Kinos angeschafft hatte, hinaus auf die Straße zu tragen.

Die einstige cineastische Kultur von Helsinki lässt sich an zwei Beispielen festmachen. Alle Filme, die Godard

in den Sechzigern gedreht hat, waren im kommerziellen Programm zu sehen, was außerhalb Frankreichs gewiss nirgendwo anders der Fall gewesen ist. Und in den siebziger Jahren spielten die Filme von Bresson in Helsinki mehr Geld ein als in Paris. Zwar keine Riesensummen, aber es waren Ereignisse, wie man sie sich dreißig Jahre später gar nicht mehr vorstellen kann.

Das Anschauen von Filmen war damals mit Anstrengungen verbunden. Nun, da man alles fertig auf dem Präsentierteller serviert bekommt, scheint kaum eine Sache mehr im Gedächtnis haften zu bleiben, von tieferen Einsichten ganz zu schweigen. Früher war eine gewisse Beweglichkeit selbstverständlich, und Aki kannte das. Er war Nomade von Herkunft. Sein Vater war Handelsvertreter, die Wohnorte wechselten, und nur die Wurzellosigkeit blieb konstant. *Tatjana* ist der heitere, glückliche Niederschlag dieses Lebensgefühls; dieser Film repräsentiert eine Ausdrucksform, die dem Roadmovie nahesteht und die Mika Kaurismäki noch mehr gepflegt hat als Aki.

Die Cinephilie, die Filmliebhaberei, ist also eine schräge Weise, das Leben durch einen Spiegel zu betrachten, sich für die Welt zu sensibilisieren, die Phantasie voll zu mobilisieren und in einer ganz besonderen Weise Film und Leben miteinander zu verbinden. Der Film ist auch ein Sprung weg von dem drohenden geistigen Tod, und das Kino ist sicherlich das einzige Reich der Freiheit, das einem jungen Menschen noch offensteht. Mit Aki Kaurismäkis Worten ausgedrückt:

»Das Kino ist der einzige Ort, an dem der Mensch immer noch frei ist. Und wie Camus und Reich gesagt haben, besteht das größte Bedürfnis des Menschen darin, der Freiheit zu entfliehen,

was den Zuschauerschwind der Kinos erklärt. Die Menschen meiden den einzigen Ort, an dem sie ihrer Phantasie freien Lauf lassen könnten, und streben nach einem Zustand der beruhigenden Gefangenschaft, zum Beispiel in die Nähe eines Videorekorders.«

Für das Kino braucht man sich nicht so anzuziehen wie für das Theater. Wenn man über Filme redet, braucht man sich nicht zu verstellen. Robert Bressons *Tagebuch eines Landpfarrers* (1951) und Howard Hawks' *Rio Bravo* (1959) stehen auf derselben Startlinie; beide bieten guten Zeitvertreib und gute Kunst.

Der Cineast Kaurismäki hat jedoch auch das wirkliche Leben nicht vergessen. Die Boulevardzeitung *Ilta-Sanommat*, die am 14. Dezember 1985 Akis Hochzeit bekannt gab, berichtete von einem amüsanten Höhepunkt seiner Karriere als Filmkritiker:

»Aki Kaurismäki will seine Trauung in keiner Weise kommentieren, da er die Rechte für eine Mark exklusiv an die Zeitschrift *Filmibullu* verkauft hat.« •





Das Gesamtbild des finnischen Rock: Juice Leskinen Slam, Eppu Normaali und Hassisen kone

