



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von brennenden Zigaretten und sehnsuchtsvollen Blicken: Zwischenzeiten und Zwischenräume in Aki Kaurismäki's "Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen".

verfasst von | submitted by

Katharina Luisa Petsch BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto M.A.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit Zwischenzeiten und Zwischenräumen in Aki Kaurismäkis sogenannter „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“. Dafür begreift sie Kaurismäkis Kino als ein Kino des Dazwischen, das sich zwischen den Genres und Stilen bewegt, zwischen einem national-finnischen und einem internationalen Kino sowie zwischen Sehgewohnheiten des Hollywoodkinos und Arthouse Manieren. Von diesem Zwischenzustand zeugen auch Kaurismäkis Filmbilder, wie anhand von den Beispiele *Kauas pilvet karkaavat*, *Mies vailla menneisyyttä*, *Laitakaupungin valot* und *Kuolleet lehdet* exemplarisch verdeutlicht wird. Kaurismäki stellt in seinen Filmen dem medial geprägten Bild eines glücklichen Finnlands Figuren entgegen, die mit Arbeitslosigkeit, Einsamkeit und Alkoholabhängigkeit zu kämpfen haben und die trotz aller Schwierigkeiten die Hoffnung nicht aufgeben. Die Arbeit geht der Frage nach, mit welchen gestalterischen Mitteln sich die Filme daher in ein Dazwischen, zwischen Zeiten und Räumen, verorten lassen und inwiefern diese Zwischenzeiten und -räume als Ausdruck einer aufkeimenden Zuversicht inmitten von Hoffnungslosigkeit verstanden werden können. Auf Grundlage von Gilles Deleuzes *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* und der darauf aufbauenden Modulation dieses Dualismus in Oliver Fahles *Bilder der Zweiten Moderne* sowie Marc Augés *Nicht-Orte* und Michel Foucaults „Heterotopien“ zeigt die Analyse der ausgewählten Kaurismäki-Filme auf, mit welchen Mitteln aus theoretisch beschriebenen Orten kinematografische Räume im Dazwischen werden. Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen dabei „Transitorte“ zwischen Einsamkeit und Begegnung sowie heterotopische (Nicht-) Orte, als Gegenentwürfe zu gesellschaftlichen Normvorstellungen mit ihren eigenen zeitlichen Regeln. Wie diese Räume in enger Verbindung zum Innenleben der Figuren stehen, wird einerseits in der Gestaltung der *Mise-en-Scène* deutlich. Andererseits im nostalgischen Grundton der musikalischen Gestaltung sowie im Rhythmus der Filme selbst, bestimmt von langen, statischen Einstellungen, tableauartigen Bildern, dem Ausstellen von Momenten des Wartens oft in Verbindung mit dem Rauchen einer Zigarette als eine Form des Nichts-Tuns oder einer bewussten Handlungsverweigerung, dem fließenden Übergang von „Zeit-Bildern“ in „Aktionsbilder“ und dem Eröffnen von Leerstellen, die das gewohnte Raum- und Zeitempfinden der Zuschauer*innen herausfordern.

Schlagwörter: Deleuze, Augé, Foucault, Bewegungs-Bild, Zeit-Bild, Bilder der Zweiten Moderne, Nicht-Orte, Heterotopie, beliebige Räume, Warten, Nostalgie, Rauchen, Musikalische Räume, Aki Kaurismäki, finnischer Film

Abstract (English)

This master's thesis examines the in-betweens and interstices in Aki Kaurismäki's so-called 'Tetralogy of the Hopeless Hopeful'. To this end, it interprets Kaurismäki's cinema as a cinema of the in-between, one that moves between genres and styles, between a distinctly Finnish and an international cinema, and between the viewing conventions of Hollywood cinema and arthouse conventions. Kaurismäki's cinematic imagery itself also bears witness to this in-between state, as exemplified by the selected examples *Kauas pilvet karkaavat*, *Mies vailla menneisyyttä*, *Laitakaupungin valot* and *Kuolleet lehdet*. In his films, Kaurismäki contrasts the media's portrayal of a happy Finland with characters who struggle with unemployment, loneliness and alcoholism, yet refuse to give up hope despite all their difficulties. This thesis explores the question of which creative means allow the films to be situated in an in-between space, between times and places, and to what extent these in-between times and spaces can be understood as an expression of burgeoning confidence amidst hopelessness. Based on Gilles Deleuze's *The Movement-Image* and *The Time-Image*, and the modulation of this dualism in Oliver Fahle's *Bilder der Zweiten Moderne* as well as Marc Augé's *Non-Places* and Michel Foucault's 'Heterotopias', the analysis of the selected Kaurismäki films demonstrates the ways in which theoretically described places are transformed into cinematic spaces in-between, suspended between solitude and encounter. The focus of the discussion is on 'transitional spaces' between solitude and encounter, as well as heterotopic (non-)places, which serve as counter-narratives to societal norms and their own temporal rules. The close connection between these spaces and the inner lives of the characters is evident, on the one hand, in the *mise-en-scène*. On the other hand, in the nostalgic undertone of the musical score and in the rhythm of the films themselves, defined by long, static shots, tableau-like images, the portrayal of moments of waiting, often in conjunction with smoking a cigarette as a form of idleness or a conscious refusal to act, and the fluid transition from 'time-image' to 'action-image' and the creation of voids that challenge the audience's familiar sense of space and time.

Keywords: Deleuze, Augé, Foucault, The Movement-Image, The Time-Image, Bilder der Zweiten Moderne, non-places, heterotopia, any-space-whatever, waiting, nostalgia, smoking, musical spaces, Aki Kaurismäki, Finnish cinema

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich an erster Stelle bei meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto für die spannenden und inspirierenden Seminare während meines Bachelor- und Masterstudiums sowie für die vielen motivierenden Worte in den Sprechstunden herzlich bedanken. Danke, dass Sie meinen Blick auf filmische Zwischenzeiten und -räume geschult haben und ich lernen durfte, dass es sich lohnt, genauer hinzusehen.

Mein Dank gilt außerdem meinen geduldigen Lektor*innen, Freund*innen und meiner Familie, die mich nicht nur auf diesem letzten Schritt zum Abschluss begleitet und unterstützt haben.

Ein großes Danke möchte ich an das Erasmus+ Programm richten, was mir ermöglicht hat, meine Liebe für Finnland und seiner faszinierenden Sprache zu entdecken.

Und zuallerletzt Danke an Aki Kaurismäki für seine großartigen Filme, ohne die diese Arbeit nicht entstanden wäre.

Kiitos!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1 „And the world happiness award goes to...“ – Der Widerspruch hinter dem Glück Finnlands?	3
1.2 Forschungsgegenstände: „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“	8
1.3 Forschungsstand und Relevanz	11
1.4 Forschungsfrage und Zielsetzung	15
1.5 Methodik	15
2. Theoretischer Rahmen: Raum und Zeit im modernen Film aus drei medienphilosophischen Perspektiven	17
2.1 Die Krise des Filmbildes: Das „Zeit-Bild“ bei Deleuze	17
2.2 Der bedeutungslose Ort der Übermoderne: „Nicht-Orte“ bei Augé	31
2.3 Der andere Ort: Die „Heterotopie“ bei Foucault	34
2.4 Synthese: Zwischenzeiten und Zwischenräume – Deleuze, Foucault und Augé zusammen gedacht	39
3. Aki Kaurismäkis Kino des Dazwischen	42
3.1 Zwischen den Genres, Strömungen und Stilen – zwischen Imitation und Original	43
3.2 Zwischen Finnland und der Welt	47
3.2 Zwischen Arthouse-Kino und Mainstream Cinema	51
4. Filmanalyse der Zwischenzeiten und Zwischenräume in Aki Kaurismäkis „Vierteiligen Trilogie“ oder „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“	55
4.1. Filmbilder der Zweiten Moderne in ihrer Kombination und ihren Lücken	59
4.1.1 „Zeit-Bilder“ und „Bewegungs-Bilder“	59
4.1.2 Zwischen den Bildern und außerhalb davon: Leerstellen	62
4.1.3 Der Ausdruck von Handlungsunfähigkeit in den „Zeit-Bildern“	67
4.2. Zwischenräume als schicksalhafte Orte der Einsamkeit und der Begegnung	70
4.2.1 Beliebige Orte des Transits	74
4.2.2 Heterotopische (Nicht-) Orte	80

4.2.3 Uneindeutige musikalische Räume	88
4.3 Zwischenzeiten: Warten in Nostalgie	93
4.3.1 Nostalgie als Ausdruck der Überschneidung mehrerer Zeitebenen	94
4.3.2 Warten als Zustand des Beobachtens und des Stillstands	98
4.4 Zusammenfassung der zentralen Gedanken aus der Analyse.....	102
5. Fazit.....	103
6. Literaturverzeichnis.....	108
7. Filmverzeichnis	115
8. Abbildungsverzeichnis	117

1. Einleitung

„Es geht nicht mehr darum, einer Kette von Bildern zu folgen, auch nicht über Leerräume, sondern die Kette oder die Verknüpfung zu verlassen. Der Film ist ‚nicht mehr eine Bilder-Kette‘ [...]. Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, ‚zwischen zwei Bildern‘, die jedes Kino des Einen beschwört; mit der Methode des UND, ‚dies und dann das‘, die das Kino des ‚Seins = ist‘ beschwört. Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen.“¹ (Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*)

1.1 „And the world happiness award goes to...“ – Der Widerspruch hinter dem Glück Finnlands?

In einem Interview bemerkte der finnische Regisseur Aki Kaurismäki², seine Filme seien voller Hoffnung, denn die Figuren darin seien so unglücklich, noch viel unglücklicher als die Zuschauer*innen.³ Tatsächlich handeln Aki Kaurismäkis Filme von gescheiterten, einsamen, verlorenen, arbeitslosen, trinkenden und hoffnungslosen Personen am Rande der Gesellschaft abseits konventioneller Erfolgsgeschichten. Sie passen in das stereotype Bild der Finn*innen als schüchterne und wortkarge Personen, die häufig auf Smalltalk verzichten und gerne die Stille ertragen. „[L]angsames Sprechen und lange Sprechpausen, sparsame Mimik, Gestik sowie das Vermeiden von starken Gesichtsausdrücken“⁴ sind außerdem Teil dieses Vorurteils. Doch denkt man darüber hinaus an das Land im hohen Norden, dessen Außenwahrnehmung ebenso von Saunagängen mit belebendem Eisbaden geprägt oder als das Heimatland des „joulupukki“, des Weihnachtsmannes, bekannt ist, zeichnet sich ein anderes Bild ab. Die Menschen im hohen europäischen Norden scheinen einfach glücklicher zu sein. Oder etwa

¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: suhrkamp 21999, S. 234. (Orig.: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985.)

² Anm.: Wenn in Folge die Rede von Kaurismäki ist, ist, wenn nicht spezifiziert, Aki gemeint, nicht sein Bruder Mika Kaurismäki.

³ Kaurismäki in einem Interview der *Turun Sanomat* am 02. 04. 1993, zitiert nach Tytti Soila, „The Landscape of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, in *Film International* 2003/3, S. 4-15, hier S. 12.

⁴ Outi Tuomi – Nikcula, „Wenige Worte machen. Finnen schweigen gern“, in *Nordische Länder. Politik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden*, hg. v. Christian Förster/ Josef Schmid / Nicolas Trick, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 72.

nicht? Diesen Eindruck gewinnt man zumindest schnell, stößt man bei einer kurzen Suche im Internet beispielsweise auf Beiträge der *Tagesschau* mit dem Titel „Das Geheimnis der glücklichen Finnen“⁵ oder „11 Gründe, warum Menschen in Finnland so glücklich sind“⁶ vom Magazin *Geo*. Auch der Standard berichtet von der „glücklichsten Bevölkerung der Welt“⁷ in Finnland und auf *visitfinland.com* erhalten Reisende Tipps, wie sie im Finnlandurlaub ihr Glück finden können.⁸ Das Team der offiziellen Website des finnischen Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten fragt „die Leute in Finnland, was sie glücklich macht“.⁹ Ein gut funktionierendes Bildungs- und Gesundheitssystem oder die reibungslose Infrastruktur, auf die man sich verlassen kann, das Gefühl von Sicherheit und Freiheit, die finnische Natur oder die Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit der Mitmenschen, darüber sind die Befragten sich einig. Für die urfinnische Mentalität der Finn*innen gibt es sogar einen eigenen Begriff: *sisu*. Übersetzen könnte man dieses kulturelle Konzept in etwa mit „Ausdauer, Beharrlichkeit, Mut“.¹⁰ Etymologisch bezieht sich das Wort „sisu“ auf die inneren Organe eines Lebewesens. Das Estnische, eine mit dem Finnischen eng verwandte Sprache, kennt diese Bedeutung immer noch, während im Finnischen selbst der Begriff gebraucht wird, den genannten Charakterzug zu beschreiben.¹¹ Gemeint in der finnischen Sprache ist also mehr, als die wörtliche Übersetzung fassen kann, was *sisu* zur Kategorie von unübersetzbaren Ausdrücken zählen lässt. Viel mehr geht es um eine innere Stärke und die individuelle Fähigkeit, Herausforderungen des Lebens trotz aller Hindernisse zu überwinden.¹² Auch wenn es vielen Finn*innen selbst schwer falle, das Konzept hinter *sisu* zu erklären, ließ Emilia Lahti, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Aalto University in Espoo, in einer Studie die Teilnehmer*innen – davon 95% Finn*innen – anhand von 23 unterschiedlichen Fragen beantworten, was für sie *sisu* bedeute. Die häufigsten Antworten kreisten dabei um eine Beharrlichkeit im Bewältigen von Herausforderungen und

⁵ Andreas Kegel, „Das Geheimnis der glücklichen Finnen“, *tagesschau.de*, 15. 12. 2025, <https://www.tagesschau.de/wissen/forschung/geheimnis-der-gluecklichen-finnen-100.html>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

⁶ Geo, „11 Gründe, warum Menschen in Finnland so glücklich sind“, *geo.de*, https://www.geo.de/reisen/reiseziele/polarlicht-sucht_30109818-30165784.html, zugegriffen am 28. 05. 2026.

⁷ O.A., „Finnland hat die glücklichste Bevölkerung der Welt“, *derstandard.at*, 20.03.2023, <https://www.derstandard.at/story/2000144671417/finnland-hat-die-gluecklichste-bevoelkerung-der-welt>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

⁸ Vgl. visitfinland, „7 Wege zum Glücklichein: So findest du im Finnlandurlaub dein Glück“, *visitfinland.com*, <https://www.visitfinland.com/de/artikel/7-gruende-zum-gluecklichein/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

⁹ ThisisFINLAND, „Wir fragen die Leute in Finnland, was sie glücklich macht“, *finland.fi*, März 2023, <https://finland.fi/de/leben-amp-gesellschaft/wir-fragen-die-leute-in-finnland-was-sie-gluecklich-macht/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

¹⁰ Siehe für eine Übersetzung von „sisu“ beispielsweise in Nina Kopra/ Tuire Tuominen (Hg.), *Langenscheidt Universal Wörterbuch Finnisch*, Stuttgart: Pons 1999, S. 151.

¹¹ Vgl. Emilia Lahti, „Embodies fortitude: An introduction to the Finnish construct of sisu“, in *International Journal of Wellbeing*, 9 (1), S. 61-82, hier S. 62.

¹² Ebd.

eine innere Ressource, von der man vorerst nichts zu wissen glaubte.¹³ *Sisu* kann also als ein Katalysator verstanden werden, die eigenen Fähigkeiten in herausfordernden Situationen übertreffen zu können und, wie Lahti sagt, „as emotional or physical strength that emerges as we refuse to give up.“¹⁴

Daher nicht unbedingt verwunderlich, gilt Finnland auch nach dem Ergebnis des *World Happiness Report*, einer Auswertung des Wellbeing Research Center der University of Oxford, wiederholt als das glücklichste Land der Welt. Der Bericht erscheint jedes Jahr im März und untersucht anhand verschiedener Parameter die Lebensqualität in über 140 Ländern der Welt. Die befragten Menschen sollen sich dafür auf einer Skala zwischen 0 („worst possible life“) und 10 („best possible life“) einordnen.¹⁵ Unterteilt in mehrere Kapitel, die sich in der Ausgabe des Jahres 2025 aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit zwischenmenschlichen Beziehungen unter der Prämisse des Teilens und der Nächstenliebe auseinandersetzen,¹⁶ erstellt der Bericht ein Ranking, welches in diesem Jahr zum wiederholten Male von den nordischen Ländern und Finnland an deren Spitze angeführt wird.¹⁷ „Happiness“ wird dabei anhand von sechs Variablen gemessen, die dem Bericht zufolge eng mit dem subjektiven Wohlbefinden und der Evaluation des Lebens verknüpft seien: Dem Bruttoinlandsprodukt pro Kopf („log GDP per capita“), einer gesunden Lebenserwartung („healthy life expectancy“), der Zuverlässigkeit sozialer Kontakte („having someone to count on“), Freiheit in Lebensentscheidungen („freedom to make life choices“), Großzügigkeit („generosity“) und letztlich einer Freiheit von Korruption („freedom from corruption“).¹⁸ Zu Finnland heißt es diesbezüglich: „Consider, for example, the case of Finland, which has universally available and high-quality health, education, and social support systems. Inequality of wellbeing is low in Finland and our data suggest a correspondingly lower need for private charity.“¹⁹ Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen also, dass das allgemeine Wohlbefinden der finnischen Bevölkerung durch sein freizugängliches Gesundheits- und Bildungssystem sowie der Möglichkeit auf soziale Unterstützung sehr hoch ist. Auf den ersten

¹³ Vgl. Lahti, „Embodies fortitude: An introduction to the Finnish construct of *sisu*“, S. 62ff.

¹⁴ A.a.O., S. 67.

¹⁵ World Happiness Report, „About Us“, *worldhappiness.report*, <https://www.worldhappiness.report/about/>, zugegriffen am 28. 05. 2026

¹⁶ Vgl. Helliwell et al. (Hg.), *World Happiness Report 2025*, University of Oxford: Wellbeing Research Centre 2025, S. 5.

¹⁷ Vgl. S. 17. [Anm.: Im März 2026 erschien die neuste Ausgabe des Berichtes, deren Schwerpunkt auf Zufriedenheit im Zusammenhang mit Social Media liegt. Auch in diesem Jahr steht Finnland auf Platz 1. Vgl. Helliwell et al. (Hg.), *World Happiness Report 2026*, University of Oxford: Wellbeing Research Centre 2026. Die folgenden Ausführungen beziehen sich allerdings auf den Bericht aus dem Jahr 2025, da es sich dabei zum Zeitpunkt der Recherchen, um die aktuelle Ausgabe handelte. Die neusten Ergebnisse bestätigen allerdings die getroffenen Aussagen zusätzlich.]

¹⁸ Vgl. Helliwell et al. (Hg.), *World Happiness Report 2025*, S. 20f.

¹⁹ A.a.O., S. 25.

Blick allerdings verwunderlich scheint deshalb ein weiteres Untersuchungsergebnis. Die Suizidrate liegt laut Messungen der WHO Mortality Database in den nordeuropäischen Ländern, darunter auch Finnland, über dem Durchschnitt.²⁰ Der *World Happiness Report* setzt nämlich seinen Fokus auch auf das vermeintliche Gegenteil von „happiness“ und beschäftigt sich außerdem mit den Gründen von sogenannten „deaths of despair“,²¹ also inwiefern Verzweiflung im schlimmsten Fall zum Tod durch Selbstmord oder übermäßigem Drogen- und Alkoholmissbrauch führen kann. Der Bericht löst den Widerspruch zwischen höchster Zufriedenheitsrate und gleichzeitig höchster Suizidrate wie folgt auf: Die Bewertung von Lebensumständen erfolge durch kognitive Bewertungskategorien, etwa wie jemand über sein oder ihr Heimatland denkt. Wohingegen die Auswertung von tiefer Verzweiflung, die zum Tod geführt hat, mit offensichtlich negativen Gefühlen behaftet sei. Es handle sich dabei zwar um zwei miteinander verbundene, aber dennoch unterschiedliche Konzepte. Während Ersteres im Zusammenhang mit den zuvor beschriebenen sechs Variablen wie Einkommen und Freiheit oder soziale Unterstützung steht, hänge Zweiteres mit der Bevölkerungsstruktur zusammen.²² Auch wenn in Finnland beispielsweise eine hohe Zahl an Selbstmorden gemessen wurde, lässt sich über die letzten Jahre eine fallende Tendenz erkennen. Dies ließe sich, laut Bericht, mit einem Anstieg eines prosozialen Verhaltens, in Form von Spenden, Freiwilligenarbeit und in der Unterstützung Anderer,²³ erklären, während in Ländern wie den USA oder Korea eine genau gegenteilige Tendenz zu beobachten ist: „This pattern strenghtens the hypothesis that prosocial behaviour plays a role in reducing deaths of despair.“²⁴

Mit den angeführten Artikeln oder dem Beispiel des *World Happiness Report* soll keineswegs „bewiesen“ werden, dass die Finninnen und Finnen tatsächlich die glücklichsten Menschen der Welt sind, noch die Glaubwürdigkeit oder der wissenschaftliche Mehrwert derartiger Rankings in Frage gestellt werden. Vielmehr sollen sie als Anschauungsbeispiele dafür fungieren, wie und in welchen Medien über Finnland gesprochen und geurteilt wird und welche stereotypischen Bilder dadurch erzeugt werden. Mit diesem Wissen im Hinterkopf soll nun die Kehrseite dieser ‚glänzenden Medaille‘ betrachtet werden.

Aki Kaurismäki greift nämlich in seinen Filmen einige der durch den *World Happiness Report* untersuchten Aspekte aus einem gegensätzlichen Blickwinkel auf. Er zeichnet entgegen der hervorgerufenen Vorstellung der zufriedenen finnischen Bevölkerung eine andere soziale

²⁰ Vgl. Helliwell et al. (Hg.), *World Happiness Report 2025*, S. 163.

²¹ Vgl. a.a.O., S. 5.

²² Vgl. a.a.O., S. 187.

²³ Vgl. a.a.O., S.8.

²⁴ A.a.O., S. 176.

Realität. Seine Figuren leiden unter Einkommensverlust durch ihre meist unerwartete Arbeitslosigkeit, die ebenso eine Wohnungslosigkeit und eine Angewiesenheit auf eine Unterbringung im Obdachlosenheim oder alternativen Wohnformen mit sich bringt und sie die Essens- und Kleiderausgabe der Heilsarmee in Anspruch nehmen lässt. Oft fehlen ihnen soziale Verbindungen, die die einsamen Protagonist*innen erst in einer Person in ähnlichen Lebensumständen finden. Ihre Handlungsfreiheit wird also durch sozio-ökonomische Faktoren stark eingeschränkt und bedingt.

Lotta Uuistalo-Malmivaara, Dozentin im Fachbereich Sonderpädagogik an der Universität Helsinki, beschreibt in ihrem Beitrag in *Hoffnung. The World Book of Hope. Der wahre Schlüssel zum Glück*²⁵, einem Sammelband wissenschaftlicher und internationaler Perspektiven auf das Thema Hoffnung, Hoffnung als Antriebsmotor für das eigene Handeln, „Hoffnungslosigkeit lässt sich [wiederum] am besten als eine Reihe zahlloser Sackgassen und leerer, zielloser Szenarien beschreiben.“²⁶ Kaurismäkis Figuren scheinen teilweise ziellos in Räumen herumzuirren, die der Anthropologe Marc Augé als sogenannte „Nicht-Orte“²⁷ beschrieben hat oder die mit Michel Foucault als „Heterotopien“²⁸ gelesen werden können. Die Zeit steht in den Filmen immer wieder still oder wird bis ins Unendliche gedehnt, die Räume wirken leer und unbelebt. Die Figuren scheinen stets in der Schweben zu verharren. Entgegen den Erwartungen an das handlungsbezogene Erzählkino, treibt nichts die Narrative an. Nichts geschieht. Mit dem „Zeit-Bild“ hat Gilles Deleuze einen Begriff geprägt, der auf Kaurismäkis oft statische, wohl inszenierte, minimalistische Filmbilder perfekt zutrifft. Sparsame Dialoge zwischen teilweise skurril oder etwas schrullig wirkenden Protagonist*innen, die meist aus prekären sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen stammen und mit Problemen wie Arbeitslosigkeit, Armut, Einsamkeit und Alkoholsucht zu kämpfen haben, sind charakteristisch für Kaurismäkis Filme. Sie wollen in ihrer oft tristen Atmosphäre nicht zum Bild der glücklichsten Menschen passen. Angeblich befürchtete die finnische Tourismusindustrie, dass den Zuschauer*innen durch das von Kaurismäki gezeichnete Bild, die Lust auf eine Reise nach Finnland vergehen könnte,²⁹ denn von den Versprechungen, die auch die zitierten

²⁵ Lotta Uuistalo-Malmivaara, „Auf Hoffnung hoffen“, in *Hoffnung. The World Book of Hope. Der wahre Schlüssel zum Glück*, hg. v. Leo Bormans, Köln: DuMont 2015, S. 143-145.

²⁶ A.a.O., S. 144.

²⁷ Marc Augé, *Nicht-Orte*, München: C.H. Beck 2019. (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil 1992. Übersetzt von Michael Bischoff.).

²⁸ Michel Foucault, „Die Heterotopien“, in *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019. (Orig. *Utopies et hétérotopies*, Paris: INA 2004. Übersetzt von Michael Bischoff.).

²⁹ Vgl. Beate Rusch (Hg.), *Schatten im Paradies: von den ‚Leningrad Cowboys‘ bis ‚Wolken ziehen vorüber‘ – die Filme von Aki Kaurismäki*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1997, S. 8.

Internetartikel machen, fehlt in Kaurismäkis Finnland jede Spur. Die vorliegende Arbeit untersucht die Ästhetik von Zeiten und Räumen des Dazwischen in vier ausgewählten Kaurismäki Filmen, die oft auch unter dem Überbegriff der „Finnland-Trilogie“³⁰ zusammengefasst werden, genauer. Das konkrete Forschungsvorhaben und die dazu herangezogenen (film)theoretischen Ansätze werden im Folgenden vorgestellt.

1.2 Forschungsgegenstände: „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“

Aki Kaurismäkis filmisches Werk ist sehr umfangreich und wurde mit zahlreichen Nominierungen und Preisen national wie auch international gewürdigt.³¹ Die Schaffensperiode des Regisseurs erstreckt sich dabei von den frühen 1980er Jahren bis zu seinem aktuellen Spielfilm aus dem Jahr 2023 und umfasst damit mehr als 4 Jahrzehnte. Um den Rahmen der Arbeit in einem sinnvollen Maß zu halten, konzentrieren sich die folgenden Überlegungen auf vier Filme, die in ihren Themen und ihrer Atmosphäre einander sehr ähnlich erscheinen und die im öffentlichen und auch wissenschaftlichen Diskurs oft als „Suomi- (Finnland) Trilogie“ betitelt werden:³² *Kauas pilvet karkaavat*³³ (*Wolken ziehen vorüber*) aus dem Jahr 1996, *Mies vailla menneisyyttä*³⁴ (*Der Mann ohne Vergangenheit*) aus 2002 und *Laitakapungin valot*³⁵ (*Lichter der Vorstadt*) von 2006. Ergänzt wird die Auseinandersetzung mit Kaurismäkis aktuellem Spielfilm *Kuolleet lehdet*³⁶ aus dem Jahr 2023, der sowohl an die als Reihe angedachte „Proletarische Trilogie“ oder „Verlierer-Trilogie“ anknüpft, als auch mit seinen Themen und seiner Stimmung einen Abschluss der „Suomi – Reihe“ darstellt und somit als inoffizieller vierter Teil dieser Reihe verstanden werden kann.³⁷ Die Betitelung der Trilogien variiert in den verschiedenen wissenschaftlichen Beschäftigungen mit Kaurismäkis Werk. Bezieht sich Kaurismäki mit der „Verlierer-Reihe“ selbst in einem Interview nur auf die Filme

³⁰ Die besagte Trilogie kann durch Kaurismäkis aktuellen Film ergänzt werden, was dem Begriff der Trilogie offensichtlich widerspricht. Darauf wird im folgenden Unterkapitel noch eingegangen.

³¹ Vgl. Jaakko Seppälä, „On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki“, in *Projections. The Journal for Movies and Mind*, New York: Berghahn Books, 2015/12 Vol.9 (2), S. 20-39, hier S. 21.

³² Siehe dafür z.B. Anu Koivunen, „Do You Remember Monrépos? Melancholia, Modernity and Working-Class Masculinity in *The Man Without a Past*“, in *Northern Constellations. New Readings in Nordic Cinema*, hg. v. C. Claire Thomson, London: Norvic Press 2006, S. 133-148, hier S. 133.

³³ *Kauas pilvet karkaavat* (R.: Aki Kaurismäki, FI/DE/FR 1996)

³⁴ *Mies vailla menneisyyttä* (R.: Aki Kaurismäki, FI/DE/FR 2002)

³⁵ *Laitakapungin valot* (R.: Aki Kaurismäki, FI 2006).

³⁶ *Kuolleet lehdet* (R.: Aki Kaurismäki, FI 2023).

³⁷ Bei den Filmfestspielen in Cannes wurde *Kuolleet Lehdet* als „the forth volume in Aki Kaurismäki’s working class series“ betitelt. Siehe dazu Charlotte Pavard, „Fallen Leaves (Kuolleet Lehdet): the forth volume in Aki Kaurismäki’s working class series“, *festival-cannes.com*, 22. 05. 2023, <https://www.festival-cannes.com/en/2023/fallen-leaves-kuolleet-lehdet-the-fourth-volume-in-aki-kaurismaki-s-working-class-series/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

der „Proletarischen Trilogie“, nutzen Pietari Kääpä und Peter von Bagh diesen Namen auch im Bezug auf die letztere Trilogie.³⁸ Die Protagonist*innen könnten in allen Filmen in gewisser Weise als „Verlierer“ verstanden werden. Als solche betitelt sich die namenlose Hauptfigur – später M genannt – in *Mies vailla menneisyyttä* selbst.³⁹ Interessant an diesen Filmen ist nämlich, inwiefern Kaurismäki damit die Vorstellung eines „idealen“ Lebens zu unterlaufen versucht, indem er Menschen abseits konventioneller Erfolgsgeschichten in den Mittelpunkt stellt, die nicht so viel Glück erfahren. Im Gegensatz zu seinen vorherigen „proletarischen“ Filmen keimt am Ende der „Suomi“- Filme jedoch ein „Fünkchen“ Hoffnung auf, was eine Verbindung unter ihnen und zu *Kuolleet lehdet* darstellt. Jochen Werner beobachtet zum Beispiel, wie Kaurismäki in *Kauas pilvet karkaavat*, „seine Figuren zum ersten Mal aus der Opferrolle entlässt und ihnen ein Happy End zugesteht.“⁴⁰ Sehen die Figuren in den früheren Filmen den Ausweg aus ihrer Misere nur in der Flucht aus Finnland oder im Tod, können sie diese später überwinden, wie es außerdem bei Werner oder auch bei Kääpä heißt.⁴¹ In *Kuolleet lehdet* weisen zudem manche Szenen Parallelen zu den Filmen der „Suomi-Trilogie“ auf. Zum Beispiel die, in der Ansa eine neue Anstellung als Tellerwäscherin sucht, erinnert an diejenige aus *Kauas pilvet karkaavat*, wo Ilona genauso wie Ansa dem zwielichtigen Chef ihre Lohnsteuerkarten überreichen, dieser in beiden Fällen später wegen krimineller Machenschaften von der Polizei abgeführt wird.⁴² Beide Frauen stehen erneut ohne Arbeit und ohne Lohn da. Holappa hat wiederum mit seinem Kopfverband, als er aus dem Krankenhausbett aufsteht, Ähnlichkeiten mit M [Abbildungen 1&2]. Beide Männer sind von Beruf auch Schweißer.

Im Laufe der Auseinandersetzung mit den Filmbeispielen soll daher auch die Rede von Kaurismäkis „Vierteiliger Trilogie“ beziehungsweise der „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“ sein. Da die Filme der „Suomi-Trilogie“ über die Jahrtausendwende entstanden sind und die „Proletarische-Trilogie“ hingegen in einem engeren Zeitraum Ende der 1980er Jahre angesiedelt ist, erscheint es in diesem Sinne zudem rein aus chronologischer

³⁸ Die „Proletarische Trilogie“ beinhaltet die Filme *Varjoja paratiisissa* (*Schatten im Paradies*) (R.: Aki Kaurismäki, FI 1986), *Ariel* (R.: Aki Kaurismäki, FI 1988) und *Tulitikkutehtaan tyttö* (*Das Mädchen aus der Streichholzfabrik*) (R.: Aki Kaurismäki, FI/SE 1990). Kaurismäki in einem Interview 1991 zitiert nach Ralph Eue, „Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon. Das Leben ist bitter, aber lustig“, in *Aki Kaurismäki*, hg. v. Ralph Eue/ Linda Söffker, Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 61–84, hier S. 80 und vgl. Pietari Kääpä, *The National and Beyond. The Globalisation of Finnish cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*, Oxford/Wien: Lang 2010, S. 248. [Anm.: Kääpä nutzt gleichzeitig auch den Begriff „Finnland-Trilogie“ an dieser Stelle. Sowie vgl. von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, Berlin: Alexander 2014, S. 213].

³⁹ *Mies vailla menneisyyttä* [00:34:38].

⁴⁰ Jochen Werner, *Aki Kaurismäki*, Mainz: Bender 2005, S. 232

⁴¹ Vgl. Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 17. und Kääpä, *The National and Beyond*, S. 248.

⁴² *Kauas pilvet karkaavat* ab Min. [00:50:48] und *Kuolleet lehdet* ab Min. [00:21:59].

Perspektive nachvollziehbarer, *Kuolleet lehdet* als unmittelbaren Anschluss an die „Finnland-Reihe“ zu begreifen. Insbesondere da diese Zeitspanne in Finnland vom Beitritt zur Europäischen Union 1995 geprägt war, der 1999 die Einführung des Euros und zwei Jahre darauf die Mitgliedschaft zum Schengen – Raum bewirkte.⁴³ Im Jahr 2022 wurde diese europäische Sicherheit durch den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine erschüttert und Finnland und Schweden wurden im April 2023 Mitgliedsstaaten der NATO. Bislang verfolgte Finnland stets eine Neutralitätspolitik, die diesen Beitritt vorerst verhinderte und durch seine freundschaftlichen Beziehungen zur Sowjetunion und später zu Russland im Westen immer wieder auf Kritik stieß.⁴⁴ Doch über die letzten Jahrzehnte war Finnland geprägt von einem politischen und wirtschaftlichen Wandel.⁴⁵ Die Neutralität begann allmählich ins Wanken zu geraten und eröffnete den Weg „in [die] europäische Integration [und] aktiv [in] die Einbindung in den Binnenmarkt“.⁴⁶ In seiner Geschichte war Finnland immer wieder „Spielball zwischen Schweden und Russland“⁴⁷ und feierte am 06. Dezember 1917 nach dem Ende der russischen Herrschaft als Folge der Oktoberrevolution seine Unabhängigkeit. Seitdem wird an diesem Tag der finnische Nationalfeiertag begangen. Im Jahr 2000 erhielt das politische System in der Abkehr vom System des Semi-Präsidentalismus eine Umstellung und der Demokratie- und Rechtsstaat in diesem Zuge eine neue Verfassung.⁴⁸ Die wirtschaftliche Entwicklung Finnlands lässt sich als eine von einem stark von der Landwirtschaft geprägten Land in der „europäischen Peripherie“ bis zu einem etablierten Industriestaat nach dem 2. Weltkrieg beschreiben. Insbesondere in der Holz- und Papierproduktion sowie der Elektrotechnologie – nicht allein durch den finnischen Mobilfunkhersteller *Nokia* – wurde Finnland zu einem „wichtige[n] Handelspartner der anderen EU-Staaten und Russlands“.⁴⁹ Der EU-Beitritt eröffnete den Weg, um die Bündnispolitik im Westen zu stärken. Dieser Wandel in der finnischen Außenpolitik war durch den Zusammenbruch des „Ostblocks“ Anfang der 1990er Jahre notwendig geworden. Finnland erlitt allerdings dadurch auch einen wirtschaftlichen Einschnitt, der negative Auswirkungen auf die finnischen Exporttätigkeiten und Einsparungsmaßnahmen mit sich brachte und das Bruttoinlandsprodukt um 6% zurückgehen ließ. Dies hatte wiederum negative Auswirkungen auf die Arbeitslosenquote⁵⁰. Vor diesem Hintergrund erschienen auch die Filme

⁴³ Europäische Union, „Finnland“, *european-union.europa.eu*, https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/eu-countries/finland_de, zugegriffen am 28. 05. 2026.

⁴⁴ Vgl. Christian Förster/Josef Schmid/ Nicolas Trick (Hg.), *Die nordischen Länder. Politik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014S. 109.

⁴⁵ Vgl. a.a.O., S. 70.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ A.a.O., S. 73

⁴⁹ Vgl. a.a.O., S. 95.

⁵⁰ Vgl. a.a.O., S.96.

der „Finnland-Trilogie“. Der Regisseur Kaurismäki bemerkte in einem Gespräch selbst, wie wichtig es für ihn war, in diesen Zeiten einen Film über Arbeitslosigkeit zu drehen. Ein Thema, das ihm zufolge noch nicht im europäischen und finnischen Film besprochen worden sei.⁵¹ 20 Jahre später ist dieses Sujet nach wie vor präsent in seinem Film, nur hört man nun im Hintergrund im Radio Berichte über die Bombardierung ukrainischer Städte.⁵² Kaurismäki macht sich also in seinen Filmen bewusst, vor welchem sozialen, wirtschaftlichen und politischen Hintergrund diese sich abspielen, und lässt diesen manchmal mehr, manchmal weniger auffällig aufscheinen.

1.3 Forschungsstand und Relevanz

Es gibt einen, wenn auch überschaubaren wissenschaftliche Diskurs zu Aki Kaurismäki und seinem filmischen Werk, welcher insbesondere in den letzten Jahren nicht auffällig gewachsen ist. Wenige Monografien, einige Sammelbände und Artikel in Fachzeitschriften widmen sich dem Filmemacher. Die Autor*innen und Themen wiederholen sich darin mit leichten Varianzen. Thomas Austin bemerkt in seiner Einleitung zu *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, der Forschungsstand zu Aki Kaurismäki sei in der englischsprachigen Literatur überraschend unterrepräsentiert.⁵³ Dieser Meinung schließen sich auch Andrew Nestingen und Jochen Werner an. Nestingen beschreibt in der Einleitung seines Sammelbandes *In Search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and Contexts* sein Anliegen, mit den darin enthaltenden Artikeln verschiedener Filmwissenschaftler*innen, die Lücke im Forschungsstand über Kaurismäki in der englischsprachigen sowie auch finnischen Literatur zu schließen.⁵⁴ Werner bemängelt in seiner Publikation über den Regisseur aus dem Jahr 2004 noch das geringe Interesse der deutschsprachigen Filmwissenschaft an Kaurismäkis Schaffen.⁵⁵ Dass auch in der Landessprache Kaurismäkis bis dato wenig über ihn und sein Werk geschrieben wurde, führt Werner auf ein allgemein geringes Interesse gegenüber nordischen Filmschaffenden zurück.⁵⁶

⁵¹ Peter von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 180.

⁵² *Kuolleet lehdet* [00:03:26 – 00:04:10] sowie [00:06:47-00:07:20], [00:18:50-00:19:33] und [00:34:23-00:34:35].

⁵³ Thomas Austin (Hg.), „Introduction“, in *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, New York: Bloomsbury Academic 2018, S. 1-14, hier S. 2.

⁵⁴ Andrew Nestingen (Hg.), „In Search of Aki Kaurismäki“, in *In Search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and Contexts. Special Issue of the Journal of Finnish Studies*, Vol.8/2, Toronto: University of Toronto 2004, S. 7-19, hier S. 10.

⁵⁵ Vgl. Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 16.

⁵⁶ Vgl. a.a.O., S. 20 und S. 21. [Anm.: Literatur in finnischer Sprache sei an dieser Stelle der Vollständigkeit halber nur beispielhaft erwähnt. Etwa wie Texte in den Filmfachzeitschriften *Lähikuva* (<https://journal.fi/lahikuva/index>) und *Filmihullu* (<https://filmihullu.fi/>). Die Ausgaben beider Zeitschriften sind online durchsuchbar. Der Blog *Lux Humana* der Universität Helsinki versammelt außerdem in der Ausgabe 2013/49 Artikel, die sich mit Aki Kaurismäki beschäftigen, auf Englisch und auf Finnisch. Siehe dafür *Lux Humana*, „Aki Kaurismäki“, [helsinki.fi](https://blogs.helsinki.fi/luxhumana/2013/12/04/lux-humana-viikonkirja-49-2013-aki-kaurismaki/), <https://blogs.helsinki.fi/luxhumana/2013/12/04/lux-humana-viikonkirja-49-2013-aki-kaurismaki/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.].

Wie der finnische Film besonders über die Brüder Aki und Mika Kaurismäki internationale Aufmerksamkeit erhielt, beschreibt Pietari Kääpä in *The National and Beyond. The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Seit Nestingens und Werners Kritik sind mehr als 20 Jahre vergangen und die Liste der Publikationen über Aki Kaurismäki wurde etwas länger. Zudem sind noch vier weitere Spielfilme von Aki Kaurismäki erschienen. Mit insgesamt 19 Spielfilmen sowie einigen Kurzfilmen und Musikvideos bietet der Regisseur damit eine Fülle an potenziellem Analysematerial. In den Publikationen über den Regisseur lassen sich zwei Tendenzen ausmachen: Entweder werden die Filme einzeln für sich – natürlich mit Referenzen auf einander – besprochen oder der Regisseur selbst wird in den Mittelpunkt der Ausführungen gestellt. Besonders im Fokus steht dabei die Persona des Regisseurs Aki Kaurismäki selbst. Nennenswert wäre Andrew Nestingens *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*.⁵⁷ Nestingen nimmt Kaurismäkis Filmschaffen darin aus verschiedenen Blickwinkeln unter die Lupe und betrachtet Kaurismäki in den einzelnen Kapiteln als Autor, Bohemien, Nostalgiker und als Finnen. Eine ähnliche Tendenz liest sich auch in Werners Einleitung – „Kaurismäki, der Finne“; „Kaurismäki, der Filmemacher“ – und schließlich im Fazit – „Kaurismäki als Chronist Finnlands“ – heraus.⁵⁸ Dabei macht Werner darauf aufmerksam, inwiefern Aki Kaurismäki als Person einerseits als „der Vertreter des finnischen Kinos schlechthin“⁵⁹ gilt und andererseits in seiner Selbstinszenierung „des notorischen Säufers und clownesken Störenfrieds“⁶⁰ das klischeebehaftete Bild der Finn*innen nach außen hin untermauert. Werner bemerkt außerdem kritisch, dass – auch seinem eigenen Vorgehen – der Analyse des Autor*innenfilms die Problematik anhafte, aus der Fülle an Filmen eines Regisseurs oder einer Regisseurin, die charakteristische Handschrift herauszuarbeiten und somit „den Produktionsprozess der Filme zu sehr zu personalisieren.“⁶¹ Ähnlicher Ansicht ist auch Nestingen, der bemerkt, dass die Literatur über Kaurismäki sich meistens auf die Interpretation der Filme als Ausdruck eines nationalen Autor*innenkinos und einer nationalen Kultur konzentriert, was die Tendenz mit sich bringt, die Autorschaft mit der Person des Regisseurs Aki Kaurismäki gleichzustellen.⁶² Gleichzeitig beschreibt er das Anliegen des Sammelbandes damit, dass die Artikel eine Erklärung liefern sollen, „what is behind the Kaurismäki twist“.⁶³ Dies klingt wiederum nach einer Art Mythos hinter der Person Aki

⁵⁷ Andrew Nestingen, *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*, New York: Wallflower 2013.

⁵⁸ Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 7f und S. 281.

⁵⁹ A.a.O., S. 7.

⁶⁰ A.a.O., S. 8.

⁶¹ A.a.O., S. 14.

⁶² Vgl. Nestingen (Hg.), „In Search of Aki Kaurismäki“, S. 11f.

⁶³ A.a.O., S.8.

Kaurismäki, dessen Kontexte und Hintergründe es aufzudecken gilt. Nichtsdestotrotz bieten Beiträge wie der von Peter von Bagh, langjähriger Freund von Kaurismäki, mit dem Titel *Kaurismäki über Kaurismäki*, der Gespräche zwischen den beiden entlang der Filme vereint, interessanten Aufschluss für die Betrachtung der Filme. Auch die gesammelten Beiträge zu den einzelnen Filmen bei Ralph Eue und Linda Söffker (Hg.) oder Beate Ruschs *Schatten im Paradies: von den ‚Leningrad Cowboys‘ bis ‚Wolken ziehen vorüber‘ – die Filme von Aki Kaurismäki* seien hier erwähnt. Alexander Ficherts Beitrag in *Kino des Minimalismus* widmet mit „Die Ästhetik der Kargheit“⁶⁴ Kaurismäki ein Kapitel. Ebenso ist der Beitrag „Stadt ohne Fremde – Dystopische Helsinki-Bilder in der Arbeiter-Trilogie von Aki Kaurismäki“ in Lüttich (Hg.) *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation*⁶⁵ zu erwähnen. Auch Tytti Soila schreibt in *Fifty Contemporary Film Directors* über den Regisseur.⁶⁶ Von ihr gibt es außerdem einen lesenswerten Artikel in *Film international*.⁶⁷ Ein etwas aktuellerer Sammelband über Kaurismäkis Filme ist der Besagte von Thomas Austin mit dem Titel *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements* aus dem Jahr 2018. Außerdem gibt es mehrere Artikel in filmwissenschaftlichen Zeitschriften, wovon besonders diejenigen von Jaakko Seppälä, Lehrender an der Universität Helsinki mit Forschungsschwerpunkt „finnische Filmkultur“ darunter auch Aki Kaurismäki, erwähnenswert sind.⁶⁸ Seppälä beschäftigt sich darin insbesondere mit Kaurismäkis minimalistischen und distinktiven Stil, der dem Filmwissenschaftler zufolge bisher noch in kaum einer Publikation systematisch untersucht worden sei.⁶⁹ Aymeric Pantets Text „A constellation of heterotopias? Qualifying the concept of heterotopia in Aki Kaurismäkis films“⁷⁰ wendet Michel Foucaults „Heterotopien“ aus einem allgemeineren Blickwinkel auf die Filme an und dient als Ausgangspunkt, in der eigenen Analyse noch tiefer auf die filmische Gestaltung heterotopischer Orte einzugehen. Auch Jarmo

⁶⁴ Alexander Fichert „Die Ästhetik der Kargheit“ in *Kino des Minimalismus*, hg. v. Norbert Grob, Mainz: Bender 2009, S. 204-220.

⁶⁵ Sandra Reuter/ Ewald Reuter, „Stadt ohne Fremde – Dystopische Helsinki-Bilder in der Arbeiter-Trilogie von Aki Kaurismäki“, in *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation*, hg. v. Ernest W.B. Lüttich, Frankfurt a.M./ Wien: Lang 2011, S. 525-542.

⁶⁶ Tytti Soila, „Aki Kaurismäki“, in *Fifty Contemporary Film Directors*, hg. v. Yvonne Tasker, London: Routledge 2010, S. 224-233.

⁶⁷ Tytti Soila, „The Landscape of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“.

⁶⁸ Jaakko Seppälä, „Aki Kaurismäki and Finnish strangeness: Leningrad Cowboys Go America as a cult film“, in *Journal of Scandinavian Cinema*, 2017/09 Vol. 7 (3), S. 203-209, oder „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“, in *Movie. A Journal of Film Criticism*, 2022/01 (10), University of Warwick, S. 11-20, oder „Doing a lot with little: The camera’s minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki“, in *Journal of Scandinavian Cinema*, 2016/03 Vol.6 (1), S. 5-23, oder „On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki“.

⁶⁹ Vgl. Seppälä, „On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki“, S. 21.