THE SAIMAA GESTURE

THE SAIMAA GESTURE (*Saimaa-ilmio*), 1981, 128 Minuten

CO-REGIE: Mika Kaurismäki

KAMERA: Lasse Naukkarinen, Timo Salminen, Toni Sulzbeck,
Olli Varja

TON: Mikael Sievers, Veikko Aaltonen

SCHNITT: Antti Kari

MUSIKAUFNAHMEN: Mika Sundqvist, Kauko Lipponen

MUSIK: Juice Leskinen Slam, Eppu Normaali, Hassisen kone

MIXING: Pantse Syrjä

DARSTELLER: Juice Leskinen Slam (*Juice Leskinen, Jari Yliah,
Ila Loueranta, Safka Pekkonen, Vesa Sytelä*), Eppu Normaali
(*Martti Syrjä, Pantse Syrjä, Juha Torvinen, Mikko Nevalainen,
Aku Syrjä*), Hassisen kone (*Ismo Alanko, Reijo Heiskanen,
Jussi Kinnunen, Harri Kinnunen*)

PRODUKTION: Aki Kaurismäki, Mika Kaurismäki für Villealfa
Filmproduction Oy

»Wir haben den Musikern dumme Fragen gestellt und intelligente Antworten bekommen. Wie etwa ›Ja, ›Nein‹ oder ›Hmm‹.«

Aki Kaurismäki (in der Zeitschrift *Seura*, 4.9.1981)

Der erste gemeinsame Langfilm von Aki und Mika Kaurismäki ist ein Dokumentarfilm über die Anfang der achtziger Jahre aufbrausende finnische Rock-’n’-Roll-Szene. Drei Bands machen eine Tournee um den Saimaa-See herum. In dieser idyllischen Seenlandschaft hatte 32 Jahre zuvor die Handlung von *Kaunis Veera eli ballaadi Saimaalta* [*Die schöne Vera*, 1950], einem Klassiker des finnischen Films, gespielt. Im Hintergrund der ersten Einstellungen von *The Saimaa Gesture* grölen Rocker die Titelmelodie dieses Films. Es gibt noch einen weiteren Verbindungspunkt: Hinter der Kamera steht nun Timo Salminen, der Sohn von Ville Salminen, dem Regisseur der *Schönen Vera*.

Die drei Bands sind allen Finnen bekannt. Ihre Frontmänner sind Juice Leskinen, Ismo Alanko und Pantse Syrjä. Jeder von ihnen hat seine eigene Persönlichkeit: »die romantische Angst von Juice, die düstere Unruhe von Hassisen kone und die ungezwungene Getriebenheit von Eppu Normaali« (Erkki Astala). Im Gruppenbild sind »die drei Bands versammelt, die in gelungenster Weise in die Rockmusik etwas wesentlich Finnisches eingebracht haben: eine gewisse ungeschliffene, leicht infantile Ironie, zusammen mit einem unausweichlichen Hang zur Romantik«. Man könnte hinzufügen, dass diese »kulturge-

schichtliche« Aufzeichnung gerade noch rechtzeitig gemacht wurde. Schon ein paar Jahre später waren alle drei Hauptdarsteller zu sehr auf sich selbst bezogen und zu »berühmt«.

Der Kritiker Sakari Toiviainen hat angemerkt, dass obwohl *The Saimaa Gesture* wie ein reiner Dokumentarfilm anmutet, darin »durch die Interviews, die Persönlichkeiten der Musiker, die Witzeleien, durch das bloße Herumhängen und vor allem durch die Musik eine eigene erdichtete, fiktionale Ebene erreicht wird, die im Grunde der Essenz der Filmkunst eigen ist. Vor dem Hintergrund der schönsten Seenlandschaft Finnlands suchen die Musiker nach einem Platz in ihrem Land und in der Welt. ›Wer sind wir und was für eine Sprache sprechen wir?‹, lautet die grundlegende Frage.«

Das warmherzige und mütterliche Gesicht der Rockmusik verschmilzt mit der urfinnischen Seenlandschaft. Im Film gibt es mehr Naturlyrik als in allen späteren Filmen von Aki Kaurismäki zusammen; einige von seinen seltenen Landschaftsdarstellungen tauchen in den härtesten Filmen auf (*Juba, Lichter der Vorstadt*). In einer Kritik hieß es, der Film wirke »osteuropäisch« – eine interessante Beobachtung in Hinblick auf Kaurismäkis zukünftige Zusammenarbeit mit den Leningrad Cowboys. Das slawische Element gehört untrennbar zum traditionellen finnischen Schlager, das weiß man. Der Dokumentarfilm aber zeigt, dass es diese Einflüsse auch in dem am meisten amerikanischen Genre, dem Rock, gab, dessen explosive Verbreitung in Finnland, zusammen mit der Verwendung von finnischen Texten, zehn Jahre zuvor stattgefunden hatte.