⁷⁰ Aymeric Pantet, „A constellation of heterotopias? Qualifying the concept of heterotopia in Aki Kaurismäkis films“, in *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol.8/1, Bristol: Intellect Limited 2018, S. 53-69

Valkolas Text „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“ wird hierfür herangezogen.⁷¹ Wissenschaftliche Literatur, die Kaurismäkis neusten Film *Kuolleet lehdet* aus dem Jahr 2023 einschließt, gibt es bislang keine. Besprochen wird der Film vor allem im Kontext mit Festival-Programmen und -preisen⁷² oder in Kritiken verschiedener Zeitungen nach seiner Erscheinung.⁷³ Es ist daher ein Anliegen dieser Arbeit, das bereits über Kaurismäki Geschriebene einerseits aufzugreifen, aber auch mit der neuesten filmischen Erscheinung in Verbindung zu setzen und somit den wissenschaftlichen Diskurs mit einem aktuellen Beitrag zu ergänzen.

Mit Nestingens Worten lässt sich noch einmal treffend zusammenfassen, mit welchen Themen sich die Literatur über Aki Kaurismäki besonders beschäftigt. Dieser bezieht sich an dieser Stelle zwar auf die verschiedenen Perspektiven der Beiträge in seinem Sammelband, jedoch spiegelt diese Aussage auch gut den aktuellen Forschungsstand wider. Er schreibt:

„From studying film as expressions of the auteur to studying the texts associated with the filmmaker, from studying his films as forms of national expressions to understanding his films as part of transnational arenas, from focusing on Kaurismäki's image of the past to studying his image of the present.“⁷⁴

Für die eigene Arbeit ist dabei von Interesse, diese Tendenzen, die eine gewisse Ungreifbarkeit des filmischen Schaffens des Regisseurs andeuten, als einen Zwischenzustand zu akzeptieren, anstatt nach Antworten in der Person hinter dem Filmemacher zu suchen. Zwar dienen diese Perspektiven als Stütze für die eigenen Ausführungen in Kapitel 3, in welchem jedoch Kaurismäkis filmisches Oeuvre selbst als ein Kino des Dazwischen begriffen werden soll.

⁷¹ Jarmo Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, in *Anachronia*, 09/2009, S. 58-75.

⁷² Siehe beispielhaft für die offizielle Auswahl der Festival-Gewinner*innen Festival de Cannes, „The films of the Official Selection 2023“, *festival-cannes.com*, 13. 04. 2023, <https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/the-films-of-the-official-selection-2023/>, zugegriffen am 28. 05. 2026. Oder Chicago International Film Festival, „59th Chicago International Film Festival Announces Award-Winners“, *rogerebert.com*, 20. 10. 2023, <https://www.rogerebert.com/festivals/59th-chicago-international-film-festival-announces-award-winners>, zugegriffen am 28. 05. 2026. Oder Preis für „Best Picture, Non-English Language“: Brent Lang, „Golden Globes 2024: Full Nominations List“, *variety.com*, 11. 12. 2023, <https://variety.com/2023/film/news/golden-globes-nominations-list-nominees-2024-1235831576/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

⁷³ Siehe beispielhaft dazu Teresa Vena, „Fallen leaves: von Aki Kaurismäki“, in *Filmbulletin* Vol.65/408, 09/2023, S. 60, Oder Sanna Raito-Aho, „Aki Kaurismäen Kuolleet lehdet valittiin Suomen Oscar-ehdokkaaksi – ohjaajan boikotti päättyi täällä erää“, *Helsingin Sanomat*, 13. 09. 2023, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009852449.html>, zugegriffen am 28. 05. 2026. Oder Peter Bradshaw, „Fallen Leaves review – deadpan Aki Kaurismäki comedy with springtime in ist heart“, *theguardian.com*, 28. 05. 2023, <https://www.theguardian.com/film/2023/may/22/fallen-leaves-review-deadpan-aki-kaurismaki-comedy-with-springtime-in-its-heart>, zugegriffen am 08.05.2026.

⁷⁴ Nesting (Hg.), „In Search of Aki Kaurismäki“, S. 9.

1.4 Forschungsfrage und Zielsetzung

Das Hauptinteresse der Arbeit stellt die Auseinandersetzung mit der Zeit und der Vermittlung von Zeitgefühl in enger Relation zu Raum dar, indem sie der Frage nachgeht, mit welchen inszenatorischen Mitteln sich Kaurismäkis Filme in ein Dazwischen, zwischen Zeiten und Räumen, verorten und inwiefern diese Zwischenzeiten und -räume als Ausdruck einer aufkeimenden Zuversicht inmitten von Hoffnungslosigkeit verstanden werden können. Zeit wird dafür als eine eigene Qualität des Filmbildes untersucht, die für die Zuschauer*innen nicht durch die Aneinanderreihung von Bildern, also als Chronologie, erfahrbar wird, sondern vielmehr zwischen den Einzelbildern und als Ausdruck des filmischen Bildes an sich. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft akkumulieren in Kaurismäkis filmischen Bildern, was aus unterschiedlichen Blickwinkeln und unter Zuhilfenahme von drei einschlägigen medienphilosophischen und filmtheoretisch relevanten Ansätzen betrachtet werden soll. Ziel der Arbeit ist es aufzuzeigen, wie die Filme der „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“ in ihrem teils nostalgischen Zwischenzustand zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Spiel zwischen zwei Klischees – dem der glücklichen und dem der depressiven, alkoholabhängigen, hoffnungslosen und einsamen Finn*innen – oszillieren und sich im Dazwischen der Hoffnungslosigkeit möglicherweise doch so etwas wie Zuversicht finden lässt.

1.5 Methodik

Für die genauere Beschäftigung mit der Zeit im Filmbild eignet sich die Auseinandersetzung mit der Filmtheorie von Gilles Deleuze, die er in seinen zwei Kino-Büchern niedergeschrieben hat. Von besonderem Interesse ist hierbei das zweite Buch *Das Zeit-Bild*, wobei die Ausführungen zum „Bewegungs-Bild“ aus *Kino I*⁷⁵ als Grundlage nicht unbeachtet bleiben können. Für die einschlägige Analyse der fragilen Inszenierung der Zeit in den ausgewählten Kaurismäki-Filmen nimmt die Arbeit noch zwei weitere Konzepte in den Fokus. Diese ermöglichen, den Zusammenhang von Raum und Zeit dahingehend zu denken, inwiefern die Orte in den Filmen durch ihre spezifischen Charakteristika das gesuchte Dazwischen unterstreichen. Mit Michel Foucaults Denkfigur der „Heterotopie“ können diese einerseits als andere Räume mit ihren eigenen Regeln und eigener Zeitlichkeit gelesen werden. Marc Augés „Nicht-Orte“ betonen wiederum den Übergangscharakter und das Dazwischen der Räume, das in der heutigen „übermodernen“ Welt zu Anonymität und Vereinsamung führt.⁷⁶

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. (Orig. *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit 1983. Übersetzt von Karsten Witte).

⁷⁶ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 95.

Als theoretische Grundlage wird also im ersten Teil der Arbeit ausführlicher auf die für die anschließende Analyse bedeutenden Konzepte von Deleuze in Ergänzung mit Augé und Foucault eingegangen, um die Perspektive auf Zwischenzeiten und Zwischenräume eröffnen zu können. Die Auseinandersetzung mit den (medien)philosophisch-anthropologischen Konzepten erfolgt dabei eng entlang der Primärtexte. Zur Unterstützung wird dafür außerdem auf Jens Bonnemann *Filmtheorie. Eine Einführung*⁷⁷ zurückgegriffen sowie auf Ronald Bogue's Ausführungen in *Deleuze on Cinema*⁷⁸ und Oliver Fahles und Lorenz Engells *Der Film bei Deleuze*.⁷⁹ Mit Fahles *Bilder der Zweiten Moderne*⁸⁰ wird Gilles Deleuze in Hinführung auf die Auseinandersetzung mit den Kaurismäki-Filmen als Kombination von „Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“ weitergedacht. Die verwendete Sekundärliteratur bei den anderen Ansätzen beschränkt sich insbesondere auf Matei Chihaia's Text im *Handbuch Literatur & Raum*⁸¹ und auf Michael Ruoffs *Foucault-Lexikon*⁸² sowie auf Texte von Stefan Tetzlaff⁸³ und Tobias Nikolaus Klass.⁸⁴

Der anschließenden Analyse der Zwischenzeiten und Zwischenräume in den Beispielfilmen wird ein Kapitel über Aki Kaurismäkis Kino des Dazwischen im Allgemeinen vornan gestellt. Darin wird das filmische Werk des Regisseurs im Zwischenraum zwischen verschiedenen Genres betrachtet, zwischen einem finnischen und einem internationalen Kino sowie zwischen einem unkonventionellem Arthouse-Kino und dem Mainstream Cinema. Dies dient dazu, von den medienphilosophischen Konzepten von Zwischenzeiten und Zwischenräumen im modernen Film, eine direkte Brücke zu den Filmen von Kaurismäki zu schlagen. Durch Kombination der theoretischen Ansätze und den aus den Beiträgen über Kaurismäki gewonnenen Erkenntnisse, eröffnet sich der Blick auf das Dazwischen in den Beispielfilmen. Hierbei sollen die Filme weniger als eigenständige Werke miteinander verglichen werden, sondern Charakteristika oder sich wiederholende Motive extrahiert und im Zusammenhang mit der vorliegenden Theorie weitergedacht werden. Im Hauptteil der Arbeit wird dafür zum einen der Übergang vom „Bewegungs-Bild“ zum „Zeit-Bild“ untersucht und die Kombination der

⁷⁷ Jens Bonnemann, „Gilles Deleuze (1925 - 1995) – das Kino à la Bergson“, in *Filmtheorie. Eine Einführung*, Berlin: Metzler 2019, S. 205 – 242.

⁷⁸ Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge 2003.

⁷⁹ Oliver Fahle/ Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999.

⁸⁰ Oliver Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar: VDG 2005.

⁸¹ Matei Chihaia, „Nicht-Orte“, in *Handbuch Literatur & Raum*, hg. v. Jörg Dünne/ Andreas Mahler, Vol. 3, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S. 188-195.

⁸² Michael Ruoff, „Raum“, *Foucault-Lexikon: Entwicklung – Kernbegriffe -Zusammenhänge*, Stuttgart: utb ⁴2018, S. 188-193.

⁸³ Stefan Tetzlaff, „Foucaults Heterotopien“, in *Heterotopie als Textverfahren*, Vol. 213, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2016, S. 15-33.

⁸⁴ Tobias Nikolaus Klass, „Heterotopie“, in *Foucault-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung*, hg. v. Clemens Kammler et al., Stuttgart: Metzler 2020, S. 306-307.

Filmbilder ausgehend von Fables *Bilder der Zweiten Moderne*. Interessant dabei sind auch Leerstellen zwischen den Einstellungen oder Teile der Handlung, die außerhalb der Kadrierung des Filmbildes stattfinden. Zum anderen werden Zwischenräume als Orte der Einsamkeit und der Begegnung genauer betrachtet. Besonders stehen hier Hinterhöfe, Umkleideräume oder die Imbissbude als „Orte des Transits“ im Mittelpunkt der Ausführungen. Ergänzt wird das Kapitel mit Überlegungen bezüglich der Bar als heterotopischer Ort, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kristallisieren, dem Auto als beweglicher Raum im Raum zwischen privatem Zufluchtsort und Bedrohung oder das Containerdorf als anderer Ort und Ort von Solidarität. In Ergänzung zu Texten, die sich bereits mit Orten und Heterotopien in Kaurismäkis Filmen auseinandergesetzt haben, soll die Analyse besonders die filmischen Mittel in den Blick nehmen, mit denen Kaurismäki diese besonderen Räume inszeniert und damit aus den von Augé und Foucault beschriebenen Räumen filmische Räume entstehen lässt. Im Übergang zu Zwischenzeiten sind außerdem die Gestaltung der musikalischen Räume mit ihrer innewohnenden Zeitlichkeit interessant. Der Abschnitt der Zwischenzeiten greift abschließend zwei Arten von Zeitwahrnehmung und ihre Inszenierung heraus. Einerseits in Bezug auf Nostalgie, ausgehend von einem Text von Svetlana Boym mit dem Titel „Nostalgia and Its Discontents“.⁸⁵ Andererseits in Bezug auf das Warten, eng verbunden mit Alkoholkonsum und dem Rauchen von Zigaretten.

2. Theoretischer Rahmen: Raum und Zeit im modernen Film aus drei medienphilosophischen Perspektiven

2.1 Die Krise des Filmbildes: Das „Zeit-Bild“ bei Deleuze

„Die Krise des Aktions-Bildes führt also notwendig zum reinen optisch-akustischen Bild.“⁸⁶

Gilles Deleuze beschreibt in seinem 1985 erschienenen zweitem Kino-Buch die Krise des Aktionsbildes und die damit verbundenen Auswirkungen auf den Film und seine Bilder. Um diesen Bruch in der Filmgeschichte nachvollziehen zu können, reicht es nicht, nur Deleuzes Ausführungen aus *Kino 2* zu folgen. In Deleuzes Filmtheorie geht es nämlich um den Dualismus vom sogenannten „Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“. Während Ersteres vor allem

⁸⁵ Svetlana Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, in *Hedgehog Review*, Vol.9/2 2007, S. 7-18.

⁸⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 14.

im klassischen narrativen Spielfilm zu finden ist, in welchem der Fokus auf einem sensomotorischen Schema, der Handlung, liegt, verortet Deleuze Zweites eher im modernen, europäischen Kino.⁸⁷ Dabei bespricht Deleuze beispielsweise Filme von Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Carl Dreyer, Robert Bresson, Alain Resnais und Jean Renoir.⁸⁸ Viele dieser Regisseure bezeichnet Aki Kaurismäki selber als seine Vorbilder, deren filmische Werke sich als Zitate und Anspielungen in den eigenen Filmen wieder finden lassen und worauf in Kapitel 3.1 weiter eingegangen wird. Mit Fellinis „Filmen des Umherschweifens“⁸⁹ könnte Deleuze ebenso gut Aki Kaurismäkis Filme beschrieben haben.

Die Darstellung des „Zeit-Bildes“ bei Deleuze fußt auf einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem filmischen Bild aus dem vorangehenden Buch *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, in welchem Deleuze den Grundstein seiner Filmtheorie legt. All diese Ausführungen über den Film vor und nach dieser einschneidenden Krise stellen einen Versuch dar „dem radikalen Bruch in der Filmgeschichte auf den Grund zu gehen“, wie Jens Bonnemann in seiner Zusammenfassung von Deleuzes Filmtheorie in *Filmtheorie. Eine Einführung* bemerkt.⁹⁰ Sowohl Bonnemanns ausführliche Beschäftigung mit Deleuzes Filmdenken als auch Ronald Bogue's *Deleuze on Cinema* sowie Oliver Fahles und Lorenz Engells (Hg.) *Der Film bei Deleuze* bieten äußerst verständliche Zusammenfassungen von Deleuzes Filmtheorie, die mit ihren zahlreichen Referenzen quer durch die Filmgeschichte und starken Bezügen zu philosophischen Ansätzen sehr komplex ist. Deleuzes Hang zum Ab- und Ausschweifen und seine Ungenauigkeit in manchen Aussagen treffen bei Bonnemann beispielsweise auch auf ein kritisches Gehör.

Um Gilles Deleuze also besser verstehen zu können, müssen zunächst einmal einige Schritte zurück gegangen werden: vor die Krise des „Aktionsbildes“, die die Herausbildung des „Zeit-Bildes“ begünstigte, zurück zum Kino des „Bewegungs-Bildes“ und zurück zu Henri Bergson, dessen Philosophie Deleuzes Überlegungen maßgeblich beeinflussen und auf die Deleuze sich an zahlreichen Stellen konkret bezieht. Deleuze begreift den Film selbst als Medium der Philosophie, also „as a mode of thought.“⁹¹ Für ihn seien Filmschaffende auch Philosoph*innen, die anstatt in Begriffen in „Bewegungs- und „Zeit-Bildern“ denken.⁹²

⁸⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 43.

⁸⁸ Vgl. Winfried Günther, „Namensregister für die Bände 1 und 2“, in Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 441-453.

⁸⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 120f.

⁹⁰ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 205.

⁹¹ Bogue, *Deleuze on Cinema*, S. 2.

⁹² Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 11.

Deleuze geht von einer Abhängigkeit von Film und Theorie aus und schlägt vor, Philosophien sollen die Theorien zur Filmpraxis liefern.⁹³ Seine eigene teils sehr verstrickte Theorie folgt offensichtlich diesem Vorschlag.

Wie bereits angedeutet, geht Deleuze mit der Krise des „Aktionsbildes“ von einer filmischen Ästhetik davor und danach aus und sieht darin einen Bruch mit dem traditionellen und einen Aufbruch in das neue Kino. Die Veränderung macht Deleuze dabei anhand zweier Aspekte fest: zum einen bricht das moderne Kino „mit dem sensomotorischen Band“, auch von ihm als „Aktionsbild“ bezeichnet, und zum anderen zeichnet sich die Veränderung in der „Absage an die Figuren [und der] Auflösung des inneren Monologes als Zeichen-Materie des Films“ ab.⁹⁴ Zu erklären sei dieser Einschnitt Deleuze zufolge durch die historischen und gesellschaftlichen Umstände im engen Zusammenhang mit der allgemeinen Krise der Erzählung. Bonnemann beschreibt diesen Bruch als „Erschütterung“⁹⁵ oder als „Kollateralschaden eines tief greifenden Wandels des menschlichen Selbstverständnisses“⁹⁶ mit Auswirkungen auf die Qualität des filmischen Bildes und der Bildkomposition. In seiner Erschütterung – „Etwas im Bild ist zu mächtig geworden“⁹⁷ – sucht der Mensch nach Bildern, die in der Lage sind, diese Veränderung abzubilden. Die Filmbilder entstehen nun nicht mehr aus einer Aktion heraus, sondern versuchen, „etwas Untragbares und Unerträgliches faßbar“⁹⁸ zu machen. Das „Bewegungs-Bild“ wird zum „Zeit-Bild“. Als Folge macht Deleuze eine Handlungsunfähigkeit der Figuren aus, die in ihrer Erschütterung nicht mehr wissen, wie sie richtig reagieren sollen. „Jegliche Handlung läuft ins Leere oder bleibt im Ansatz stecken, weil die Situation, die den Figuren zugemutet wird, ihre Handlungsmöglichkeiten schlichtweg überfordert“,⁹⁹ so Bonnemann. Hätte Deleuze die Möglichkeit gehabt, Aki Kaurismäkis Filme zu sehen, hätte er die Protagonist*innen darin vermutlich als eines seiner zahlreichen Beispiele angeführt. Dort wird sichtbar, wie die Figuren als Reaktion auf eine erschütternde Situation zunächst einmal nicht viel mehr tun als zu schauen, zu warten und dabei im besten Fall eine Zigarette zu rauchen, während die Handlung für einige Augenblicke aussetzt.

Interessant ist an dieser Stelle auch Jens Bonnemanns ausführliche Argumentation über die Ausführungen von Walter Benjamin in *Der Erzähler* zur Krise der Erzählung, die in die Herausbildung des Romans mündete. Bonnemann zieht dabei auffällige Parallelen zwischen

⁹³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 358f.

⁹⁴ A.a.O., S. 226.

⁹⁵ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 220.

⁹⁶ A.a.O., S. 221.

⁹⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 32.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 219.

Benjamin und Deleuze.¹⁰⁰ Ebenso wie das erschütterte Bewusstsein Mitte des 20. Jahrhunderts nach neuen Filmbildern verlangt, beobachtet Benjamin die Entstehung des Romans als eine Reaktion auf die Ratlosigkeit und Unmündigkeit des Menschen nach dem Ersten Weltkrieg. Wie auch das klassische Kino „Zeit-Bilder“ kennt und andersherum das moderne Kino „Bewegungs-Bilder“, streite Benjamin die Jahrhunderte alte Existenz des Romanes nicht ab, viel mehr betone er, wie auch Deleuze, die Prägnanz dieses Einschnittes auf die veränderten Sinneswahrnehmungen. Wichtige Begriffe sind dabei für Benjamin die „Erfahrung“, bestehend aus Sinneswahrnehmungen, die in einer sinnvollen Ordnung eine Erzählung ergeben und Erlebnisse als „schockartige Sinneswahrnehmungen“, die nicht mehr zu einer sinnvollen Erzählung zusammengefügt werden können.¹⁰¹ Damit korrespondiert die Erfahrung mit der literarischen Form der Erzählung und somit mit dem Kino der „Bewegungs-Bilder“ und dagegen die Erlebnisse mit dem Roman und dem Kino der „Zeit-Bilder“: „Kurz, wenn das Subjekt ratlos ist, dann wird die Erzählung zum Roman und das Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild.“¹⁰² In diesem Zuge merkt Bonnemann allerdings auch an, dass Benjamin diese Schockwirkung im Kino allgemein sieht. Damit unterläuft das Kino grundsätzlich die Struktur des „Bewegungs-Bildes“ und dürfte eigentlich ohnehin nur „Zeit-Bilder“ kennen.¹⁰³

Die Radikalität des Bruchs zwischen traditionellem und modernem Kino scheint somit vorerst nachvollziehbar. Um den qualitativen Unterschied zwischen „Bewegungs-“ und „Zeit-Bild“ zu verdeutlichen, springen wir an den Ausgangspunkt von Deleuzes Denken zurück. Deleuze widerspricht nämlich der filmtheoretischen Auffassung, den Film als Sprache und die Einstellung somit als kleinste narrative Aussage zu betrachten, wie dies beispielsweise der Begründer der linguistischen Filmsemiotik Christian Metz verfolgt.¹⁰⁴ Der Film habe demzufolge die Tendenz, alles auf die Bewegung unbewegter Einheiten zurückzuführen und zwar in dem Sinne, dass der Film aus aneinandergereihten Einzelbildern bestehe, die in ihrer Abfolge eine Erzählung erzeugen und gerade darin der Unterschied zum photographischen Bild läge. Deleuze geht davon aus, der eigentliche Unterschied würde in der Bewegung liegen, der ständigen „Modulation“ von Dingen selbst.¹⁰⁵ Damit folgt er Henri Bergsons Auffassung, der Film sei eine Illusion, die durch die Aneinanderreihung von unbewegten Einzelbildern bei den Zusehenden erzeugt wird.¹⁰⁶ Was die Zuseher*innen aber tatsächlich sehen, so Deleuze mit

¹⁰⁰ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 228.

¹⁰¹ A.a.O., S. 229.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 41.

¹⁰⁵ A.a.O., S. 44.

¹⁰⁶ Vgl. Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 207.

Verweis auf Bergson, sind nicht die in Bewegung gebrachten Bilder. Sichtbar wird die Bewegung in den „beweglichen Schnitten“ selbst, und zwar in Form von „Bewegungs-Bildern“.¹⁰⁷ Dahinter steht die Auffassung der Welt als Materiestrom, in dem alles ständig in Bewegung ist, doch die Bewegung von keinem subjektiven Zentrum aus vollzogen wird. Der Film entstehe aus dieser reinen Welt von „Bewegungs-Bildern“, in der die Wahrnehmung kein Zentrum hat.¹⁰⁸ Um das Kino verstehen zu können, müsse sich der*die Zuschauer*in von dem Täuschungsversuch der unbewegten Bilder lossagen, was nur dann gelingen kann, wenn die Bewegung im Film in ihrer Ursprünglichkeit losgelöst von Dingen und subjektiver Wahrnehmung betrachtet wird und der Fluss der Bilder zum Abbild der Wirklichkeit selbst wird – das „Bewegungs-Bild“ also die Wahrnehmung selbst ist. Deleuze schreibt: „[D]ie Gegenstände der Realität sind Bildeinheiten geworden, während das Bewegungs-Bild zu einer Realität wurde, die durch die Gegenstände hindurch ‚spricht‘“¹⁰⁹ und weiter: „Im Grunde ist diese Sprache der Realität überhaupt keine Sprache, [sondern] das System des Bewegungs-Bildes.“¹¹⁰ In diesem Moment des „Augenöffnens“ der Zuschauer*innen verspricht sich Deleuze mit dem Film ein kulturkritisches Instrument, oder wie Bonnemann es ausdrückt, „sogar kulturerlösendes Mandat [...] um jenseits aller Verzerrungen, die auf Sprache, Ideologie oder schlichtweg die gewöhnliche nutzenorientierte und typisierende Wahrnehmung zurückgehen, die Dinge in ihrer spezifischen Eigenart sehen zu lernen.“¹¹¹ Durch den Film wird demzufolge „das Wesen der Wirklichkeit“¹¹² in ihrem stetigen Bilderfluss für Deleuze sichtbar, „das Kino wird zum Medium des Erkennens.“¹¹³ Ein ähnlicher Gedanke findet sich im Kinoverständnis von Aki Kaurismäki, wie Werner es beschreibt. Kino solle Kaurismäkis Auffassung zufolge nicht lediglich zur Unterhaltung dienen, sondern seine Relevanz läge darin, den Zuschauer*innen eine Botschaft über die Verhältnisse in der Welt und über das Medium Film an sich zu vermitteln. In diesem Zuge bezieht sich Werner auf die Szene aus *Kauas pilvet karkaavat*, als Lauri wutentbrannt aus dem Kinosaal stürmt und sein Geld zurückverlangt, weil er den gezeigten Film für „fürchterlichen Schrott“ hält. Werner sieht darin das Paradebeispiel für Kaurismäkis eigenen Anspruch an das Kino.¹¹⁴

¹⁰⁷ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 15

¹⁰⁸ Vgl. Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 211.

¹⁰⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 45.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 225.

¹¹² A.a.O., S. 212.

¹¹³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 33.

¹¹⁴ Vgl. Jochen Werner, „Talking without Words: Aki Kaurismäki’s Rediscovery of the Virtues of Cinema“, in *In Search of Aki Kaurismäki*, hg. v. Andrew Nestingen (Hg.), *Journal of Finnish Studies*, Vol.8/2, Toronto: University of Toronto 2004, S. 63-76, hier S. 75. [Anm.: Die Szene ist nachzuschauen bei *Kauas pilvet karkaavat* [00:14:11-00:14:42.]].

Damit zurück zu Deleuze. Zeit wird im „Bewegungs-Bild“ in der sukzessiven Abfolge von Bildern sichtbar. Es gibt ein Vorher und ein Nachher.¹¹⁵ Die „Bewegungs-Bilder“ bringen also bereits in ihrer Aufeinanderfolge ein Bild der Zeit hervor und sind die „indirekte Repräsentation“ der Zeit.¹¹⁶ Deleuze beschreibt dies als „sensomotorische Verkettung“, die sich aus der Einheit eines Bewegungsintervalles von empfangener Bewegung, zu deren Prägung hin zu einer ausgeführten Bewegung ergibt.¹¹⁷ Damit differenziert er ausgehend und in Modifikation von Peirces Klassifizierung der Zeichen das „Bewegungs-Bild“ in weitere Bilder aus.¹¹⁸ An der einen Polseite des Bewegungsintervalles befindet sich das „Wahrnehmungsbild“, an der anderen das „Aktionsbild“ und dazwischen das „Affektbild“.¹¹⁹ Das Intervall erstreckt sich also von der Wahrnehmung einer Bewegung auf der einen Seite zur Ausführung der Bewegung auf der anderen Seite.¹²⁰ Im „Wahrnehmungsbild“ zeigt die Kamera das, was auch eine Figur im Bild sieht. Wahrnehmung und wahrgenommenes „Ding“ unterscheiden sich Deleuze zufolge nur darin, dass die subjektive Wahrnehmung all das ausblendet, was in diesem Moment nicht für die eigenen Bedürfnisse wichtig erscheint. Die Wahrnehmung ist demzufolge die Reduktion des wahrgenommenen Bildes auf einen Bildausschnitt.¹²¹ Als dazu passende Einstellungsgröße nennt Deleuze die Totale.¹²² Abbildung 3 zeigt ein Beispiel für ein „Wahrnehmungsbild“ aus einem Kaurismäki-Film, wo Ilona in sehnsüchtiger Erwartung der ersten Gäste den Blick durch das leere Restaurant schweifen lässt. Im „Aktionsbild“ geht die Wahrnehmung folglich in die Aktion über und „setzt die Bewegung zu ‚Handlungen‘ (Verben) in Beziehung, die einem vorgezeichneten Ziel oder einem vermuteten Resultat entsprechen.“¹²³ Im „Aktionsbild“ zeigt sich die „Gesamtsituation, die eine Aktion hervorbringt“¹²⁴ als Reaktion einer Bewegung. In einer Halbnahaufnahme zeigt die Kamera in *Kauas pilvet karkaavat* den ersten Gast im neueröffneten Restaurant. Er setzt sich und als Reaktion auf diese Bewegung, reicht ihm eine Kellnerin sogleich die Speisekarte. Die verschiedenen Bildebenen – vorne Ilona in Beobachtungshaltung, mittig der Gast und hinter diesem die Kellnerinnen – rahmen die Gesamtsituation der Aktion ein [Abbildung 4]. Dazwischen macht Deleuze den Affekt aus, „zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten

¹¹⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 346

¹¹⁶ A.a.O., S. 346f.

¹¹⁷ Vgl. a.a.O., S. 347.

¹¹⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 47ff. [Anm.: Außerdem in Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S.101ff.]

¹¹⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 46. Oder *Das Bewegungs-Bild*, S. 95.

¹²⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 50.

¹²¹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 93f.

¹²² Vgl. a.a.O., S. 102.

¹²³ A.a.O., S. 95f.

¹²⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 51.

Handlung.“¹²⁵ Im „Affektbild“ nimmt sich das Subjekt selbst wahr.¹²⁶ Deleuze führt als Beispiel dafür die Großaufnahme von Gesichtern an.¹²⁷ Abbildung 5 aus *Laitakaupungin valot* zeigt Koistinens Gesicht in Großaufnahme nach seiner Urteilsverkündung, als er realisiert, dass er die nächsten Monate hinter Gittern verbringen wird. Ein anderes Beispiel ist die Großaufnahme auf Mirjas Gesicht, während sie Koistinen dabei beobachtet, wie er den Sicherheitscode des Juweliergeschäftes eingibt, um ihn sich einzuprägen [Abbildung 6]. Der Affekt stellt die Beziehung der beiden entgegengesetzten Pole des Bewegungsintervalles wieder her, zwischen empfangener und ausgeführter Bewegung.¹²⁸

Deleuze argumentiert des Weiteren, wie der klassische (amerikanische) Film, beruhend auf seinen „Aktionsbildern“, vorerst in einer „stereotypen Verwendung“ seiner Zeichenmaterie feststecke.¹²⁹ Innerhalb seiner „sensomotorischen Verkettung“ entsteht immer das gleiche Bild: das Klischee.¹³⁰ Es geht immer darum, dass etwas im Bild verborgen bleiben soll und unterschlagen wird. Das wiederum gilt es nach Deleuze aufzudecken und „die verlorengegangenen Teile wieder sichtbar [zu machen]“.¹³¹ „Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, lässt sich das gesamte Bild wiederfinden.“¹³² Bei Blockade des sensomotorischen Schemas tritt ein „rein optisch-akustisches Bild“ in Erscheinung: Ein „Bild ohne Metapher zu sein“ zeigt genau das, was es ist.¹³³ Um sich also vom Klischee zu befreien, müsse sich das Bild seinerseits aus seinem sensomotorischen Zusammenhang lösen, also statt ein „Aktionsbild“ zu sein, zum rein optischen und akustischen Bild werden.¹³⁴ Mit Deleuzes Worten:

„Im Alltäglichen verschwindet das Aktionsbild, ja sogar das Bewegungsbild tendenziell zugunsten rein optischer Situationen. Diese legen jedoch Verbindungen eines neuen Types frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken setzen. Diese spezielle Fortsetzung vollzieht das Opto-Zeichen: indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht.“¹³⁵

Interessant ist es zu beobachten, wie Aki Kaurismäki Klischees sehr bewusst in seinen Filmen, aber auch in seiner Selbstpräsentation einsetzt. Seine männlichen Protagonisten sind meistens

¹²⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Vgl. a.a.O., S. 102.

¹²⁸ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 97.

¹²⁹ Vgl. Oliver Fahle, „Deleuze und die Geschichte des Films“, in *Der Film bei Deleuze*, hg. v. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999, S. 115-126, hier S. 121.

¹³⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 35.

¹³¹ A.a.O., S. 36.

¹³² Ebd.

¹³³ A.a.O., S. 35.

¹³⁴ A.a.O., S. 39.

¹³⁵ A.a.O., S. 32.

wortkarge Personen, die Smalltalk tunlichst vermeiden und den Abend lieber allein an einer Bartheke verbringen. In Kapitel 3.2 wird noch einmal genauer auf dieses scheinbar typisch finnische Bild eingegangen und welcher Zwischenzustand sich darin gleichzeitig eröffnet. Außerdem werden Aki Kaurismäkis Filme von derartigen „rein optischen Situationen“ dominiert, in denen die Bilder scheinbar auf nichts verweisen wollen und Orte ohne Bedeutung zeigen. Als Beispiel wären die Ansichten der Stadt in *Laitakaupungin valot* zu nennen, die wie Standbilder zwischen die Szenen eingeschoben werden und die Zeit kurz still steht oder ihr einfach nur beim Vergehen zugesehen werden kann. Im „Zeit-Bild“ nach Deleuze wird die Zeit nun direkt abgebildet. Allerdings nicht in der Abwesenheit von Bewegung, sondern in Form abnormaler Bewegungen und in der „Umkehrung der Hierarchie“, indem die Bewegung sich der Zeit unterordnet.¹³⁶ Deleuze fragt daraufhin danach, wie die Verkettung dieser rein optisch-akustischen Bilder gelingt, wenn diese sich nicht mehr in einer Aktion fortsetzt. An dieser Stelle ist die Unterscheidung von virtuellem und aktuellem Bild entscheidend. Für Deleuze stellt das „Bewegungs-Bild“ ein aktuelles, das „Zeit-Bild“ ein virtuelles Bild dar. Virtuell und aktuell stehen im Gegensatz zueinander, jedoch ist ein virtuelles Bild nicht einem realen Bild entgegenszusetzen.¹³⁷ Virtualität bedeutet damit bei Deleuze die Bewusstseinsform der Imagination und Erinnerung als ein Abstand zur Reflexion über die Realität, wie Bonnemann zusammenfasst.¹³⁸ Damit schlägt Deleuze erneut eine Brücke zu Bergson und beschreibt, wie der Wiedererkennungsprozess im optischen Bild ein „Erinnerungsbild“ hervorruft, in welchem Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales sowie Objektives und Subjektives in Beziehung zueinander treten, um „an einem gewissen Punkt ununterscheidbar zu werden“.¹³⁹ Die Wahrnehmung eines Objektes ereignet sich entlang eines sensomotorischen Wiedererkennens, beruht also auf Bewegungen.¹⁴⁰ In der Aufmerksamkeit einem Objekt gegenüber werden alle erinnerten Bilder davon aktiviert und auf das Objekt verlagert. Ronald Bogue führt in diesem Zusammenhang ein gutes Beispiel im Vergleich zum Leseverständnis an: „Perceiving is like reading a text.“¹⁴¹ Gelesen werde nicht Buchstabe für Buchstabe, sondern Satz für Satz, was Bogue als ein Spiel zwischen den Spuren auf den Seiten und den folgenden Worten beschreibt. Für Deleuze dient eine rein optische Situation dazu, das sensomotorische Schema in der Erzeugung eines virtuellen Bildes meist eben in Form einer Erinnerung, eines Traumes oder eines Gedankens auszusetzen. Wenn Erinnerungen oder

¹³⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 347.

¹³⁷ Vgl. a.a.O., S. 61.

¹³⁸ Vgl. Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 233.

¹³⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 66.

¹⁴⁰ Vgl. a.a.O., S. 64.

¹⁴¹ Bogue, *Deleuze on Cinema*, S. 112.

Traumsequenzen innerhalb der Erzählung auftreten, irritieren sie die Handlung durch ihre Ununterscheidbarkeit zwischen subjektiv/objektiv, imaginiert/wirklich und mental/physisch.¹⁴² Im Erzählkino dagegen dienen die in die lineare Erzählung eingebetteten Rückblenden dazu, die Gegenwart mit der Vergangenheit zu überkreuzen. Dabei wird auf spezielle Effekte, wie Überblendungen oder Überbelichtungen zurückgegriffen, die, um Deleuzes Wortlaut wiederzugeben, den Zuschauer*innen vermitteln: „Achtung, Erinnerung!“¹⁴³ Die Rückblende ist damit das Abbild des Verhältnisses von aktuellem und Erinnerungsbild. Oliver Fahle schreibt diesbezüglich: „Der moderne Film hebt also die innerdiegetische Trennung zwischen Realität, Traum, Imagination, Erinnerung, die der klassische Film sorgsam errichtet hatte, auf.“¹⁴⁴ In den ausgewählten Kaurismäki-Filmen finden sich keine Rückblenden oder speziellen Effekte, die einen imaginierten Zustand andeuten könnten. Die Figuren darin scheinen keine Vergangenheit zu haben und vor allem im Hier und Jetzt zu existieren. Deleuze schreibt an einer Stelle in *Das Zeit-Bild* darüber, welche Fehleinschätzung es doch wäre zu behaupten, das filmische Bild existiere allein in der Gegenwart und eine zeitliche Vergangenheit könne nur mittels Montage von „Bewegungs-Bildern“ evoziert werden. Denn jede Gegenwart existiere bereits parallel zu ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft.¹⁴⁵ Für ihn müsse der Film all diese Zeitebenen abbilden und das bereits vorher Geschehene und das Nachher, „ins Innere des Films versetzen“.¹⁴⁶ Dies könne über die Figuren gelingen. Deleuze verweist damit auf Godards Anspruch an die Figuren, welche ihre Vergangenheit und ihre Zukunft den Zuschauer*innen bereits beim ersten Auftritt offenbaren. Deleuze erkennt darin zugleich eine Schwierigkeit, die wie folgt gelöst werden könnte:

„Statt dessen müßte man auf eine Grenze hinzielen; im Film die Grenze überschreiten, die das Vorher und Nachher des Films markiert; in der Figur die Grenze erfassen, die sie überwinden muß, um in den Film einzutreten und aus ihm herauszukommen, und um in die Fiktion wie in eine Gegenwart einzutreten, die nicht von ihrem Vorher und Nachher zu trennen ist“.¹⁴⁷

Das eindeutigste Beispiel bei Kaurismäki für diese Schwierigkeit in der Darstellung eines Vorher und Nachher ist der Mann ohne Vergangenheit aus dem gleichnamigen Film. Dieser kann sich nach seiner Kopfverletzung an nichts mehr erinnern und lebt damit gezwungenermaßen ohne ein Vorher. Gleichzeitig verweist diese Erinnerungslücke und der Wunsch, diese zu schließen, stets auf seine Vergangenheit, die weder er noch die

¹⁴² Vgl. Bogue, *Deleuze on Cinema*, S. 110.

¹⁴³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 69.

¹⁴⁴ Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*, S. 16.

¹⁴⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S.56f.

¹⁴⁶ A.a.O., S.57.

¹⁴⁷ Ebd.

Filmzuschauer*innen kennen. Kaurismäki geht also nicht nach Godards Anweisung vor und lässt die Vergangenheit und Zukunft seiner Figuren offen. Interessant ist allerdings die Art und Weise, wie Kaurismäki die Vergangenheit des Paares Lauri und Ilona aus *Kauas pilvet karkaavat* in einem einzigen „Zeit-Bild“ andeutet und damit ein gutes Beispiel für Deleuzes Anforderung an das Filmbild liefert: Ilona steht mit abwesendem Blick vor einem Regal, auf welchem die Fotografie eines Kleinkindes steht. Ihr Blick voller sehnächtiger Traurigkeit vermittelt den Zuschauer*innen ohne Worte und in einem kurzen Innehalten den Verlust des gemeinsamen Sohnes [Abbildung 7]. Später im Film besucht Ilona ein Grab, der Blick der Zusehenden ist jedoch durch die kahlen Äste eines Busches verschleiert, was auf die Uneindeutigkeit der Szene verweist [Abbildung 8]. In diesen kurzen Momenten, die nicht in die Erzählung gebettet sind oder kontextualisiert werden, holt die Vergangenheit die Gegenwart für einen Augenblick ein, um sogleich wieder zu verschwinden. Imagination und Erinnerung irritieren dabei die Handlung nicht durch bewusst eingesetzte filmische Spezialeffekte, sondern werden im Filmbild selbst kurz sichtbar. Das gegenwärtige Bild verweist auf seine Vergangenheit und schließt das Vorher und Nachher in seine bildliche Darstellung ein.

Später im Text verweist Deleuze allerdings darauf, dass die „reine Erinnerung“, die in Bergsons Verständnis ein virtuelles Bild ist, nicht zu verwechseln sei mit diesen Erinnerungsbildern oder dem Traum. Dies bestehen zwar aus „reinen Erinnerungen“, sind allerdings nicht virtuell, sondern „ein aktualisiertes oder ein sich aktualisierendes Bild“, das die „vergangene Gegenwart, nicht die Vergangenheit, zeigt.“¹⁴⁸ Erinnerungs- oder Traumbilder werden stets im Bewusstsein im Bezug auf eine neue Gegenwart aktualisiert und gehören demnach noch in das sensomotorische Schema.¹⁴⁹ Damit beziehen sie sich als virtuelle Bilder noch auf ein aktuelles Bild. Der reine Zustand eines virtuellen Bildes läge demzufolge in seinem Bezug zu seiner aktuellen Gegenwart, „deren Vergangenheit es absolut und simultan ist“. Um ein „Zeit-Bild“ zu sein, muss das Bild sowohl virtuelles als auch aktuelles Bild gleichzeitig sein und somit zu einem „wechselseitigen Bild“ werden, in welchem Reales und Imaginäres nicht mehr unterschieden werden kann, die Wahrnehmung nicht mehr von der Erinnerung getrennt und Physisches nicht mehr von Mentalem. In demjenigen Punkt, der die Trennung von aktuellem und virtuellem Bild aufdeckt, kristallisiert das Bild.¹⁵⁰ Deleuze bezeichnet im Folgenden den Kristall – das Hyalozeichen – als dieses „doppelseitig gewordene Bild“.¹⁵¹ Unter Heranziehen des Vergleiches zum Spiegelbild, zeigt er auf, wie darin das wirkliche Objekt untrennbar mit

¹⁴⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 77.

¹⁴⁹ Vgl. a.a.O., S. 109.

¹⁵⁰ Vgl. a.a.O., S. 96.

¹⁵¹ A.a.O., S. 350.

seiner Reflexion im Spiegel verbunden ist.¹⁵² In *Kuolleet lehdet* zeigt Holappas Blick in den Spiegel zum Beispiel ein fragiles, zerbrochenes Ich, wodurch Kaurismäki unmittelbar und bildlich auf das Innenleben seiner Figur verweist [Abbildung 9].

Im Kristall wird nicht der Verlauf der Zeit in Form von aufeinanderfolgenden Gegenwarten sichtbar, sondern „ihre konstitutive Verdopplung in vorübergehende Gegenwart und sich bewahrender Vergangenheit“.¹⁵³ Die Zeit teilt sich in der Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit in Vergangenheit und Gegenwart auf.¹⁵⁴ Der Kristall existiert damit an der Grenze zwischen „der unmittelbaren Vergangenheit, die schon nicht mehr ist, und der unmittelbaren Zukunft, die noch nicht ist.“¹⁵⁵ Damit ist das „Kristallbild“ noch viel mehr als ein bloßes Spiegelbild. Die Kristalloberfläche reflektiert zwar, kann aber gleichzeitig auch transparent oder glasig sein, das Licht brechen oder reflektieren, filtern, tönen oder abblocken und präsentiert sich in Abstufungen zwischen Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit, wie Bogue bemerkt.¹⁵⁶ In einem Moment erscheint der Kristall transparent, im nächsten undurchsichtig und wird zu einer Figur, die die Dimension des Verhältnisses von wirklichem und virtuellem Bild abbilden kann.¹⁵⁷ Ähnlich wie Svetlana Boym schreibt, dass „[a] cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, of past and present, of dream and everyday life“¹⁵⁸ können Kaurismäkis Filmbilder mit ihrem nostalgischen Unterton als „Kristallbilder“ gesehen werden, wie später noch weiter ausgeführt werden soll. In *Kuolleet lehdet* gibt es auch eine Szene, in der sich für Ansa im Spiegelbild Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig zu ereignen scheinen. Als sie sich an der Theke des Cafés noch etwas bestellt und Holappa den Rücken zu wendet, schüttet dieser in der Annahme unbeobachtet zu sein, Schnaps aus seinem Flachmann in seine Kaffeetasse. Der Spiegel über der Bar, in welchen Ansa zeitgleich blickt, verrät ihn allerdings. Ansa tut so, als hätte sie nichts bemerkt und kehrt zum Tisch zurück.¹⁵⁹ Ihr Blick verrät jedoch bereits, was sie erst später im Film verlautbaren wird: nämlich, dass ihr Vater und Bruder beide ihrer Alkoholabhängigkeit erlagen und ihre Mutter an ihrer Trauer zerbrach. Holappas Alkoholsucht bringt das frisch verliebte Paar daher vorerst auseinander. In der Spiegelszene wird das bereits deutlich. Ansas Erfahrungen aus der Vergangenheit kollidieren mit dem

¹⁵² Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 97.

¹⁵³ A.a.O., S. 350.

¹⁵⁴ Vgl. a.a.O., S. 111f.

¹⁵⁵ A.a.O., S. 112.

¹⁵⁶ Vgl. Bogue, *Deleuze on Cinema*, S. 123.

¹⁵⁷ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 98.

¹⁵⁸ Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, S. 7.

¹⁵⁹ *Kuolleet lehdet* [00:29:35].

virtuellen Bild von Holappa, das ihr der Spiegel in der Gegenwart offenbart und eine gemeinsame Zukunft damit in Frage stellt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft existieren in diesem Moment gleichzeitig, Reales und Imaginiertes, Wahrnehmung und Erinnerung sind untrennbar miteinander verbunden.

Jens Bonnemann kritisiert Deleuzes duale Auffassung von „Bewegungs-“ und „Zeit-Bild“ in der Hinsicht, dass jedes filmische Bild, das nicht als „Bewegungs-Bild“ zu erkennen ist, automatisch zum „Zeit-Bild“ werde.¹⁶⁰ Hier drängt sich allerdings die Tatsache auf, dass in einem Dualismus, der zwei Arten des Filmbildes kennt – wenn auch in seinen jeweiligen Ausdifferenzierungen – wie Deleuze ihn beschreibt, sich gezwungenermaßen eine „Entweder-oder-Frage“ stellt. Oliver Fahles *Bilder der Zweiten Moderne* stellt einen Ausgangspunkt dar, diesen Dualismus unter Berücksichtigung der neueren, filmgeschichtlichen Entwicklungen seit Erscheinen von Deleuzes Filmtheorie zu überdenken. Auch für die anschließende Analyse der Kaurismäki-Filme sind Fahles Ansichten durchaus fruchtbar. Als Vorbereitung für seine Analysen ausgewählter Filme dieser Zweiten Moderne resümiert Fahle das Verhältnis von klassischem, modernem und postmodernem Film. Entscheidend für Filme ab Mitte der 1990er Jahre ist die Verschränkung der charakteristischen Merkmale ihrer Vorgänger. Die Analysebeispiele von Kaurismäki fallen genau in diese Zeit und die von Fahle ausgemachten Merkmale treffen, wie sich im Folgenden zeigen wird, zusätzlich auf sie zu. Mit dem Aufgreifen der Begriffe „Aktionsbild“ und „Zeitbild“ und ihrer jeweiligen Zuordnung zum klassischen, narrativen Film und zum modernen Film stellt Fahle einen direkten Bezug zu Gilles Deleuzes Filmtheorie her.¹⁶¹ Da in den vorangehenden Ausführungen bereits ausführlich auf Deleuzes Verständnis von klassischem und modernem Film eingegangen wurde, soll an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf die daran anschließenden filmhistorischen Entwicklungen gelenkt werden. Oliver Fahle beschreibt, wie der Film der Postmoderne versucht, diese eigentlich unvereinbaren Bilder – „Bewegungs-“ und „Zeit-Bild“ – zu kombinieren und damit als Zusammenführung von Klassik und Moderne den Übergang zur Zweiten Moderne markiert. Erst dann gelinge diese Kombination, laut Fahle.¹⁶² Während der postmoderne Film durch „recyclage“ – in Form von Zitaten, Wiederaufnahmen und Verfremdungen – besonders selbstreferenziell ist, seine Bilder eine, wie Fahle es beschreibt, „Tendenz zum visuellen Exzess“¹⁶³ haben und diese nur für sich selbst und ihre eigenen visuellen Eigenschaften stehen, stellt der Film der Zweiten Moderne

¹⁶⁰ Vgl. Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 231.