In den Äußerungen und Aktionen der Apostel dieser Glücksmomente steckte eine gesunde Anarchie und

aus diesem Grund gab es auch schockierte Reaktionen, als der Film herauskam. Zum Beispiel musste Martti Syrjäs Spruch über die finnische Armee, laut dem dort aus jugendlichen Männern gemacht werden, also »alberne, Befehle befolgende Idioten«, aus einigen Aufführungen weggelassen werden. Der Film endet mit der gemeinsam gesungenen finnischen Nationalhymne »Unser Land«, die eindrucksvoll, aber ohne jegliches Pathos ausgeführt wird. Die Hymne wirkt einfach nur wie ein Song unter anderen Songs.

Aki Kaurismäkis Gedanken über den Dokumentarfilm gehen aus der Einleitung hervor, die er für das Programmheft des DocPoint-Dokumentarfilmfestivals 2005 in Helsinki geschrieben hat:

Louisiana Story

In meiner frühen Jugend – noch im Zustand der Unschuld – habe ich mir vorgestellt, dass ein Dokumentarfilm so etwas sei wie die Naturfilme von Disney, in denen Biber sich am Flussufer ihre Burg bauen. In den ländlichen Kleinstädten, wo ich wohnte, war das Angebot an Spielfilmen ebenso begrenzt; die dortigen Kinos brachten immer wieder in der Antike spielende Spektakel, die das alte, im Todeskrampf zuckende Hollywood Anfang der sechziger Jahre in unermüdlicher Fließbandarbeit produzierte (sic!).

Mein hungriger Geist, der stets auf der Suche nach neuem Weideland war, hat mich jedoch in den lokalen Filmclub getrieben, wo Luis Buñuels Film *Das goldene Zeitalter* gezeigt werden sollte.

Im Lokalblatt hatte ich gelesen, dass Surrealismus nichts mit der Wirklichkeit zu tun habe, und lebte daher im Bann ungeduldiger Erwartung.

Wie üblich kam ich etwas zu spät und verpasste den Vorspann. Ich durfte jedoch die großartige Geschichte einer Eskimofamilie sehen, die auf den Gletschern Grönlands lebte. Ich fühlte im Kino zum ersten Mal, wie ich von der großen Kunst erschüttert wurde. Im Text des Abspanns hieß es dann, dass einen Monat nach den Dreharbeiten diese tapferen Fischer und Kanuvirtuosen, die man im Laufe des Films so sehr lieb gewonnen hatte, im Toben der Naturgewalten umgekommen seien. Es schnürte mir die Kehle zu.

Es folgte eine Pause, in der ich mich mit meinen Freunden über den Film unterhielt. Ich staunte darüber, was für einen unterschiedlichen Blickwinkel meine literarischen Quellen und das gerade Gesehene auf den Surrealismus geboten hätten. Nach der Pause wurde dann *Das goldene Zeitalter* gezeigt. Es handelte sich um eine Doppelvorstellung.

Ich hatte, ohne es zu wissen, Robert Flahertys Film *Nanuk, der Eskimo* gesehen, meinen ersten langen Dokumentarfilm. Er liegt immer noch in einem sanften Ringen mit Jean Vigos *L'Atalante* (1934) um den Titel des schönsten Films der Welt in meinem seitdem verdorbenen Geiste.