¹⁶¹ Vgl. Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*, S. 11.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ A.a.O., S. 19.

das Spannungsverhältnis von „Aktionsbild“ und „Zeit-Bild“ aus.¹⁶⁴ In diesen Filmen stellt sich nicht die von Bonnemann kritisierte „Entweder-oder-Frage“, sondern die Bildtypen existieren gleichzeitig nebeneinander. Auch Fahle bemerkt an dieser Stelle, dass Deleuze die Bildtypen gegeneinander ausspielt, den Autorenfilm dem Hollywood Kino entgegen stellt ohne mögliche Berührungspunkte ausfindig zu machen. Das „Aktionsbild“ des Films der Zweiten Moderne „thematisiert seine eigenen Grenzen, indem, es die vom Zeitbild motivierten epistemischen Bedingungen reflektiert, ohne den Modus des Aktionsbildes zu verlassen“, schreibt Fahle.¹⁶⁵ In diesen Filmen findet sich folglich Zeitbild „in Aktionsbild, Aktionsbild in Zeitbild [...]. Beide aber finden diese Bildtypen nur im Durchgang durch das jeweils andere. [...] Die Aktionsbilder, die entstehen, sind nicht mehr die des klassischen Hollywood, die Zeitbilder nicht mehr die des Autorenfilms.“¹⁶⁶ Jens Bonnemann verweist am Ende seiner Ausführungen zu Deleuze auf Oliver Fahles *Bilder der Zweiten Moderne*, indem er anmerkt, dass, wenn Filmwissenschaftler*innen durch den von Deleuze vorgegebenen Dualismus in den Einstellungen entweder nach „Bewegungs-“ oder nach „Zeit-Bildern“ suchen, die Entwicklung des Films außer Acht gelassen wird. Mit Fahles Erweiterung kann das Auge dahingehend geschult werden, auch nach hybriden Formen insbesondere in Filmen der Zweiten Moderne, Ausschau zu halten.¹⁶⁷ In Rückbezug darauf, soll die Analyse der Kaurismäki-Filme den Blick dafür schärfen.

Ein weiterer Aspekt aus Deleuze Filmtheorie soll an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben werden, da er als Überleitung zum folgenden Unterkapitel relevant erscheint. In *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* führt Deleuze den Begriff des „beliebigen Raumes“ ein.¹⁶⁸ Dieser beschreibt einen „entleerte[n] Raum oder ein[en] Raum, für den der Anschluß der Teile nicht feststeht oder festgelegt wird.“¹⁶⁹ Deleuze bezieht sich dabei auf einen gewissen Pascal Augé,¹⁷⁰ was mit der Namenverwandtschaft zum französischen Anthropologen Marc Augé und seinem verwandten Begriff der „Nicht-Orte“ für Irritation sorgen kann. In einem Beitrag von Réda Bensmaïa aus Fahles/Engells (Hg.) *Der Film bei Deleuze* liest es sich, als hätte Deleuze den Begriff des „beliebigen Raumes“ an Anlehnung an jenen gebildet¹⁷¹ – was unmöglich ist, da Deleuzes *Bewegungs-Bild* 1983 zum ersten Mal im Original erschienen ist, wohin gehend

¹⁶⁴ Vgl. Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*, S. 22.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ A.a.O., S. 23.

¹⁶⁷ Vgl. Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 239.

¹⁶⁸ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 143ff.

¹⁶⁹ Deleuze, „Glossar“, in *Das-Bewegungs-Bild*, S. 323.

¹⁷⁰ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 153.

¹⁷¹ Vgl. Réda Bensmaïa, „Der ‚beliebige Raum‘ als ‚Begriffsperson‘“, in *Der Film bei Deleuze*, hg. v. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999, S. 153-164, hier S. 154.

Augés *Nicht-Orte* erst 1992 publiziert wurde. Deleuze arbeitete seine Ausführungen über den „beliebigen Raum“ demnach nicht in Anlehnung an Marc Augé aus, die Verbindungen der beiden sind allerdings nicht zu übersehen. Der „beliebige Raum“ oder auch „abgelöster oder entleerter Raum“ bei Deleuze ist ein Raum ohne menschliche Bezüge, „[e]r hat keine Koordinaten mehr“¹⁷² und wird durch Farben, Weißtöne und Schatten hervorgebracht.¹⁷³ So wie Deleuze den Einsatz von Farbe in Filmen von Antonioni beschreibt, in denen „die Farbe den Raum bis zur Leere [treibt und] tilgt, was sie absorbiert hat“¹⁷⁴, können auch in der später folgenden Analyse die einerseits sehr farbigen und andererseits von Schatten dominierten Räume bei Kaurismäki betrachtet werden. Deleuze macht das erhöhte Aufkommen solcher Räume an den zerstörten Städten nach dem 2. Weltkrieg fest, wo es „weiträumig verlassene Gebiete, Docks, Lagerplätze und Lagerhallen, Schrotthaufen und Berge von Eisenträgern“¹⁷⁵ gab. Dabei sieht er wiederum einen Zusammenhang zur Krise des Aktionsbildes, wo Figuren sich „eher in der Verfassung eines Spaziergängers, eines Bummlers oder Umherschweifenden“¹⁷⁶ befanden. Deleuze bemerkt:

„Das Aktionsbild neigte also dazu, zu zerfallen, während die Eindeutigkeit der Orte an Bestimmtheit verlor und beliebige Räume aufkommen ließ, in denen sich die modernen Affekte der Angst, des Desinteresse, aber auch von Frische, extremer Geschwindigkeit und endlosen Wartens entwickeln konnten.“¹⁷⁷

In dieser Aussage liegt ein produktiver Übergang zu Marc Augés „Nicht-Orte“ und damit auch zu Kaurismäkis Orten des Wartens. In Kombination der Überlegungen des „beliebigen Raumes“ bei Deleuze, eröffnet sich eine Perspektive, Augés „Nicht-Orte“ in einem filmischen Zusammenhang zu begreifen.

¹⁷² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 166.

¹⁷³ Vgl. a.a.O., S. 167.

¹⁷⁴ A.a.O., S. 165.

¹⁷⁵ A.a.O., S. 167.

¹⁷⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 167.

¹⁷⁷ Ebd.

2.2 Der bedeutungslose Ort der Übermoderne: „Nicht-Orte“ bei Augé

„[E]ine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst [...], eine Welt, in der sich ein enges Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, wo der mit weiten Strecken, automatischen Verteilern und Kreditkarten Vertraute an die Geste des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist“.¹⁷⁸

Ähnlich wie bei Gilles Deleuze beschreibt der Anthropologe Marc Augé mit dem Konzept der „Nicht-Orte“ ein Phänomen der Moderne, sogar der „Übermoderne“,¹⁷⁹ und zeigt damit auf, wie die übermoderne Welt¹⁸⁰ neue Räume und Beziehungen zu den sich darin aufhaltenden Menschen hervorbringt. In Abgrenzung und im Kontrast zum „anthropologischen Ort“¹⁸¹, der durch Relationen entsteht, eine Geschichte und Identität hat und durch soziales und kulturelles Leben strukturiert wird und Bedeutung erhält, beschreibt er den sogenannten „Nicht-Ort“: „[E]in Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“.¹⁸² Als Beispiele nennt Augé unter anderem Bahnhöfe, Einkaufszentren, Hotels, Freizeitparks, Verkehrsmittel und Flughäfen¹⁸³ oder auch Supermärkte und Geldautomaten.¹⁸⁴ Beständige Wohnformen stehen „Realitäten des *Transits*“, Durchgangsorten ohne längerem Verweilcharakter, gegenüber. Das Autobahnkreuz steht der Straßenkreuzung entgegen und der*die Passagier*in dem*der Reisenden.¹⁸⁵ Kaurismäkis Figuren bewegen sich in den Filmen fast überwiegend in derartigen Räumen. Entweder weil sie dort arbeiten, zumindest so lange bis sie ihre Arbeitsstelle verlieren, wie Lauri als Straßenbahnfahrer, Koistinen als Nachtwächter in einem Einkaufszentrum oder Ansa im Supermarkt. Oder sie verbringen ihren Abend an einer Bar oder an einer Imbissbude. Auch verlassene Hafengelände, Nachtasyle oder Bankgebäude spielen in Kaurismäkis Filmen immer wieder eine Rolle, die in ihrem Durchgangscharakter und Anonymität ebenso in die Kategorie der „Nicht-Orte“, wie sie

¹⁷⁸ Augé, *Nicht-Orte*, S. 83.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Auch wenn seit der Veröffentlichung im Jahr 1992 schon ein paar Jahrzehnte vergangen sind, scheinen Augés Überlegungen nach wie vor aktuell für die Entwicklung der Welt.

¹⁸¹ Anm. Augé, widmet als Vorüberlegung für die „Nicht-Orte“ ein Kapitel dem sogenannten „anthropologischen Ort“. Siehe in Augé, „Der anthropologische Ort“, in *Nicht-Orte*, S. 51-77.

¹⁸² Augé, *Nicht-Orte*, S. 83.

¹⁸³ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 84.

¹⁸⁴ Vgl. a.a.O., S. 101.

¹⁸⁵ Vgl. a.a.O., S. 107.

Augé beschreibt, passen. Auch die aus dem Kontext gerissenen Ansichten der Hauptstadt Helsinki, wie sie vorwiegend in *Laitakaupungin valot* zum Einsatz kommen, sprechen von Einsamkeit und Anonymität und scheinen als bedeutungslose Orte auf nichts als sich selbst zu verweisen. Augé arbeitet unter Bezugnahme auf die Begriffe von Ort und Raum bei Michel de Certeau oder Bemerkungen über die Moderne bei Charles Baudelaire, seine Definition des „Nicht-Ortes“ aus. Der Raum ist bei de Certeau nämlich der belebte Raum, der sich durch Handlungen vom Ort zum Raum wandelt.¹⁸⁶ Damit deutet de Certeau auf eine „symbolische Produktion von Raum“¹⁸⁷ hin, in welcher die einzelnen Elemente in ihrer Anordnung Bedeutung kreieren und den Raum erschaffen. Augé nimmt diese Unterscheidung auf und formuliert sie zu seinen Zwecken um: Der Ort ist für ihn der anthropologische Ort im „eingeschriebenen und symbolischem Sinne.“¹⁸⁸ Er ist geprägt von dort stattfindenden Diskursen, hindurchführenden Wegen und der kennzeichnenden Sprache.¹⁸⁹ Räume wiederum beschreibt er als Orte, „die wenig Eigenschaften besitzen oder kaum qualifizierbar sind“,¹⁹⁰ dementsprechend „Nicht-Orte“. Damit stellt er dem „symbolisierten Raum des Ortes den nicht symbolisierten Raum des Nicht-Ortes“¹⁹¹ gegenüber. Auch Kaurismäkis Figuren existieren vor allem in den beschriebenen „Nicht-Orten“, sie handeln kaum und sprechen wenig. Augé führt weiter aus, dass der Raum im Gegensatz zum Ort ein abstrakterer Begriff sei, indem er auf Abstände oder zeitliche Größen hinweise und somit repräsentativ für die heutige Zeit sei.¹⁹² Er sieht in den „Nicht-Orten“, wie er es ausdrückt, das „Maß unserer Zeit“,¹⁹³ in welcher Raum zum Konsumgut wird.¹⁹⁴ Die Charakteristik der Übermoderne spiegelt sich auch in der Beziehung zwischen den Individuen und dem umliegenden Raum wider. Dieser wird mittels Worte und Texten in Form von Gebrauchsanweisungen, Verbots- oder Informationstafeln geformt.¹⁹⁵ Augé beschreibt beispielsweise, wie die Umfahrung von Ortschaften über die Autobahnen und Umgehungsstraßen und die umgelegten Bahnlinien der Hochgeschwindigkeitszüge, die früher durch die Dörfer führten und dort intime Einblicke in das Leben der Menschen ermöglicht hatten, nun lediglich durch Hinweistafeln am Straßenrand Aufmerksamkeit erregen.¹⁹⁶ In seinen zwei Realitäten – der Erschaffung von zweckgebundenen

¹⁸⁶ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 84.

¹⁸⁷ Chihaiia, „Nicht-Orte“, S. 188.

¹⁸⁸ Augé, *Nicht-Orte*, S. 86.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl. a.a.O., S. 86f.

¹⁹³ Augé, *Nicht-Orte*, S. 84.

¹⁹⁴ Vgl. a.a.O., S. 86.

¹⁹⁵ Vgl. a.a.O., S. 96f.

¹⁹⁶ Vgl. a.a.O., S. 99f.

Räumen einerseits und die sich daraus ergebenden Beziehungen des Individuums zu diesen – erschaffe andererseits der „Nicht-Ort“ eine gewisse Vertragsbindung, die für seine Benutzer*innen gelte.¹⁹⁷ Dinge wie ein Flugticket, eine Eintrittskarte oder der Einkaufswagen im Supermarkt erinnern sie stets an diesen Vertrag¹⁹⁸ und kreieren, laut Augé, einen „Durchschnittsmenschen“, der als Benutzer des Verkehrs-, Handels- oder Bankensystems definiert ist.“¹⁹⁹ „Nicht-Orte“ erscheinen in ihrer Funktionalität, wie es Chihaya treffend auf den Punkt bringt, als determinierte Räume, die die sozialen Interaktionen, die so charakteristisch für den „anthropologischen Ort“ sind, verdrängen.²⁰⁰ Die Einsamkeit, die Baudelaire bereits als eine „sehr moderne Erfahrung“²⁰¹ ausgemacht hat, ist folglich charakteristisch für diese „Nicht-Orte“. Augé schreibt: „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“²⁰² Erhielt der „anthropologische Ort“ seine Identität über Sprache, seine charakteristische Landschaft und die „nicht formulierten Regeln der Lebenskunst“, ²⁰³ ist der „Nicht-Ort“ von einem Spiel zwischen Identität und Anonymität geprägt. Man könnte in diesem Fall auch von einer scheinbaren Anonymität sprechen. Das besagte Vertragsverhältnis macht die Nutzer*innen der „Nicht-Orte“ alle gleich und lässt sie sogleich für sich allein. Im „Nicht-Ort“ ist eine Person nur Passagier*in, Kund*in oder Autofahrer*in und für einen Moment von allem anderen, das sie beschäftigt, befreit.²⁰⁴ Zur Erhaltung ihrer Anonymität bedarf es allerdings immer wieder eines Nachweises ihrer Identität beispielsweise in Form des Vorzeigen des Flugtickets beim Check-In, was Augé als Anerkennung des Vertrages beschreibt.²⁰⁵ Interessant für die anschließenden Überlegungen ist auch der Aspekt der Zeitlichkeit, den Augé herausarbeitet. Im „Nicht-Ort“ „lebt [man] ganz in der Gegenwart“, ²⁰⁶ heißt es. Damit bezieht sich Augé auf Fahrpläne oder Anzeigetafeln, die zum Beispiel minutengenau Auskunft über den eigenen Standort im Flugzeug oder über Ankünfte von Zügen an Bahnhöfen geben. Ebenso im Zusammenhang mit an diesen Orten konsumierten Zeitungen oder Radioübertragungen sieht Augé stets die „Gegenwart des Aktuellen“. ²⁰⁷ Die Nutzer*innen hören entweder im eigenen Auto oder beim Einkaufen darüber die tagesaktuellen Nachrichten und machen dadurch „die Erfahrung der ewigen Gegenwart und

¹⁹⁷ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 96.

¹⁹⁸ Vgl. a.a.O., S. 102.

¹⁹⁹ A.a.O., S. 101.

²⁰⁰ Vgl. Chihaya, „Nicht-Orte“, S. 189.

²⁰¹ Augé, *Nicht-Orte*, S. 95.

²⁰² A.a.O., S. 104.

²⁰³ A.a.O., S. 102.

²⁰⁴ Vgl. a.a.O., S. 103.

²⁰⁵ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 102.

²⁰⁶ A.a.O., S. 104.

²⁰⁷ A.a.O., S. 105.

zugleich der Begegnung mit sich selbst.“²⁰⁸ Dies erwecke Augé zufolge den „Eindruck, als hätte die Zeit den Raum eingefangen“.²⁰⁹ Bei Kaurismäki ist das sehr gut zu beobachten. Die Radionachrichten, die über die Bombardierung ukrainischer Städte berichten, kollidieren mit der Erwartungshaltung, die die Zuschauer*innen von *Kuolleet lehdet* vermittelt bekommen. Die Einrichtung der Räume und die Kleidung der Figuren scheinen aus den 1970er Jahren zu entspringen, während der Radiobeitrag die Handlung in die reale Gegenwart versetzt.

Gegen Ende des Textes von Augé findet sich ein direkter Verweis auf Michel Foucaults „Heterotopie“ als ein Nirgendwo und „Nicht-Ort“.²¹⁰ Außerdem schreibt er: „Der Nicht-Ort ist das Gegenteil der Utopie; er existiert, und er beherbergt keinerlei organische Gesellschaft.“²¹¹ Foucault erarbeitet seinen Utopie-Begriff wiederum entlang des menschlichen Körpers. Diesen nimmt das folgende Kapitel in den Blick, um daran das Konzept der „Heterotopie“ nach Michel Foucault zu erläutern. Augé sieht nämlich eine Schwierigkeit der Ethnologie darin, dass diese im „Hier und Jetzt“ sich stets mit „einem Anderswo“ konfrontiert sähe.²¹² Dieses „Anderswo“ beschreibt auch Foucault in seinen Überlegungen zum utopischen Körper.

2.3 Der andere Ort: Die „Heterotopie“ bei Foucault

„Auf diesem Bett entdeckt man das Meer, weil man zwischen den Decken schwimmen kann. Aber das Bett ist auch Himmel, weil man auf den Federn springen kann. Es ist der Wald, weil man sich darin versteckt. Es ist die Nacht, weil man unter den Laken zum Geist wird. [...] Die erwachsene Gesellschaft hat lange vor den Kindern ihre eigenen Gegenräume erfunden, diese lokalisierten Orte, diese realen Orte jenseits aller Orte.“²¹³

Im Dezember 1966 hielt der französische Philosoph Michel Foucault zwei Radiovorträge im Rahmen der Sendung „Culture française“. Beide wurden später unter dem Titel *Utopies et hétérotopies* zunächst auf CD und später als *Die Heterotopie. Der utopische Körper* in Buchform veröffentlicht.²¹⁴ Darin entfalten sich zwei teils gegensätzliche und doch miteinander korrespondierende Konzepte, von welchen die „Heterotopien“, „die vollkommen anderen

²⁰⁸ Augé, *Nicht-Orte*, S. 105.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. Sylviane Agacinski „La ville inquiète“ zitiert nach Augé, *Nicht-Orte*, S. 111.

²¹¹ Augé, *Nicht-Orte*, S. 111.

²¹² Vgl. a.a.O., S. 109.

²¹³ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 10f.

²¹⁴ A.a.O., S. 2

Räume“,²¹⁵ wie Foucault sie benennt, als Denkfigur für Räume mit eigenen Regeln und Zeitlichkeiten an dieser Stelle besonders von Bedeutung sind.²¹⁶

Foucault beginnt mit der Beschreibung von Utopien als nicht lokalisierbare Orte,²¹⁷ was sich auch in der griechischen Namensherkunft „*ou-topos*“, was „Nicht-Ort“²¹⁸ bedeutet, widerspiegelt und indirekt auch an Augés „Nicht-Orte“ anknüpft. Foucault wiederum verortet das Utopische im eigenen Körper selbst und reiht seine Überlegung damit in seine bekannten Trias aus Körper, Wissen und Raum ein, wie Rainer Warning in „Utopien und Heterotopien“ feststellt.²¹⁹ In *Der utopische Körper* ist der Körper für Foucault „absoluter Ort“²²⁰ und damit Ausgangspunkt aller utopischer Erfahrungen. Er schreibt: „Mein Körper gleicht dem Sonnenstaat. Er hat keinen Ort, aber von ihm gehen alle möglichen realen oder utopischen Orte wie Strahlen aus.“²²¹ Stefan Tetzlaff führt aus, dass das Mitdenken von Foucaults Utopien-Begriff Aufschluss über das Konzept der „Heterotopie“ bieten könne.²²² Das Utopische findet sich bei Foucault also im Raum des eigenen Körpers. Tetzlaff schlussfolgert daraus, „das absolute Gegenteil des eigenen Raumes wäre der Nicht-Raum, das tatsächliche Fehlen der räumlichen Dimension“²²³ und werde – da sich das Nichts aus der Erfahrung entziehe – im „Raum des Anderen“²²⁴ abgebildet. Die Utopie läge demzufolge darin, dass der Körper in einem „Anderswo“ alternative Möglichkeiten imaginiere.²²⁵ Foucault ersetzt damit, wie Warning schreibt, die „Opposition von Utopie und Dystopie durch die von Utopie und Heterotopie“.²²⁶ Er funktioniere das Utopische über diese „Faszination eines ‚anderen Ortes‘“²²⁷ um. Mit dem Konzept der „Heterotopie“ habe Foucault nämlich der „Nichtreferenzialisierbarkeit“ des Utopischen²²⁸ einen Ort gegeben und lasse diese als „Vermittlungsraum zwischen Wirklichkeit und Utopie“,²²⁹ erscheinen, in dem das Utopische

²¹⁵ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 11.

²¹⁶ In seinem Text „Von anderen Räumen“ aus dem Jahr 1976, veröffentlicht allerdings erst 1984, greift Foucault das Konzept der „Heterotopie“ erneut auf, wiederholt sich in einigen Punkten und setzt etwas andere Nuancen auf bestimmte Beispiele. Siehe dafür Foucault, „Von anderen Räumen“, in *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980-1988*, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Berlin: Suhrkamp 2005, S. 931-942.

²¹⁷ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 9.

²¹⁸ Rainer Warning, „Utopie und Heterotopie“, in *Handbuch Literatur & Raum*, hg. v. Jörg Dünne/Andreas Mahler, Vol. 3, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S. 178-187, hier S. 178.

²¹⁹ Warning, „Utopie und Heterotopie“, S. 179.

²²⁰ Foucault, „Der utopische Körper“, in *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a.M.: suhrkamp 2019, S. 23-36, hier S. 25.

²²¹ A.a.O., S. 34.

²²² Vgl. Tetzlaff, „Foucaults Heterotopien“, S. 25.

²²³ A.a.O., S. 24.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. Warning, „Utopie und Heterotopie“, S. 179.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ A.a.O., S. 181.

²²⁸ Vgl. Tetzlaff, „Foucaults Heterotopien“, S. 24.

²²⁹ A.a.O., S. 16.

real verortbar wird. So wie Tezloff „Heterotopien“ als literarische Orte begreift, können sie auch im Zusammenhang mit den Kaurismäki Filmen als filmische Räume betrachtet werden. In jeder Gesellschaft gibt es also, um zu Foucaults Überlegungen zur „Heterotopie“ zurückzukehren, Utopien ohne konkret benennbare Orte oder messbare Zeiten. Gleichzeitig kenne jede Gesellschaft auch solche utopischen Orte, die eben schon einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit haben. Foucault bezeichnet solche Orte als „Gegenräume“.²³⁰ Gegenräume sind reale Orte abseits derjenigen Orte, gegen die sie sich richten, die sie „auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen“.²³¹ Diese anderen Orte sind die „Heterotopien“ und Foucault legt mit seinem Beitrag den Grundstein für die neu entstehende Wissenschaft der Heterotopologie.²³² Erwähnt hat sie Foucault bereits in seinem Buch *Les Mots et les choses*,²³³ ebenso aus dem Jahr 1966, in Anlehnung an den medizinischen Begriff, der die abweichende Lage einer Zelle beschreibt. Dort stellte Foucault jedoch in Bezug auf Jorge Luis Borges „Nicht-Orte“ eine engere Verbindung zur Sprache her, indem die Utopie als so ein Nicht-Ort einem imaginären Raum entspringe. Dies bemerkt Daniel Defert im Nachwort des Heterotopien-Beitrages.²³⁴ Er schreibt: „Die Utopie entfaltet sich an einem Nichtort des Raumes, die Heterotopie an einem Nichtort der Sprache.“²³⁵ Jener führt außerdem aus, dass Foucault den Heterotopien-Begriff später im Radiobeitrag allerdings anders verwendete, und zwar im Zusammenhang einer Raumanalyse anstatt einer Diskursanalyse und damit losgelöst von der Sprache.²³⁶ Utopien sind also ortlose Räume innerhalb der menschlichen Vorstellungskraft, bei „Heterotopien“ handelt es sich „um real existierende, lokalisierbare Orte“.²³⁷

Foucault denkt „Heterotopien“ in seinem Beitrag nun als Räume außerhalb eines gegliederten Raumgefüges.²³⁸ Ihre Kraft als derartige Gegenräume liegt darin, „Illusionen [zu] schaffen, die der Wirklichkeit etwas entgegensetzen, sie entwerten, oder eventuell radikal in Frage stellen“,²³⁹ wie es in Michaela Ruoffs Beitrag im *Foucault-Lexikon* treffend beschrieben wird. „Heterotopien“ als Räume außerhalb des gewöhnlichen Zeit- und Raumgefüges schaffen

²³⁰ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 10.

²³¹ Ebd.

²³² Wie bei Daniel Defert nachzulesen ist, ist die Heterotopologie eine Wissenschaft an der University of California in Los Angeles. Den Lehrstuhl leitet der Geograph und Stadtplaner Edward Soja. Siehe Daniel Defert, „Raum zum Hören“, in Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a.M.: suhrkamp 2029, S.67-92, hier S.70.

²³³ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard 1966.

²³⁴ Vgl. Defert, „Raum zum Hören“, S. 74.

²³⁵ Defert, „Raum zum Hören“, S. 75.

²³⁶ Vgl. ebd. Oder auch bei Klass, „Heterotopie“, S. 306.

²³⁷ Klass, „Heterotopie“, S. 307

²³⁸ Vgl. a.a.O., S. 306

²³⁹ Ruoff, „Raum“, S. 193.

demnach kritische Gegenentwürfe zu Normen und sind gleichzeitig Teil jeder Gesellschaft. Diesen Gedanken im Hinterkopf zu behalten, wenn im späteren Teil dieser Arbeit Kaurismäkis filmische Räume als heterotopisch gelesen werden, ist äußerst produktiv. Mit seinen Geschichten aus dem alltäglichen Leben, stellt Kaurismäki, wie bereits einleitend angeschnitten, die Vorstellung eines glücklichen Finnlands in Frage und liefert einen kritischen Gegenentwurf zur Politik des finnischen Wohlfahrtsstaates. Am Beispiel des Restaurants *Dubrovnik* in *Kauas pilvet karkaavat* oder im Containerdorf in *Mies vailla menneisyttä* wird deutlich werden, wie Zeit in diesem filmischen Raum anders zu vergehen scheint als außerhalb davon.

Die wichtigsten Eigenschaften der „Heterotopien“, wie Foucault sie im Radiobeitrag zusammenträgt, lassen sich wie folgt beschreiben: „Heterotopien“ sind Teil jeder Gesellschaft und gesellschaftlich hervorgebracht, sie sind sehr vielseitig und stetigem Wandel unterlegen.²⁴⁰ Dementsprechend sind „Heterotopien“ über die Zeit hinweg im ständigen Entstehen und Verschwinden begriffen.²⁴¹ „Heterotopien“ vereinen eigentlich unvereinbare Räume an einem Ort, beispielhaft dafür stehen das Theater oder das Kino.²⁴² Außerdem funktionieren „Heterotopien“ stets über Ein- und Ausschlüsse und sind somit abgetrennte, „von der Umgebung isoliert[e]“²⁴³ Orte. Zugang kann entweder über Zwang oder über bestimmte Rituale ermöglicht werden, denkt man an die Inhaftierung in einem Gefängnis oder rituellen Waschungen vor Betreten des muslimischen Hammams oder der Sauna.²⁴⁴ Die Kerneigenschaft der „Heterotopie“ ist Foucault zufolge die Infragestellung anderer Räume entweder mittels einer Illusion, die „die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt“²⁴⁵ oder in der Erschaffung eines anderen vollkommen geordneten Raumes als Gegensatz zur „wirren Unordnung unseres Raumes“. ²⁴⁶ Charakteristisch für „Heterotopien“ sind außerdem Brüche mit einem herkömmlichen Zeitverständnis, Foucault verwendet dafür den Begriff der „Heterochronien“. ²⁴⁷ Er beschreibt damit als „Heterotopien der Zeit“ Orte, denen eine eigene Zeitlichkeit innewohnt, wie zum Beispiel der Friedhof, an dem die Zeit stillsteht oder auch

²⁴⁰ Vgl. Foucault, „Die Heterotopien“, S. 11.

²⁴¹ Vgl. a.a.O., S. 13.

²⁴² Vgl. a.a.O., S. 14.

²⁴³ A.a.O., S. 18.

²⁴⁴ Vgl. Foucault, „Die Heterotopien“, S. 18. [Anm.: Foucault spricht hier von der „skandinavischen Sauna“. Treffender wäre in der Tat der Begriff „finnische Sauna“, nachdem dies ein fester Bestandteil der finnischen Kultur ist und Skandinavien Finnland eigentlich nicht einschließt. Leider gibt es in den Kaurismäki-Filmen keine Szene in einer Sauna, die diese Form der Heterotopie *par excellence* visualisieren würde.]

²⁴⁵ Vgl. a.a.O., S. 19.

²⁴⁶ A.a.O. S. 20f. [Anm.: Foucault nennt die Kolonien des 18. Jh. Mit ihrem wirtschaftlichen Nutzen und „imaginären Werten“ und als Heterotopie, die „eine Illusion (z.B. die einer idealen Gesellschaft) verwirklichen zu wollen“.]

²⁴⁷ Vgl. a.a.O., S. 16.

Museen und Bibliotheken als „Raum aller Zeiten“ oder „Archiv einer Kultur“.²⁴⁸ Diese Orte vereinen mehrere Zeiten in sich und konservieren damit die Zeit. Dieses Anhalten von Zeit und das gleichzeitige Ausdehnen bis in die Ewigkeit macht sie zu Räumen „außerhalb der Zeit“.²⁴⁹ Die Szene, in der Ilona in *Kaus pilvet karkaavat* einen Friedhof besucht, hebt sich in ihrer leichten Stimmung von den anderen Szenen im Film ab. Aus dem Kontext gelöst, steht sie als Einschub in die Geschichte nur für sich. Den Zuschauer*innen wird nicht vorher vermittelt, wen Ilona dort besucht, sie können nur mutmaßen.²⁵⁰ An diesem Ort scheint ausnahmsweise einmal die Sonne, es ist tagsüber und die Vögel zwitschern – ganz im Gegenteil zu den sonst schwach beleuchteten Innenräumen oder Straßenszenen bei Nacht.²⁵¹ Die Art und Weise, wie Foucault den Friedhof als heterotopischen Ort beschreibt, spiegelt sich damit sehr gut in der Inszenierungsweise des Ortes im Film wider; als ein Ort anders als alle anderen Orte, friedlicher und zum Innehalten.

Den „Heterotopien der Zeit“ stehen „zeitweilige Heterotopien“ gegenüber.²⁵² Diese dehnen die Zeit nicht ewig aus, sondern sind fest in ihr verankert, da sie nur zu bestimmten Zeiten erscheinen. Foucault nennt als Beispiel den Jahrmarkt oder auch Feriendörfer. Auch „Heterotopien“ des Überganges beschreibt Foucault als Orte, an denen Verwandlungen stattfinden (z.B. Gymnasien und Kasernen, die Kinder zu Erwachsenen erziehen, aus Ungebildeten Gebildete oder auch Gefängnisse, die aus Straftäter*innen disziplinierte Bürger*innen machen).²⁵³

In der „Heterotopie“ besteht auch die Möglichkeit eines offenen und zeitgleich abgeschlossenen Ortes, der nur teilweise Zugriff gewährt und die Möglichkeit bietet, für eine bestimmte Zeit im Geheimen zu verweilen.²⁵⁴ Damit einher gehen scheinbar offene, dennoch aber verschlossene „Heterotopien“, welche nur bestimmten Personen Zutritt gewähren, doch die diesen nach

²⁴⁸ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 16.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ In einem Interview mit von Bagh bemerkt Kaurismäki, dass es um ein verstorbenes Kind geht, von dem jedoch nie direkt die Rede ist und einige Zuschauer*innen es vermutlich nicht verstanden haben. Durch wenige Hinweise kann diese Geschichte sehr wohl rekonstruiert werden, Kapitel 2.1 nahm auf diese Szene bereits Bezug. Später im Film [01:16:50] erfahren die Zuschauer*innen außerdem, dass Ilona in der Vergangenheit schwanger gewesen ist. Das Interview ist zu lesen bei von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 180.

²⁵¹ *Kaus pilvet karkaavat* [00:58:08-00:58:40].

²⁵² Foucault, „Die Heterotopien“, S. 16.

²⁵³ Vgl. a.a.O., S. 17. [Anm.: Das Gefängnis erwähnt Foucault ohne diesen Zusatz. Mit seinen Überlegungen zu Macht und Disziplinierung beispielsweise aus Überwachen und Strafen lässt sich aber darauf schließen, auf was er damit anspielt. Siehe dazu Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: suhrkamp 1977.]

²⁵⁴ Vgl. Foucault, „Die Heterotopien“, S. 18. [Anm.: Foucault beschreibt Kammern bei Häusern in Südamerika, die ohne Zutrittsmöglichkeit zum eigentlichen Haus anonymen Zufluchtsort bieten können oder das Motel als Ort für geheime Affären.]

Eintritt nicht ersichtlich werden.²⁵⁵ Letztlich bezeichnet Foucault das Schiff als „die *Heterotopie par excellence*“,²⁵⁶ welches als „Orte ohne Ort“²⁵⁷ alle Eigenschaften einer „Heterotopie“ in sich vereint: als in sich geschlossener Raum schwimmt es über das Meer und kann an jedem beliebigen Ort verweilen und sich daran ebenso bereichern. Es treibt die Fantasie an und wird Instrument des Abenteuers.²⁵⁸

Wie Klass bemerkt, findet sich das verbindende Element der genannten „Heterotopien“ im „Phänomen der Heterogenität“,²⁵⁹ was so viel bedeutet, dass all diese Räume der Abweichung, der Andersartigkeit, Raum geben, der in anderen Räumen nicht vorgesehen ist. Darin findet sich auch der Verweis darauf, dass der „Heterotopie“ ein Abseits von gesellschaftlichen Normen innewohnt. Während Foucault nämlich in früheren Gesellschaften die „Heterotopien“ entlang „biologischer Krisensituationen“ ausmacht, handelt es sich in unserer heutigen Gesellschaft, wie er sie bezeichnet, um „Abweichungsheterotopien“. ²⁶⁰ Dabei denkt er insbesondere auch an „Sanatorien, psychiatrische Anstalten [...] und Gefängnisse“ ²⁶¹ oder auch an Altenheime, wo Menschen mit einem Verhalten abseits der Normvorstellungen zusammenkommen. In den Kaurismäki-Filmen finden sich einige der von Foucault als Beispiel beschriebenen „Heterotopien“: Gefängnisse, das Kino, ein Pflegeheim, der Friedhof. Als besonderes Beispiel wird später im Analyseteil das Containerdorf im Hafengelände in *Mies vailla menneisyttä* hervorgehoben, welches als „anderer Ort“ einen Ort und eine alternative Wohnform voller Solidarität und Gemeinschaft für diejenigen Menschen schafft, die sonst keinen Platz in der Gesellschaft finden.

2.4 Synthese: Zwischenzeiten und Zwischenräume – Deleuze, Foucault und Augé zusammen gedacht

Was die Konzepte von Gilles Deleuze, Marc Augé und Michel Foucault gemein haben, ist, dass alle drei ein Dazwischen implizieren. Sie stellen Phänomene der modernen Gesellschaft dar, die auf verschiedene Weisen mit Abweichung von einer Norm und besonders mit einer Überforderung des Individuums einhergehen. Wie die vorigen Ausführungen deutlich gemacht haben, sieht Marc Augé das erhöhte Aufkommen der „Nicht-Orte“ mit ihrem Übergangscharakter als Produkt einer kapitalistischen Konsumgesellschaft der Übermoderne,

²⁵⁵ Vgl. Foucault, „Die Heterotopien“, S. 19ff. [Anm.: Foucault nennt Freudenhäuser, in denen eine Illusion als Zerstörung von der Realität versprochen wird.]

²⁵⁶ A.a.O., S. 21f.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁵⁹ Klass, „Heterotopie“, S. 307.

²⁶⁰ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 12.

²⁶¹ Ebd.

die die sich darin bewegenden Menschen anonymisieren, jene mit ihrer Überforderung bezüglich der Schnelllebigkeit ihrer Umgebung allein lassen und sie in die Vereinsamung stürzen. Ganz prägnant ist diese Überforderung, wie wir gesehen haben, bei Gilles Deleuze. Die Veränderung der Filmbilder vom „Bewegungs-Bild“ zum „Zeit-Bild“ beschreibt dieser aber mehr als Reaktion auf die Umstände, denn als Produkt. Dennoch wird auch deutlich, dass nicht nur das Medium das menschliche Bewusstsein, sondern auch der Zeitgeist andersherum das Medium, beeinflusst.²⁶² Nicht ganz so deutlich wird das Phänomen der modernen Gesellschaft bei Michel Foucault, schreibt dieser doch, dass jede Gesellschaft „Heterotopien“ kennt und erschafft und über die Zeit auch verändert. Dennoch findet sich ein Hinweis darauf, dass die Beschaffenheit von „Heterotopien“ sich der Gesellschaftsform gegenüber gewandelt hat, nämlich von den sogenannten „Krisenheterotopien“ hin zu den „Abweichungsheterotopien“.²⁶³

Die Veränderung der Lebensumstände und die damit verbundenen Beziehungen des Individuums zu Zeit und Raum können zusammengefasst als gemeinsamer Nenner von Deleuze, Augé und Foucault gelesen werden. Das Individuum scheint aus Überforderung zwischen umherirrender Rastlosigkeit und einem Nichts-Tun zu schwanken. Wenn Deleuze von „affektionslosen Räumen spricht, in denen sie [die Personen (Anm.)] nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln“²⁶⁴ und darin nur gleichgültig umherschweifen oder sie lediglich durchqueren, liegt die Verbindung zu Augés „Transitorten“ nahe. Auch „der Raum des Reisenden“, den er als „Archetypus des *Nicht-Ortes*“ bezeichnet²⁶⁵ zeugt von dieser treibenden Bewegung durch den Raum. Foucaults Beschreibung von „Durchgangszonen wie Straßen, Eisenbahnzüge[n] oder Untergrundbahnen“ sowie „offene Ruheplätze wie Cafés, Kinos, Strände oder Hotels“²⁶⁶ lassen einen direkten Bezug zu Augés „Transitorten“ als „Nicht-Orte“ herstellen. Wie das Nichts-Tun eine von der Norm abweichende Verhaltensform sein kann und in welchem Zusammenhang dies mit einer „Heterotopie“ steht, verdeutlichen wiederum Foucaults zynische Bemerkungen zu heterotopischen Pflegeheimen, wo alte Menschen enden, wenn sie – drastisch ausgedrückt – innerhalb einer Leistungsgesellschaft keine Funktion mehr erfüllen.²⁶⁷ Darin schwingt auch die abgeschlossene Beschaffenheit der „Heterotopie“ mit, die über Ein- und Ausschlüsse funktioniert und von ihrer Umgebung isoliert ist. Erfolgt der Zutritt dort beispielsweise über bestimmte Rituale, kann der häufig mit dem Betreten eines „Nicht-

²⁶² Vgl. Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 222.

²⁶³ Vgl. Foucault, „Die Heterotopien“, S. 12.

²⁶⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 348.

²⁶⁵ Augé, *Nicht-Orte*, S. 90.

²⁶⁶ Foucault, „Die Heterotopie“, S. 10.

²⁶⁷ Vgl. a.a.O., S. 13.

Ortes“ verbundene Identifikationsnachweis bei Augé gleichwohl als so ein Zutrittsritual verstanden werden.

Neben all diesen Überschneidungen steckt besonderes Potential in der Eröffnung eines Dazwischen. Deleuzes Überlegungen nachgehend, besteht das Interesse in der Betrachtung moderner Filme nicht mehr im Verfolgen einer Erzählung, die sich in der Abfolge der Einzelbilder ergibt, sondern der Blick wird auf den Zwischenraum zwischen den Bildern gelenkt, um „die Grenze sichtbar [zu] machen“.²⁶⁸ Deleuze schreibt: „Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt“ und weiter: „Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun“.²⁶⁹ Raymond Bellour spricht beispielsweise auch in „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“ davon, wie Deleuze das Entstehen von Zwischenräumen im modernen Kino durch irrationale Schnitte zwischen den Einstellungen beobachtet.²⁷⁰ Auch die Metapher des Spiegels wird sowohl bei Deleuze als auch bei Foucault zur Demonstration eines Schwellenraumes benutzt. Zeigt sie bei Deleuze, wie Reflexion und wirkliches Objekt als virtuelles und aktuelles Bild im ständigen Austausch zueinanderstehen, verweisen „Heterotopien“ bei Foucault, wie Defert es formuliert, auf Orte, „an denen ich bin und nicht bin wie im Spiegel. [...] Sie ritualisieren und lokalisieren Klüfte, Schwellen und Abweichungen.“²⁷¹ Auch Klass spricht davon, wie Foucault in seinem Radiobeitrag „Heterotopien“ als „Schwellen- und Übergangsräume“²⁷² begreift und weniger wie in dem später immer wieder gedachten Zusammenhang mit Raum und Macht. Auch in ihrem Zusammenbringen von Unvereinbarem erscheinen „Heterotopien“ als Zwischenräume zwischen Utopie und Wirklichkeit, „zwischen realen und rein imaginären Orten.“²⁷³ Das Gefühl von *weder noch* und *beides gleichzeitig* verdeutlicht Foucaults Beispiel der Kinder im Ehebett der Eltern, in welchem das Kind die Erfahrung macht „gleichzeitig [im] Bett und [auf] Seereise“ oder sichtbar und unsichtbar zugleich zu sein.²⁷⁴ Der Schwellenzustand lässt sich bei Augé in der Charakteristik der Übermoderne herauslesen, die kein Zuhause kennt, sondern an der „Grenzzone oder ‚Schwelle‘“²⁷⁵ verortet ist.

²⁶⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 234.

²⁶⁹ A.a.O., S. 233 und S. 234.

²⁷⁰ Vgl. Raymond Bellour, „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, in *Der Film bei Deleuze*, hg. v. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999, S. 41-59, hier S. 43

²⁷¹ Defert, „Raum zum Hören“, S. 76.

²⁷² Klass, „Heterotopie“, S. 307.

²⁷³ Warning, „Utopie und Heterotopie“, S. 181.

²⁷⁴ Vgl. Tetzlaff, „Foucaults Heterotopien“, S. 22f.

²⁷⁵ Augé, *Nicht-Orte*, S. 108.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die besondere Zeitlichkeit, die allen Konzepten anhaftet. Bei Deleuze haben wir gesehen, auf welche Weise Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im „Kristallbild“ verschmelzen. Foucaults „Heterotopien der Zeit“ beschreiben ebenso einen Ort, in dem mehrere Zeiten zusammenfallen und somit gleichzeitig erfahrbar werden. Augé dagegen betont die Gegenwartsverhaftung der „Nicht-Orte“, die Vergangenheit und Zukunft beinahe ausblenden und stets auf den Moment im Hier und Jetzt verweisen.

An dieser Stelle soll noch darauf hingewiesen werden, wie Foucault und Augé für die anschließende filmwissenschaftliche Analyse produktiv gedacht werden können. Beide Ansätze entstammen der Philosophie oder Anthropologie und haben keinen Bezug zum Film. Mit dem Zusammendenken aller drei Konzepte, dem des „Zeit-Bildes“, der „Nicht-Orte“ und der „Heterotopien“ kann an die Analysegegenstände die Frage gerichtet werden, wann und durch welche Mittel aus den beschriebenen „Nicht-Orten“ und „Heterotopien“ filmische Räume werden. Eine Möglichkeit darauf zu antworten wäre, dann, wenn Kaurismäki derartige Räume zum Beispiel als „Zeit-Bilder“, wie sie Deleuze beschreibt, inszeniert und sie durch filmische Mittel wie Kamerabewegung, dem Einsatz von Licht und Farbe oder auch Musik in Szene setzt.

Mit der vorangestellten Theorie ist nun ein Teil das Fundamentes gelegt, welches in Ergänzung zu den nun folgenden Überlegungen über Kaurismäkis Kino des Dazwischen für die anschließende analytische Auseinandersetzung mit den Filmen relevant ist.

3. Aki Kaurismäkis Kino des Dazwischen

„[Kaurismäkis] ‚dynamics of melancholy‘ is inimitably Finnish and personal even when it is based on classic texts from abroad and is set in London, Paris, or New York. It is the melancholy of the coldness of the world and the darkness ahead, a melancholy of long winters, short summers, and dreary autumns, a melancholy of speechlessness and inconsolable drunkenness, the melancholy of the silent of the nation faced with the fateful power of society, the melancholy of the ugliness of the world brought about by the loss of paradise.“²⁷⁶

Pietari Kääpä beschreibt die Filme der Brüder Aki und Mika Kaurismäki als „contradictory vision of Finnish cultural heritage, French New Wave cinema, American popular culture and

²⁷⁶ Sakari Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, in *In Search of Aki Kaurismäki*, hg. v. Andrew Nestingen, *Journal of Finnish Studies*, Vol.8/2, Toronto: University of Toronto 2004, S. 20 - 44, hier S. 44.

Soviet iconography“.²⁷⁷ Sie befinden sich im Spannungsfeld zwischen nationalem und internationalem, konventionellem und künstlerischem Kino und greifen gerne auf Bezüge innerhalb der finnischen, europäischen und auch der internationalen Filmgeschichte zurück. Ihre lose Zugehörigkeit zu Genrekategorien und das Mischen von unterschiedlichen Stilen verorten die Filme allgemein irgendwo in einem Dazwischen. In den zahlreichen Interviews mit Aki Kaurismäki bezieht sich der Regisseur gerne auf die Vorbilder seines Filmschaffens und diejenigen Regisseure, die ihn von Beginn an, als er als junger Mann den von Peter von Bagh gestalteten Filmscreenings des finnischen Filmarchivs in Helsinki beiwohnte, begeisterten.²⁷⁸ Sein unter anderem dort angesammeltes umfangreiches Wissen über die Filmgeschichte verleiht ihm daher häufig auch den Ruf eines „typischen Cineasten“, wie ihn nicht nur von Bagh selbst in seinen ersten Erinnerungen beschreibt.²⁷⁹ Jochen Werner bezeichnet Kaurismäki als „chronicler of cinema“, was ihm zu seinem eigenen, charakteristischen filmischen Stil verholfen hat.²⁸⁰ Jarmo Valkola verortet Aki Kaurismäkis filmischen Hintergrund ebenso in einem Spannungsfeld zwischen einem finnischen und einem europäischen Kino, sieht allerdings in seiner „special relationship towards film history“ auch einen Bezug zum Hollywood Kino.²⁸¹

Dieser Abschnitt der Arbeit nimmt den Regisseur Aki Kaurismäki und sein filmisches Werk in den Blick und beleuchtet den Zwischenzustand, in welchem dieser und seine Filme sich bewegen. Damit wird neben der medienphilosophischen Grundlage eine zweite Basis geschaffen, mit der die Analysebeispiele einem Dazwischen zugeordnet werden können.

3.1 Zwischen den Genres, Strömungen und Stilen – zwischen Imitation und Original

Aki Kaurismäki besuchte nie eine Filmakademie. In Interviews bemerkt er daher gerne, dass das Schauen von Filmen quer durch die Filmgeschichte seine Schule war.²⁸² Er bezieht sich auf seine Vorbilder wie Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Jim Jarmusch, Raoul Walsh, Sam Fuller, Luis Buñuel, Yasujiro Ozu oder Akira Kurosawa.²⁸³ Werner beschreibt diese Referenzen, die prägend für den charakteristischen Kaurismäki Stil scheinen, so: „He quotes

²⁷⁷ Kääpä, *The National and Beyond*, S. 2.