In den Jahren danach sah ich noch weitere bemerkenswerte Werke wie Cortázars *Zum ersten Mal* (1967), Franjus *Das Blut der Tiere* (1949)

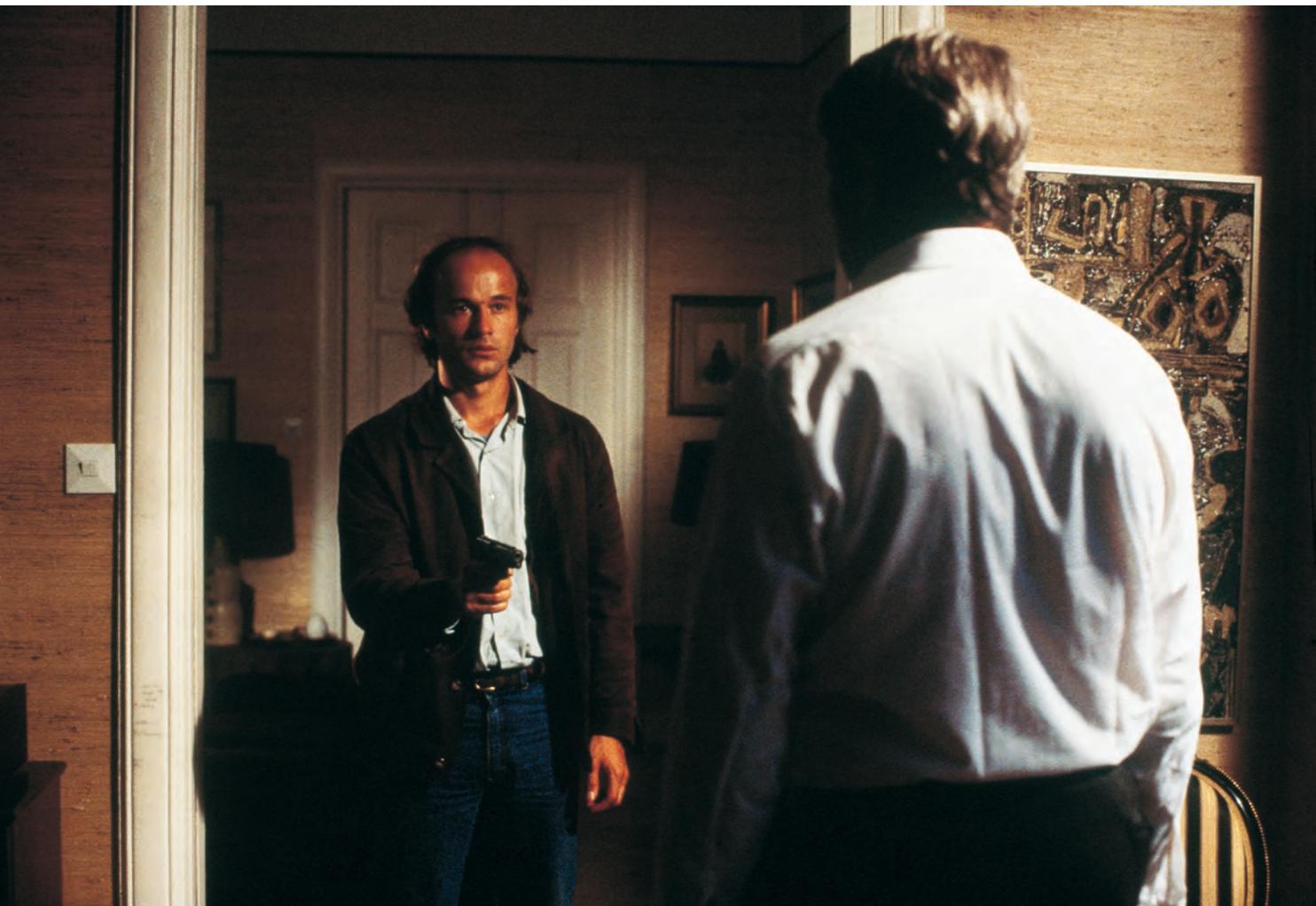
sowie Resnais' *Alles Gedächtnis der Welt* (1956) und *Nacht und Nebel* (1955), um nur einige Beispiele zu nennen.