²⁷⁸ Siehe dazu z.B. Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 325.

²⁷⁹ Vgl. von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 7f. Oder Kääpä, *The National and Beyond*, S. 34.

²⁸⁰ Werner, „Talking without Words“, S. 65.

²⁸¹ Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 59.

²⁸² Vgl. Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 292. Oder Bert Cardullo, „Finnish Character. An Interview with Aki Kaurismäki“, in *Film Quarterly*, Vol.59/Issue 4, University of California 2006, S. 4-10, hier S. 6.

²⁸³ Vgl. Werner, „Talking without Words“, S. 65. Oder Cardullo, „Finnish Character. An Interview with Aki Kaurismäki“, S. 8.

from the colleagues he admires, he revives styles that seem to be long forgotten, he reconstructs genres, he imitates, he parodies, and he pays tribute to films that represent him.“²⁸⁴ Dies mache Kaurismäki, Werner zufolge, auch zu einem „film intellectual“, wenn auch der Regisseur das selber so nie bestätigen würde.²⁸⁵ Grundsätzlich gehe es jedoch um eine Begeisterung für das Kino mit seiner Geschichte und seinen verschiedenartigen Stilen und Genres, die Kaurismäki so zu faszinieren scheint, dass er sich in seinen eigenen Filmen gerne darin umsieht und das Publikum dazu einlädt, diese Begeisterung zu teilen.²⁸⁶ In einer Szene aus *Kuoleet lehdet* spiegelt sich dieser Gedanke sehr gut wider.²⁸⁷ Bevor Ansa und Holappa das Kino verlassen, wo sie zuvor noch Jarmuschs Horrokomödie *The Dead Don't Die*²⁸⁸ gesehen haben, unterhalten sich zwei Männer über den Film und ziehen Vergleiche zu Bresson und Godard. Immer, wenn weitere Personen das Kino verlassen, fällt der Blick außerdem auf ein Plakat von Bressons *L'Argent*.²⁸⁹ Die Filmplakate im Retrolook, die in den Szenen vor dem Kino immer wieder variieren, bilden zudem eine kleine Geschichte des Films ab und verweisen auf Kaurismäkis filmische Vorbilder wie zum Beispiel Godards *Pierrot le Fou*²⁹⁰ aus dem Jahr 1965.

Über die Auswirkungen von Kaurismäkis umfangreichem filmgeschichtlichen Wissen auf seinen eigenen Stil schreibt Werner wie folgt: „Kaurismäki has developed a form of stylistic exhibition that allows him to recall the achievements of cinema and to integrate the diction of the masters of the medium into the textures of his own films.“²⁹¹ Und weiter beschreibt Werner den Regisseur als „a cinephile connoisseur who takes his viewers by the hand and shows them through the realm of filmmaking.“²⁹² Dabei imitiert Kaurismäki allerdings nicht einfach bereits Vorhandenes, sondern verwendet sein umfangreiches Filmwissen bewusst, um eigene Originale zu kreieren.²⁹³ Ein gutes Beispiel stellt der Stummfilm *Juha*²⁹⁴ (1999) in schwarzweiß dar, welcher als Hommage auf die goldenen Zeiten des Stummfilms verstanden werden kann, als „time-wrap of the ‚essence of cinema‘“, wie Werner es benennt.²⁹⁵ Mit dem Titel *Lichter der Vorstadt* (*Laitakaupungin valot*) stellt Kaurismäki einen Bezug zu Charlie Chaplins *City Lights*²⁹⁶ (*Lichter der Großstadt*, 1931) her. Im gleichen Jahr erschien auch Fritz Langs *M. Eine*

²⁸⁴ Werner, „Talking without Words“, S. 64.

²⁸⁵ Vgl. Ebd.

²⁸⁶ Vgl. a.a.O., S. 65.

²⁸⁷ *Kuoleet lehdet* [00:30:19-00:31:28].

²⁸⁸ *The Dead Don't Die* (R.: Jim Jarmusch, USA 2019).

²⁸⁹ *L'Argent* (R.: Robert Bresson, F 1983).

²⁹⁰ *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, F/I 1965).

²⁹¹ Werner, „Talking without Words“, S. 64.

²⁹² Ebd.

²⁹³ A.a.O., S. 69.

²⁹⁴ *Juha* (R.: Aki Kaurismäki, FI 1999).

²⁹⁵ Werner, „Talking without Words“, S. 67.

²⁹⁶ *City Lights* (R.: Charles Chaplin, USA 1931).

Stadt sucht einen Mörder,²⁹⁷ dessen Titel wiederum im Namen des namenlosen Protagonisten aus *Mies vailla menneisyttä* aufgegriffen wird.²⁹⁸ Ms tierischer Begleiter, der Hund Hannibal, ruft bei Zuschauer*innen womöglich die Konnotation zu Hannibal Lecter hervor, auch wenn er mit seinem niedlichen Blick wenig Gemeinsamkeiten mit einem Serienmörder hat.²⁹⁹ Der Hund aus *Kuolleet lehdet* trägt wiederum den Namen Chaplin.

Die Verschiedenartigkeit von Kaurismäkis Filmen in Bezug auf ihre Genrezugehörigkeit ist in der Literatur zudem ein viel besprochenes Thema. Werner bemerkt, wie Kaurismäki den starren Genrebegriff flexibler verwendet, und zwar als „reservoirs of cinematic modes and expressions that can be mixed and matched freely“.³⁰⁰ Seine Filme schweben zwischen Melodrama und Kriminalfilm, Groteske und Sozialdrama, Roadmovie, Musical und Gangster-Film: „Kaurismäki relies on the power of the genre cinema. He deconstructs genre parameters, exploits their narrative patterns and visual stylization, integrating them into his own films.“³⁰¹ Auch Thomas Austin erkennt die Inkongruenz in Kaurismäkis stilistischer Einheit, wenn auch unter vielen anderen Filmschaffenden seine Filme eine erkennbare Handschrift prägen.³⁰² Diese Handschrift bezeichnet Austin als „signature style“, die in seinen unkonventionellen Entscheidungen zwar deutlich erkennbar, wenn auch nicht statisch ist, sondern stets dynamisch bleibt.³⁰³ Der charakteristische Stil des Regisseurs lässt Kaurismäkis filmisches Werk damit auch in der Tradition des europäischen Autor*innenfilms stehen. Kaurismäki führt in seinen Filmen nicht nur Regie, er zeichnet auch für das Drehbuch und die Produktion oder den Schnitt verantwortlich.³⁰⁴ Nestingen verweist auf den von Figuren des *Cahiers du cinéma* – wie Bazin, Godard und Truffaut – geprägten Begriff „*politique des auteurs*“, mit welchem jene Regisseure wie Alfred Hitchcock und andere Regisseure der Hollywood Studio System Ära der 1930er bis 50er Jahre beschreiben. Der Film wird dabei als ganz persönlicher Ausdruck der Regisseur*innen verkauft, die sich wiederum als Autor*innen ihrer Arbeit präsentieren. Für das europäische Autor*innenkino nennt Nestingen beispielsweise Jean Renoir, Fritz Lang, Roberto Rossellini oder Ingmar Bergman.³⁰⁵ Mit Kaurismäkis Bewunderung für Jean-Luc Godard und

²⁹⁷ *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* (R.: Fritz Lang, D 1931).

²⁹⁸ Vgl. Von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 215.

²⁹⁹ *The Silence of the Lambs* (R.: Jonathan Demme, USA 1991). [Anm.: Hannibals Besitzer Anntilla droht M damit, bei Verweigerung der Mietzahlung hetze er seinen „Killerhund“ auf ihn. Siehe dazu *Mies vailla menneisyttä* [00:22:57]].

³⁰⁰ Werner, „Talking without Words“, S. 72.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. Austin (Hg.), „Introduction“, S. 2.

³⁰³ Austin (Hg.), „Introduction“, S. 3.

³⁰⁴ Vgl. Seppälä, „On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki“, S. 20.

³⁰⁵ Vgl. Nestingen, „Introduction. ‚Who the Hell Are You?‘: Aki Kaurismäki’s Cinema“, in *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*, New York: Wallflower 2013, S. 1-17, hier S. 3.

Alain Resnais werden dessen Filme auch immer wieder in Zusammenhang mit der Nouvelle Vague gestellt.³⁰⁶ In *Valehtelija*³⁰⁷ (*Der Lügner*, 1981), dem Abschluss- und Debütfilm seines Bruders Mika, spielt Aki Kaurismäki zum Beispiel den Protagonisten Ville Alfa als direkte Referenz auf Godards *Alphaville*³⁰⁸ aus dem Jahr 1965.³⁰⁹ Kaurismäkis Geschichten aus dem Leben der „einfachen Leute“ – „using real locations and unglamorous actors“³¹⁰ als Realitätsanspruch der Filme und als „sympathy for the ordinary people“³¹¹ der Arbeiter*innenklasse als moralischer Anspruch – rücken ihn außerdem in die Nähe des italienischen Neorealismus. In einem Interview mit Peter von Bagh bemerkt Kaurismäki über seinen Film *Le Havre*,³¹² er habe versucht, „to re-create some kind of neorealism in the French style.“³¹³ Kääpä führt des Weiteren aus, dass die Filme der 1960er und Mitte der 1970er Jahre in Finnland in ihrem Experimentieren und den innovativen filmischen Formen unter Einfluss des Neorealismus und der French New Wave standen, die Themen wie Arbeitslosigkeit und den Rückgang ländlichen Lebens beziehungsweise den Zuzug vom Land in die Städte kritisch ansprachen und damit auch von Aki Kaurismäki in seinen eigenen Filmen referenziert wurden.³¹⁴ Interessant in diesem Zusammenhang ist es, auf Gilles Deleuze Ausführungen zum „Zeit-Bild“ zurückzukehren. Darin widmet dieser dem italienischen Neorealismus und der Nouvelle Vague einige Seiten, um die Beschaffenheit des „Zeit-Bildes“ weiter auszudifferenzieren. Das „Zeit-Bild“ lässt sich in Filmen beider Strömungen finden, nimmt Deleuze zufolge jedoch unterschiedliche Formen an. Der italienische Neorealismus versteht den Film als Abbild der Realität und das Kino als „Erkenntnisinstrument“ in Abgrenzung zu den propagandistisch aufgeladenen Filmen des Faschismus.³¹⁵ Die Filme der Nouvelle Vague verweisen dagegen auf die Künstlichkeit des Mediums selbst.³¹⁶ Dies hat wiederum Einfluss auf die Handlungsunfähigkeit der Figuren, die Deleuze, wie beschrieben, als eine Reaktion auf die erschütternden äußeren Umstände begreift. Die neorealistischen Figuren *können* aus Überforderung nicht handeln und sind umherirrende Beobachter*innen. Die Figuren der

³⁰⁶ Vgl. Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 292.

³⁰⁷ *Valehtelija* (R.: Mika Kaurismäki, FI 1981).

³⁰⁸ *Alphaville* (R.: Jean-Luc Godard, F/I 1965).

³⁰⁹ Vgl. Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 20f.

³¹⁰ Kääpä, *The National and Beyond*, S. 63.

³¹¹ A.a.O., S. 64.

³¹² *Le Havre* (R.: Aki Kaurismäki, FI/F/D 2011).

³¹³ Peter von Bagh, „Common People“, in *filmcomment*, Sep./Okt. 2011, S. 38-43, hier S. 40.

³¹⁴ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 17f.

³¹⁵ Vgl. Gianni Rondolino, „Der italienische Neorealismus (Rossellini, de Sica, De Santis, Visconti, Fellini, Antonioni)“, in *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 2. Teilband*, hg. v. Joachim-Felix Leonhart et al., Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 1219-1227, hier S. 1219.

³¹⁶ Vgl. Klaus Peter Walter, „Das ‚cinéma des auteurs‘ und die Nouvelle Vague“, in *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 2. Teilband*, hg. v. Joachim-Felix Leonhart et al., Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 1228-1236, hier S. 1233

Nouvelle Vague dagegen *wollen* nicht handeln, sondern beobachten das Geschehen in einer reflektierenden und ironischen Distanz, da sie die Klischeehaftigkeit der Bilder durchschauen.³¹⁷ „Filmbilder werden zu Zeit-Bildern, weil sie entweder *realistischer* oder *reflektierter* als die Bewegungs-Bilder sind“, schreibt Bonnemann.³¹⁸ Für die anschließende Analyse der Kaurismäki-Filme ist es daher interessant, diese Formen des „Zeit-Bildes“ zu identifizieren und im Zusammenhang mit einer Handlungsunfähigkeit zu untersuchen.

3.2 Zwischen Finnland und der Welt

Wie bereits in Kapitel 1.3 ausgeführt, betrachten viele filmwissenschaftliche Beiträge Kaurismäkis Oeuvre innerhalb eines nationalen finnischen Kinos. Dabei nehmen sie die scheinbar für Finnland typischen Charakteristika der Filme in den Blick wie auch die Person Aki Kaurismäki als *der* finnische Regisseur und Finne schlechthin. Dennoch klingt aus diesen Perspektiven heraus, dass Kaurismäkis filmisches Werk nicht allein im Kontext eines nationalen Kinos betrachtet werden kann und seine Filme aus verschiedenen Gründen zwischen Finnland und der Welt in der Schwebe zu stehen scheinen – genauso wie der Regisseur selbst.³¹⁹

Pietari Kääpä führt in *The National and Beyond* aus, welchen Einfluss die Filme von Aki und Mika Kaurismäki auf das finnische und auf das internationale Kino hatten und haben und inwiefern die Brüder die Traditionen des finnischen Kinos mit ihrem Schaffen herausforderten. Er beschreibt das Anliegen seines Buches dahingehend, die Kaurismäki-Filme wieder im Kontext der finnischen Kultur und des finnischen Kinos zu betrachten.³²⁰ Damit klingt bereits Kääpäs Auffassung an, dass sich die Filme beider Brüder zwischen einem nationalen und einem internationalen Kino und damit auch zwischen einem unkonventionellen und einem Mainstream-Kino bewegen, was er in seinen Ausführungen verdeutlicht. Andrew Nestingen beschreibt Aki Kaurismäki als stereotypischen Finnen, der sich stets „as the glummost of Finns, incapable of acting on behalf of anything much more than another drink“ präsentiert und gleichzeitig als „transnational activist“, der wiederum Einladungen zu internationalen Film Festivals oder Preise aus politischen Überzeugungen ablehnte.³²¹ Thomas Austin sieht in Aki Kaurismäkis Auftreten in der Öffentlichkeit und in den Medien ein Hinterfragen der erwarteten Konventionen gegenüber einem Regisseur in Finnland. Kaurismäki tritt dort zum Beispiel als Geschäftsmann, als Cineast, als der Bohemien, der Kommunist oder als *Auteur* in Erscheinung:

³¹⁷ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 20ff.

³¹⁸ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 227f.

³¹⁹ Aki Kaurismäki verbringt eine Jahreshälfte in seinem Heimatland, die andere im warmen Portugal. Vgl. von Bagh, „Common People“, S. 43.

³²⁰ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 3.

³²¹ Nestingen (Hg.), „In Search of Aki Kaurismäki“, S. 15.

„These attitudes [...] have enabled him to forge an aesthetically distinct body of work that is grounded in Finnish history, society and culture but also reaches well beyond them, and in the process to achieve the status of an international auteur.“³²² Mit seinen Filmen hinterfrage und untergrabe der Regisseur Auffassungen einer „Finnishness“, indem sie sich in ihrer kritischen Haltung gegenüber einer Nationalidentität verschließen und sich zugunsten eines internationalen Austausches hin öffnen, so Kääpä.³²³

Die nationale Verankerung von Kaurismäkis Filmen kann zunächst vor allem am Erzählen von Geschichten über finnische Menschen in Finnland festgemacht werden. Kääpä zufolge, zeigen die Filme der „Proletarischen Trilogie“ Menschen einer „silent majority“ unter Finnlands sozio-ökonomischen und geo-politischen Veränderungen in den späten 1980er Jahren unter dem Einfluss des Kapitalismus und unter Auswirkungen neoliberaler Politiken, mit der Tendenz der Filmfiguren, das eigene Land zu verlassen.³²⁴ Mit Erscheinen dieser Trilogie unter dem Aufkeimen einer Debatte über die Definition einer finnischen Identität sieht Sakari Toiviainen auch Kaurismäkis internationalen Durchbruch als „Kult Regisseur“.³²⁵ Dort heißt es: „In the workers‘ trilogy he depicts a bitterly disillusioned Finnish society while at the same time pouring all his tenderness and idealism on his world-battered characters and reserving for them an imaginary refuge, where the last shall be the first.“³²⁶

Stereotypische nationale Charakteristika finden sich in der finnischen Filmgeschichte vorwiegend in einer ländlichen Idylle, die im Kontrast zu dystopischen Städteansichten steht, wieder.³²⁷ Diesen Rückbezug auf eine friedliche Landschaft oft verbunden mit „sentimentalen Sehnsüchten“ kennen viele nationale Kinos, denkt man beispielsweise auch an die bundesdeutschen oder österreichischen Heimatfilme der Nachkriegszeit.³²⁸ Das finnische Kino war daher die meiste Zeit seiner Geschichte für ein nationales und für ein beheimatetes Publikum bestimmt, was vor allem durch die Kaurismäki-Brüder in den letzten Jahrzehnten unterlaufen wurde.³²⁹ *Juha* zeigt diese Diskrepanz zwischen ländlicher Idylle und dem dystopischen Traum eines Lebens in der Stadt und ist ein gutes Beispiel für die Verarbeitung

³²² Austin (Hg.), „Introduction“, S. 6.

³²³ Kääpä, *The National and Beyond*, S. 31.

³²⁴ Vgl. a.a.O., S.110. [Anm.: Diese Filme enden damit, dass die Protagonist*innen Finnland den Rücken kehren. Nikander und Ilona aus *Varjoja Paratiisissa* besteigen das Schiff in Richtung Tallinn, in *Ariel* reisen Taisto und Irmeli in der Hoffnung auf ein neues Leben nach Mexiko.]

³²⁵ Vgl. Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 27.

³²⁶ A.a.O., S. 30.

³²⁷ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 15.

³²⁸ Vgl. Nanna Jess, „Heimatfilm“, in *Filmllexikon Uni Kiel*, hg. v. Brössel et al., [https://filmllexikon.unikiel.de/doku.php/h:heimatfilm-1648?s\[\]=%2Aheimatfilm%2A](https://filmllexikon.unikiel.de/doku.php/h:heimatfilm-1648?s[]=%2Aheimatfilm%2A), zugegriffen am 28. 05. 2026.

³²⁹ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 1.

traditioneller Stoffe in einem modernen, internationalen Kontext. Mit *Tatjana*³³⁰ (1994) zeichnet Kaurismäki ein Bild eines verlorenen Finnlands, wie er es aus seiner eigenen Kindheit noch in Erinnerung hat, was aber in dieser Form nicht mehr existiert, wie er selbst behauptet.³³¹ In *Kauas pilvet karkaavat* beobachtet Pietrari Kääpä außerdem die „typisch finnischen“ Eigenschaften des männlichen Protagonisten Lauri sowie den Rückgriff auf finnische Musik und erkennbare Orte in Helsinki als eine ironische und subversive Interpretation einer Vorstellung von „Finnishness“.³³² Die Filme der Kaurismäki-Brüder bedienen sich damit zwar immer wieder Elementen finnischen Alltagslebens mit finnischem Ursprung, jedoch versuchen sie als Bestandteile finnischer Kultur, Traditionen und Stereotypen zu hinterfragen.³³³

Immer wieder greift Kaurismäki auch auf ausländische literarische Stoffe zurück und übersetzt diese wiederum nach Finnland. Mit *Rikos ja rangaistu*³³⁴ (1983) bezieht er sich auf Dostojewskis *Schuld und Sühne*. *Hamlet liikemaalimassa*³³⁵ (*Hamelt goes Business*, 1987) erzählt eine finnische Version von Shakespeares Theaterstück.³³⁶ Auch mit ihren Handlungsorten bewegen sich Kaurismäkis Filme zwischen Finnland und der Welt: die meisten – auch alle der ausgewählten Analysebeispiele – spielen in Finnland, vorwiegend in der Hauptstadt Helsinki, doch mit *Leningrad Cowboys Go America*³³⁷ (1989), *I Hired a Contract Killer*³³⁸ (1990) oder *Boheemielämä*³³⁹ (*Das Leben der Bohème*, 1992) verlässt Kaurismäki sein Heimatland hin in die USA, nach London oder Paris und produziert Filme in englischer und französischer Sprache mit dort einheimischen Schauspieler*innen.³⁴⁰ Kääpä interpretiert dies als eine Negation der finnischen Identität.³⁴¹ Auch in der Finanzierung der jeweiligen Filme spiegelt sich dieser Zwiespalt wider. Aki Kaurismäki ist einerseits im Vergleich zu anderen finnischen Filmschaffenden der Regisseur mit der höchsten Finanzierung der *Finnish Film Foundation* und gleichzeitig machen ihn internationale Ko-Produktionen und Ko-Finanzierungen aus Geldern der Europäischen Union oder des deutschen und französischen Fernsehfonds zu „the most transnational of Finnish filmmakers“ überhaupt, wie Andrew Nestingen beschreibt.³⁴² Seppälä sieht Kaurismäkis Position als Regisseur ebenfalls in einem

³³⁰ *Tatjana* (R.: Aki Kaurismäki, FI 1994).

³³¹ Vgl. Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 38.

³³² Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 249.

³³³ Vgl. A.a.O., S. 63.

³³⁴ *Rikos ja rangaistu* (R.: Aki Kaurismäki, FI 1983).

³³⁵ *Hamlet liikemaalimassa* (R.: Aki Kaurismäki, FI 1987).

³³⁶ Siehe dazu Werner, „Talking without Words“, S. 72 oder Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 23.

³³⁷ *Leningrad Cowboys Go America* (R.: Aki Kaurismäki, FI/SE 1989).

³³⁸ *I Hired a Contract Killer* (R.: Aki Kaurismäki, FI/SE/UK/D/F 1990).

³³⁹ *Boheemielämä* (R.: Aki Kaurismäki, F/SE//D/FI 1992).

³⁴⁰ Vgl. Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 35.

³⁴¹ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 171.

³⁴² Nestingen (Hg.), „In Search of Aki Kaurismäki“, S. 13.

Zustand zwischen dem Dasein als international anerkannter Star und dem eines Vertreters eines sogenannten „small nation cinema“. Und zwar in dem Sinne, dass Regisseur*innen kleinerer Länder vor Herausforderungen stehen, wie dass ihre Filme aufgrund der jeweiligen wenig verbreiteten Landessprache eine begrenzte Reichweite erzielen, sie sich stets gegen die Konkurrenz von Hollywood-Filmen behaupten und mit wenig Geld auskommen müssen. Dem gegenüber sind Kaurismäkis Filme insbesondere bei einem ausländischen Publikum beliebt und nicht mehr auf finnische Finanzierungen angewiesen.³⁴³ Beate Rusch geht noch einen Schritt weiter und bezeichnet Kaurismäki „als die große Zukunftshoffnung für den europäischen Film.“³⁴⁴

Man könnte auch sagen, dieser beschriebene Zwischenzustand liegt ganz grundsätzlich der finnischen Identität zugrunde. Betrachtet man die geografische Lage Finnlands in Europa, muss auf die wichtige Unterscheidung der Begrifflichkeiten geachtet werden. Der Ausdruck „nordische Länder“ wird als politisch geprägt verstanden, wie Förster/Schmid/Trick, in *Die nordischen Länder. Politik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden* bemerken.³⁴⁵ Gemeint ist damit die Mitgliedschaft im nordischen Rat und die Ähnlichkeit „in der Entwicklung politischer Parteien, der Geschichte des Wohlfahrtsstaates oder in den Strukturen der politischen Systeme.“³⁴⁶ „Skandinavien“ dagegen beschreibt die skandinavische Halbinsel, also Schweden und Norwegen und unter Einbeziehung der sprachlichen und kulturellen Aspekte auch Dänemark: „Finnland hat in ‚Skandinavien‘ einen unklaren Status, unter anderem weil die finnische Sprache keine Gemeinsamkeiten mit den anderen dreien aufweist“, heißt es dort.³⁴⁷ Finnland selbst ist dahingehend ein Land im Dazwischen, dessen Status Aki Kaurismäki innerhalb von Nordeuropa und auf der ganzen Welt in seinen Filmen auf unterschiedliche Weise thematisiert.