Flahertys *Louisiana-Legende* (1948), bei dem es selbst einem Polizeihund nicht klar wird, ob es ein Dokumentarfilm ist, der sich als Fiktion verkleidet hat, oder umgekehrt, bringt uns in eleganter Weise weg von den Jugenderinnerungen eines senilen Alten und direkt zum Grundgedanken des Doc-Point-Festivals: Aller Film ist eins.

Dieses Statement trifft mit dem Vorbehalt zu, dass es sich wirklich um Filme handeln muss. Bewegte Bilder machen für sich noch keinen Film aus, egal wie groß das Budget ist. Auch ein knapp bemessenes Budget garantiert noch keinen Film, führt aber im Endergebnis immerhin meist zu einem rauen Realismus.

Wusstet ihr übrigens, dass alle Spielfilmregisseure die Dokumentarfilmer beneiden? Die Wirklichkeit ist nicht tot, sie hat uns nur verlassen.

(Helsinki Documentary Film Festival, 12.–16. 1. 2005) •



Der finnische Raskolnikow und der Akt des Tötens: Markku Toikka, Pentti Auer

CRIME AND PUNISHMENT

CRIME AND PUNISHMENT (*Rikos ja rangaistus*), 1983,

94 Minuten

DREHBUCH: *Aki Kaurismäki, Pauli Pentti*

LITERARISCHE VORLAGE: *Fjodor Dostojewski, Schuld und Sühne (in der neueren Übersetzung Verbrechen und Strafe; Prestuplenije i nakazanie, Roman, 1866)*

KAMERA: *Timo Salminen*

TON: *Mikael Sievers, Matti Kuortti*

SCHNITT: *Veikko Aaltonen*

SZENENBILD: *Matti Jaaranen*

KOSTÜME: *Marja Uusitalo*

MUSIK: *u. a. Franz Schubert, Dmitri Schostakowitsch, Olavi Virta, The Renegades, Harri Marstio, Billie Holiday*

DARSTELLER: *Markku Toikka (Antti Rahikainen), Aino Seppo (Eeva Laakso), Esko Nikkari (Inspektor Pennanen), Hannu Lauri (Abteilungsleiter Heinonen), Olli Tuominen (Kriminalbeamter Snellman), Matti Pellonpää (Nikander), Pentti Auer (Kari Honkanen)*

PRODUKTION: *Mika Kaurismäki für Villealfa Filmproduction Oy*

Diese auf dem Klassiker von Dostojewski basierende Romanverfilmung erzählt von Antti Rahikainen, der einen Geschäftsmann erschießt. Eine junge Frau wird Zeugin der Tat, aber sie verrät Rahikainen nicht an die Polizei, sondern will, dass er sich freiwillig stellt. Inspektor Pennanen beginnt seine Ermittlungen gegen Rahikainen, aber es gelingt ihm nicht, ausreichende Beweise zusammenzutragen, um diesen verhaften zu können. Rahikainen plant, ins Ausland zu fliehen, und mit Hilfe seines Freundes Nikander schafft er es auch, seine Flucht zu organisieren. Er ist bereits im Begriff, mit seinem Auto auf die Fähre zu fahren, aber im letzten Moment entschließt er sich anders: Er wendet im Hafen und fährt zur Polizeistation, um seine Tat zu gestehen. Zum Schluss des Films begegnet Rahikainen in der Besuchsstunde im Gefängnis der Frau, die den Mord mit angesehen hat, aber er gibt sich desinteressiert.

PVB: *Das Drehbuch von Der Clan – Die Geschichte der Frösche (Mika Kaurismäki, 1984) war deine letzte Auftragsarbeit. Deine eigene Handschrift hat man dann direkt von den ersten Sekunden von Crime and Punishment an sehen können.*

AK: Nun, *Crime and Punishment* wurde ein Jahr vor *Der Clan* gedreht, und danach kam *Calamari Union*. Mika und ich haben bis zum Ende der achtziger Jahre das einfache Prinzip verfolgt, dass wir uns einander abwechselten. Danach haben wir dann unsere Streifen mit jeweils eigenen Produktionsgesellschaften gemacht, und die Villealfa

Filmproductions hat dann Filme von anderen produziert, zum Beispiel die vier ersten Filme von Veikko Aaltonen (*Die Abrechnung*, 1987; *Der verlorene Sohn*, 1992; *Vater unser*, 1993 und *Seasick*, 1996).

Nach *Der Clan*, der auf einem Roman von Tauno Kaukonen basierte, habe ich nicht mehr für andere geschrieben, bis auf einige Monologe von *Reise in die Finsternis* (1985), einem Film von Mika. Als Autor bin ich so faul, dass ich nichts in meiner Schreibtischschublade habe, nie etwas gehabt habe, nicht einmal Wachspapier. Ich schreibe nur das, was ich muss, und oft nicht einmal das. Häufig schreibe ich Dialoge erst am Set. Was Prosa anbelangt, so habe ich einmal eine ein paar Seiten lange Kurzgeschichte namens *Die Kakerlake* geschrieben, die natürlich stark symbolischer und autobiographischer Natur ist. In schizoider Weise.

PVB: *Mein Leben als Gregor Samsa.*

AK: Etwa in der Richtung.

PVB: *Deine erste Regiearbeit ist ein interessanter Fall. Normalerweise schreitet man ja als junger Filmemacher so fort, dass man zuerst einen Kurzfilm oder etwas anderes macht.*

AK: Ich habe ja auch etwas anderes gemacht. Obwohl *The Saimaa Gesture* über zwei Stunden lang ist. Gelernt habe ich aber nichts dabei, vor allem was die Visualisierung von Fiktion betrifft. Aber filmisches Erzählen kann man ohnehin nur lernen, indem man sich daran versucht.

PVB: *Was die Wahl des Themas anbelangt, hast du auf jeden Fall Mut bewiesen. Dostojewskis Schuld und Sühne ist ein Werk, dem viele bewusst aus dem Weg gegangen sind und zu dem eigentlich nur Wahnsinnige gegriffen haben.*

AK: Ihnen habe ich mich angeschlossen. Mein Versuch beweist eine seltene Unverfrorenheit und Gleichgültigkeit gegenüber den Spielregeln. Einer meiner Inspiratoren ist Alfred Hitchcock gewesen. Er hat in François Truffauts Interviewbuch *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* gesagt, dass es einen Stoff gebe, von dem er die Finger lassen würde: das besagte Werk von Dostojewski. »Schauen wir mal, Old man!«, habe ich mir gedacht. Ich habe natürlich bald bemerkt, dass er recht hatte. Aber es nützt nichts, das Gatter zu schließen, wenn die Kuh schon weggelaufen ist. Oder über vergossene Milch zu jammern.

PVB: *Wie lange hat dir das Thema vorgeschwebt?*

AK: Es ist mir etwa drei Jahre lang durch den Kopf gegangen. Zuerst habe ich, wie alle, die vor mir gescheitert sind, auch, versucht, das Buch links liegen zu lassen und ein Originaldrehbuch mit derselben Thematik zu schreiben, aber das hat sich als unmöglich erwiesen. Zum Schluss habe ich mich für eine eindeutige Lösung entschieden und in das Drehbuch nur den Plot aufgenommen, also diejenigen Elemente, die den Handlungsverlauf vorantreiben, und habe Reflexionen des Erzählers und dergleichen weggelassen. Danach habe ich den Text leicht in ein Drehbuch umarbeiten können. Diese Methode funktioniert und ist bei solchen Wälzern auch die einzige Möglichkeit. Ich kann sie allen Filmemachern wärmstens empfehlen, die zu Marcel Prousts Krimi *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* greifen wollen.

PVB: *Gibt es in deinen Dialogen etwas, was du direkt von Dostojewski übernommen hast?*

AK: Vermutlich ziemlich viel. Im Film gibt es ja im Grunde genommen überhaupt keinen Humor.