Ein weiterer Aspekt ist die Frage nach der Rolle von Stars in Aki Kaurismäkis Filmen. In einigen Filmen treten immer wieder dieselben Schauspieler*innen vor die Kamera – zum Beispiel Kati Outinen oder bis zu dessen frühem Tod Matti Pellonpää. Nestingen hinterfragt die Rolle solcher Stars in Betrachtung der Filme als nationales Kino und deren Bedeutung für die finnische Kultur. Außerdem stellt er damit den Bezug zur Kommerzialisierung des Startkultes her, denkt man an Hollywood und seine berühmten Aushängeschilder. Bei Kaurismäki sieht

³⁴³ Seppälä, „Doing a lot with little: The camera’s minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki“, S. 8.

³⁴⁴ Rusch (Hg.), *Schatten im Paradies*, S. 6.

³⁴⁵ Vgl. Förster/Schmid/Trick (Hg.), *Die nordischen Länder*, S. 5.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

Nestungen darin eine ironische Strategie, solche Strukturen zu unterlaufen, wobei im folgenden Kapitel noch auf Kaurismäkis Verankerung in einem Mainstream Kino eingegangen wird.

Zusammengefasst können Aki Kaurismäkis Filme als kritische Reflexion über das Spannungsfeld zwischen nationaler finnischer Identität und einer zunehmend globalisierten Welt verstanden werden. Pietrari Kääpä beschreibt sie als politische Filme, die gesellschaftliche und kulturelle Themen und Fragen der Identität verhandeln und Kommentare auf spät-kapitalistische und neo-liberale Politiken darstellen.³⁴⁸ Er schreibt außerdem: „The films question and subvert conventional definitions of Finnishness through a pervading sense of scepticism towards the national and an increased openness to transnational flows of culture.“³⁴⁹ Als einer der produktivsten finnischen Regisseure mit großer Bekanntheit und Beliebtheit auch außerhalb von Finnland³⁵⁰ bewegt sich Aki Kaurismäkis mit seinen Filmen außerdem in einem Spannungsfeld zwischen Arthouse und Mainstream. In einer zunehmend globalisierten Welt zeigen Kaurismäkis Filme auch die Idee von einem Europa Mitte der 1990er Jahre kurz vor dem finnischen EU-Beitritt.³⁵¹ Kaurismäkis spätere Filme beschäftigen sich mit „the problematic constitution of Finland, entangled in the supranational policies of the EU“, wie Pietari Kääpä schreibt.³⁵² Laut Kääpä sind die Filme aus dieser Zeit mit ihren zentralen Themen, wie „fragmentation of the individual, urbanisation, the erasure of old identity formations and boundaries, and the role of the increasing globalisation“, Ausdruck einer Post-Moderne.³⁵³ Mit dieser Annahme lässt sich einerseits erneut der Bogen zu Oliver Fahles *Bilder der Zweiten Moderne* spannen, denn Kaurismäkis aktuellere Filme um die Jahrtausendwende können dieser zeitlichen Periode zugeordnet werden. Gleichzeitig aber auch zu Augés „Übermoderne“, die auch die fragmentierte Rolle des Individuums in einer modernen, vernetzten Gesellschaft und der Welt betrachtet.

3.2 Zwischen Arthouse-Kino und Mainstream Cinema

In Bezug auf die von den Kaurismäki-Brüdern verwendeten Ästhetiken und den narrativen Strukturen spricht Kääpä von „quirky art-house films“,³⁵⁴ die als Teil eines europäischen Arthouse Filmemachens den internationalen Ruf der Filmemacher über die Grenzen ihres Heimatlandes formten. Heute sind besonders Aki Kaurismäkis Filme in Finnland selbst bekannt

³⁴⁸ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 5.

³⁴⁹ A.a.O., S. 31.

³⁵⁰ Vgl. Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 20 und S. 44.

³⁵¹ Vgl. A.a.O., S. 35.

³⁵² Kääpä, *The National and Beyond*, S. 247f.

³⁵³ A.a.O., S. 32.

³⁵⁴ A.a.O., S. 1.

und beliebt als Filme abseits der Konventionen des finnischen Kinos.³⁵⁵ Der Wiedererkennungswert in Kaurismäkis minimalistischen Filmstil ordnet ihn in die Tradition des europäischen Arthouse-Kinos ein mit internationalem Ansehen bei Publikum und Kritiker*innen, schreibt beispielsweise Kääpä.³⁵⁶ Arthouse-Kino wird als eine gegensätzliche Bezeichnung zu Mainstream-Kino verstanden, wie es das *Filmllexikon* der Uni Kiel definiert.³⁵⁷ Entstanden in den späten 1920er Jahren in US-amerikanischen Großstädten der Ostküste, bezeichnete der Begriff diejenigen Kinos mit nicht-kommerziellen Filmprogrammen, die „künstlerisch anspruchsvolle und ausländische Filme für ein vorwiegend akademisch gebildetes Publikum [zeigten], das sich zudem oft elitär verhielt und [diese] Art von Filmen [...] zur symbolischen Abgrenzung ihrer Geschmackskultur gegen das Massenpublikum nutzten“, wie es dort außerdem heißt.³⁵⁸ Aki Kaurismäki versteht sich selbst als das „*enfant terrible*“ des finnischen Kinos, wie Kääpä bemerkt.³⁵⁹ Die ersten Filme wurden zwar, Kääpäs Ausführungen zufolge, in Mainstream Kinos gezeigt und erhielten häufig positive Kritik, konnten dort jedoch nie den gleichen kommerziellen Erfolg erreichen wie finnische Mainstream- oder Hollywood-Produktionen ebenso wenig wie die später folgenden internationalen Ko-Produktionen.³⁶⁰ Mainstream-Kino als „Bezeichnung des *Massengeschmacks*“ und als „Kontrast zu ästhetisch eigenständigen Subkulturen“³⁶¹ erlaubt sich, wie die Definition des *Filmllexikon* verdeutlicht, als Begriff „ein geschmackliches und ästhetisches Urteil [...], das den Produkten [der Massenmedien (Anm.)] Konfektionalität, Stereotyphaftigkeit, mangelnde analytische Tiefe und ästhetische Differenzierung unterstellt.“³⁶² Eine negative Konnotation des Begriffes steht vor allem im Zusammenhang mit einer „bürgerliche[n] und linke[n] Kritik an der ‚Massenkultur‘“,³⁶³ die sich wiederum in Aussagen des Regisseurs Aki Kaurismäki über das kommerzielle Hollywoodkino wiederfinden. In Interviews macht Kaurismäki auf sarkastische Weise deutlich, wie er zu diesem Kino steht.³⁶⁴ Jochen Werner sieht in der Verweigerung, sich

³⁵⁵ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 3.

³⁵⁶ Vgl. a.a.O., S. 1.

³⁵⁷ Vgl. James zu Hünigen/Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, „Art house“, [https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:arthouse-493?s\[\]=%2Aart%2A&s\[\]=%2Ahouse%2A](https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:arthouse-493?s[]=%2Aart%2A&s[]=%2Ahouse%2A), in *Filmllexikon Uni Kiel*, hg. v. Brössel et al., zugegriffen am 28. 05. 2026.

³⁵⁸ Hünigen/ Hediger/ Vonderau, „Art house“.

³⁵⁹ Kääpä, *The National and Beyond*, S. 5.

³⁶⁰ Vgl. A.a.O., S. 36 und S. 38f.

³⁶¹ Ansgar Schlichter, „Mainstream“, <https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:mainstream-8653>, in *Filmllexikon Uni Kiel*, hg. v. Brössel et al., zugegriffen am 16.03.2026.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ In einem von Jochen Werner geführten Interview hat der Regisseur beispielsweise wenig positive Worte für kommerzielles Kino übrig. Seit siebzehn Jahre sei er in keiner derartigen Kinovorstellung mehr gewesen: „Dieser ganze Hollywood-Party-Mist interessiert mich nicht.“ Und weiter: „Hollywood ist tot.“ Werner, „Die Gummiente ist mein Rosebud: Ein Gespräch mit Aki Kaurismäki“, in *Aki Kaurismäki*, S. 325-343, hier S. 325.

in der Kulturindustrie zu integrieren, ein Merkmal von Kaurismäkis eigenem Kino: „His films strongly oppose an understanding of filmmaking in which agent packages, rewriters, test marketing and the narcissism of multimillion-dollar stars determine a film’s final cut.“³⁶⁵ Und weiter: „[H]e wants the cinema to be cinema, not a commercial business.“³⁶⁶ Kaurismäkis Stars stehen, wenn man so will, abseits von Mainstream-Sehgewohnheiten, verkörpern diese doch Charaktere der Arbeiter*innenklasse in ihren Vierzigern, Anti-Held*innen, die nicht unbedingt dem von Hollywood proklamierten Schönheitsideal entsprechen.³⁶⁷ Doch auch wenn sich Kaurismäki gerne als Regisseur präsentiert, der sich vom kommerziellen Kino abwendet, ist auch er in diese Strukturen verwoben und profitiert gleichzeitig davon.³⁶⁸ Aus Benedikt Feitens Ausführungen über die Möglichkeiten, die Filme des Regisseurs Jim Jarmusch einzuordnen, können Parallelen zu Aki Kaurismäki herausgelesen werden. Beide Regisseure berufen sich gerne gegenseitig auf den Einfluss des jeweils anderen auf ihr eigenes Schaffen, was sich in der ähnlichen Machart ihrer Filme widerspiegelt.³⁶⁹ Jarmusch steht als US-amerikanischer Filmemacher natürlich noch einmal in einem anderen Verhältnis zu Hollywood als Aki Kaurismäki es als finnischer Regisseur tut. Dennoch sind Feitens Beobachtungen über Jarmuschs alternative Filme auch in gewisser Weise auf Kaurismäki übertragbar. So beschreibt Feiten Jarmuschs Kino als eines des New Hollywood Cinemas als „ein Autorenkino [...], das sich explizit auf die Filmerzählungen europäischer Regisseure berief“ [...] [und] sich von den bis dato hin konventionellen Erzählungen [abwendet]“.³⁷⁰ Merkmale des New Hollywood Cinemas wie „Selbstreflexivität, Ironie, Bruch mit Figurenmotivation und Kausalität, Hybridisierung von Genres, eine skeptische Haltung gegenüber klassischer Erzählformen und ein starker Autorenbegriff“³⁷¹ finden sich auch in Filmen des italienischen Neorealismus oder der Nouvelle Vague, deren Einfluss auf Kaurismäkis Filmschaffen bereits ausgeleuchtet wurden. Interessant ist auch Feitens Kontextualisierung eines Independent-Kinos. Dabei geht es vor allem um die Finanzierung der produzierten Filme abseits und unabhängig von den Monopolen der großen Produktionsfirmen, die eine künstlerische Freiheit für die Regisseur*innen begünstigt.³⁷² Es stellt sich also die Frage, wie „off-mainstream“ Kaurismäkis

Oder: „I love the old Hollywood, but the modern one is just a dead rattlesnake that does not even know it’s dead.“ Cardullo, „Finnish Character. An Interview with Aki Kaurismäki“, S. 8.

³⁶⁵ Werner, „Talking without Words“, S. 63f.

³⁶⁶ A.a.O., S. 64.

³⁶⁷ Vgl. Austin (Hg.), „Temporality in Kaurismäki: Anachronism, Allusion, Tableau“, in *The Films of Aki Kaurismäki*, hg. v. Thomas Austin, S. 17-37, hier S. 18 und S. 21.

³⁶⁸ Vgl. Austin (Hg.), „Introduction“, S. 7.

³⁶⁹ Vgl. Benedikt Feiten, „Alternative Film-Narration und Hollywood“, in *Jim Jarmusch: Musik und Narration: Transnationalität und alternative filmische Erzählformen*, Bielefeld: transcript 2018, S. 19-35, hier S. 21.

³⁷⁰ A.a.O., S. 22.

³⁷¹ A.a.O., S. 23.

³⁷² Vgl. a.a.O., S. 24.

Filme besonders in diesem Kontext tatsächlich sind, um an dieser Stelle noch einmal auf die Finanzierungsfrage seiner Filme, wie im vorherigen Abschnitt kurz angedeutet worden ist, zu verweisen. Seine eigene Produktionsfirma *Sputnik Oy*,³⁷³ die die meisten seiner Filme produziert hat, stellt wiederum einen Zwischenzustand dar, indem Aki Kaurismäki damit einen Weg gefunden, eine gewisse Unabhängigkeit in der Produktion zu erlangen. Nichtsdestotrotz finden sich die Filme des Regisseurs sowohl auf den Programmen von Independent-Festivals,³⁷⁴ gleichzeitig brachten sie dem Regisseur aber auch Preise kommerziellerer Veranstaltungen und A-List Filmfestivals wie den Internationalen Filmfestspielen in Cannes oder Nominierungen bei den Academy Awards ein.³⁷⁵ Mit dem 1986 gegründeten „Midnight Sun Film Festival“ in Sodankylä (finnisch Lappland) ist Aki Kaurismäki selber Mit-Veranstalter eines internationalen Filmfestivals, bei welchem auch beispielsweise Jim Jarmusch, Samuel Fuller, Jonathan Demme und Michael Powell bereits zu Gast waren.³⁷⁶

Die in den Filmen enthaltene Kritik am finnischen Wohlfahrtsstaat und die Positionierung als Gegner des Kapitalismus oder neo-liberaler Ideologien sind für Kaurismäkis Werk sehr prägnante Elemente.³⁷⁷ Dennoch scheint Kaurismäkis Oeuvre als Produkt der Kinoindustrie und als kapitalistisches Gut stets zwischen seinem Ruf eines Arthouse- und eines Mainstream-Kinos zu oszillieren.

Wie sich zeigt ist Aki Kaurismäkis filmisches Werk allgemein von einem nicht eindeutigen Zwischenzustand geprägt. Der filmwissenschaftliche Diskurs kreist dabei immer wieder um Fragen einer in den Filmen enthaltenen nationalen finnischen Identität in einem internationalen Kontext und dem Versuch, aus den eng verwobenen Strukturen der kommerziellen Filmindustrie auszubrechen. Mit diesem Schwebezustand im Hinterkopf folgt nun die Analyse der Zwischenzeiten- und -räume in Aki Kaurismäkis „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“

³⁷³ Vgl. von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 8. Oder Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 326.

³⁷⁴ Siehe dazu beispielhaft Christian Blauvelt, „2023 Critics Poll: The Best Films and Performances, According to 158 Critics from Around the World“, *indiewire.com*, 11. 12. 2023, <https://www.indiewire.com/features/best-of/best-movies-2023-critics-survey-poll-performances-1234933605/>, zugegriffen am 28. 05. 2026. Oder Naman Ramacandran, „Jodie Comer, Paul Mescal Score Nods as ‚Rye Lane‘, ‚Scraper‘, ‚All of Us Strangers‘ Lead British Independent Film Award Nominations“, *variety.com*, 02. 11. 2023, <https://variety.com/2023/film/global/jodie-comer-paul-mescal-british-independent-film-awards-2023-nominations-1235777034/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

³⁷⁵ *Mies vailla menneisyyttä* gewann zum Beispiel im Jahr 2002 in Cannes den Grand Prix, Kati Outinen den Preis als beste Hauptdarstellerin. Siehe dazu „Mies vailla Menneisyyttä“, *festival-cannes.com*, 2002, <https://www.festival-cannes.com/en/f/mies-vailla-menneisyytta/>, zugegriffen am 28. 05. 2026. Im Jahr 2003 wurde der Film bei den Oscars in der Kategorie „bester fremdsprachiger Film“ nominiert. Siehe dazu und für weitere Nominierungen und Preise die Liste der *Internet Movie Database*, „Aki Kaurismäki“, *imdb.com*, https://www.imdb.com/de/name/nm0442454/awards/?ref_=nm_ov_ql_2, zugegriffen am 28. 05. 2026.

³⁷⁶ Vgl. Von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 53ff.

³⁷⁷ Vgl. Kääpä, *The National and Beyond*, S. 2.

als Beispiel dafür, inwiefern und auf welchen Ebenen dieser Zwischenzustand als versöhnendes Moment inmitten einer scheinbar ausweglosen Tristesse gelesen werden kann.

4. Filmanalyse der Zwischenzeiten und Zwischenräume in Aki Kaurismäkis „Vierteiligen Trilogie“ oder „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“

„Es gibt Theater nicht ohne Menschen. Das filmische Drama kann ohne Schauspieler auskommen. Eine Tür, die schlägt, ein Blatt im Wind, die Wellen, die an einen Strand rollen, können dramatische Kraft erlangen. Einige filmische Meisterwerke setzen den Menschen nur beiläufig ein: als Komparsen oder als Kontrapunkt zur Natur, die in Wahrheit die Hauptrolle spielt.“³⁷⁸
(André Bazin, „Theater und Film“)

Die Handlung der vier Kaurismäki-Filme, die im Zentrum der folgenden Analyse stehen, lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen. Ort der Handlung ist in allen Filmen die finnische Hauptstadt Helsinki, von welcher die Zuschauer*innen allerdings vor allem in schummeriges Licht getauchte Innenräume verrauchter Bars oder Restaurants zu sehen bekommen, spärlich möblierte Behausungen – manchmal kann nicht von Wohnungen im herkömmlichen Sinne gesprochen werden – oder allerlei Orte, die Marc Augé als „Nicht-Orte“ oder „Transitorte“ beschrieben hat: Umkleideräume, Hotels, Nachtasyle, Einkaufszentren, öffentliche Verkehrsmittel, Bahnhöfe, Banken, Supermärkte, Kantinen, Hafengelände. Oder Michel Foucault als „Heterotopien“: Krankenhäuser, Gefängnisse, Kinos, Friedhöfe. Kaurismäki arbeitet dabei mit wenig Kamerabewegungen und langen Einstellungen, in denen die Figuren häufig auch nur dastehen und in die Leere starren, als wären sie nur die Komparsen, von denen Bazin spricht [Abbildungen 10, 11 & 12]. Die Zeit scheint für einen Augenblick still zu stehen, die Handlung auch. Auch die Filmtitel selbst verweisen bereits auf eine bestimmte zugrunde liegende Zeitlichkeit. Die Figuren werden ganz nach dem Merkmal des modernen Films, wie Gilles Deleuze es beschreibt, zu Sehenden anstatt zu Akteur*innen.³⁷⁹ Wir beobachten sie beim Herumirren und in ihrer Überfordertheit, wenn ihnen der Alltag zu schwer wird. Mit Deleuze ließe sich das wie folgt beschreiben:

³⁷⁸ André Bazin, „Theater und Film“, in *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander 2004, S. 162-216, hier S. 189.

³⁷⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 348.

„Das sensomotorische Schema gelangt nicht mehr zur Anwendung [...]. Das bedeutet, daß sich die Wahrnehmung und Aktionen nicht mehr verketteten und daß sich die Räume nicht mehr zusammenfügen und füllen. Die in rein optischen und akustischen Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt. [...] Sie sind etwas Unerträglichem ausgeliefert, und dieses Unerträgliche ist das Alltägliche ihres Lebens.“³⁸⁰

Das Ausstellen einer finnischen Alltäglichkeit geht aus der kurzen Zusammenfassung ihrer simplen Handlungen bereits hervor. *Kauas pilvet karkavaat* handelt von dem Ehepaar Ilona (gespielt von Kati Outinen) und Lauri (gespielt von Kari Väänänen). Sie ist Oberkellnerin im Restaurant *Dubrovnik*, das, auch wenn es einst zu den feinsten Restaurants der Stadt zählte, mittlerweile etwas in die Jahre gekommen scheint. Als dann tatsächlich der Verkauf an eine amerikanische Fast-Food Kette ansteht, weil die Inhaberin den Kredit bei der Bank nicht mehr bezahlen kann, verliert Ilona und mit ihr das gesamte eingeschworene Team des *Dubrovnik* ihren Job. Das gleiche Schicksal ereilt auch ihren Ehemann, für den es als Straßenbahnfahrer durch die Einstellung mancher Linien als Sparmaßnahme keine Arbeit mehr gibt. Die Aussicht auf einen neuen Job wird im Keim erstickt, als Lauri bei der ärztlichen Untersuchung für die Tauglichkeit zum Busfahrer für Ausflugsfahrten nach Sankt Petersburg eine Taubheit auf einem Ohr diagnostiziert bekommt. Daraufhin verfällt er in ein Loch der Verzweiflung und greift zur Flasche. Ilona dagegen bemüht sich mit allen Mitteln um eine neue Anstellung, findet eine in einer zwielichtigen Bar, in der sie Kellnerin, Barkeeperin und Köchin zugleich ist, verliert sie jedoch vor Auszahlung des ersten Gehaltes durch die Steuerfahndung, die dem Besitzer auf die Schliche kommt. Letztendlich gelingt es ihr durch eine zufällige Begegnung mit ihrer ehemaligen Chefin Frau Sjöholm das Geld für ein eigenes Restaurant aufzutreiben, das sie am Ende des Films gemeinsam mit ihrem Ehemann Lauri und der gesammelten Belegschaft des *Dubrovnik* unter dem Namen *Työ*, was auf Finnisch „Arbeit“ bedeutet, eröffnet.

Mies vailla menneisyyttä handelt von einem Mann (gespielt von Markku Peltona), der zu Beginn des Filmes nach seiner Ankunft in der Hauptstadt Helsinki brutal niedergeschlagen und im Krankenhaus für tot erklärt wird. Auf mysteriöse Weise steht er aus seinem Krankbett auf, Kopf und Körper in Verbände gehüllt und verlässt in einem undefinierten Zwischenzustand zwischen Leben und Tod das Spital. Ohne Erinnerungen an sein vorheriges Leben und ohne Dach über dem Kopf findet er Zuflucht in einem provisorischen Containerdorf im Hafengelände von Helsinki und erfährt dort in der Gemeinschaft der Bewohner*innen und durch Unterstützung der Heilsarmee Solidarität. Der Gedächtnisverlust hindert ihn allerdings daran, eine Anstellung zu finden und Geld zu verdienen. Irma (gespielt von Kati Outinen) aus der Heilsarmee verhilft ihm letztlich zu neuer Kleidung und einer Tätigkeit dort und es bahnt sich

³⁸⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 60.

eine Liebesgeschichte zwischen den beiden an. Diese wird wiederum auf die Probe gestellt, nachdem M – wie der namenlose Protagonist nun genannt wird – nach einer ungünstigen Verstrickung in einem Banküberfall und der damit einhergehenden kurzzeitigen Inhaftierung von seiner Ehefrau per Foto in der Zeitung erkannt wird. Das Ehepaar trifft sich, M erfährt, dass die beiden bereits geschieden sind, und kehrt nach Helsinki und zu Irma zurück.

Laitakaupungin valot handelt von Koistinen (gespielt von Janne Hyytiäinen), einem Nachtwächter in einem Einkaufszentrum, der wie aus Zufall auf Mirja (gespielt von Maria Järvenhelmi) trifft, die vorgibt, Interesse an ihm zu haben. Eigentlich ist sie aber nur Handlangerin einer Mafiabande, die mittels Koistinens Schlüssel und dem Sicherheitscode ein Juweliergeschäft im Einkaufszentrum ausrauben will. Nachdem Mirja bei einem nächtlichen Besuch auf seiner Arbeitsstelle, den Code herausgefunden hat und weiß, wo sich die Überwachungskameras befinden, mischt sie ihm später ein Schlafmittel ins Getränk, sodass der Überfall stattfinden kann. Als dieser bemerkt wird, wird Koistinen gefeuert und von der Polizei festgenommen, da er trotz besserem Wissen nicht gesteht, was eigentlich passiert ist. Das Urteil lautet 12 Monate Haft mit anschließender Entlassung auf Bewährung. Nach einem langen Jahr im Gefängnis kehrt Koistinen an den Ort zurück, wo sich seine Übergangswohnung damals befand, muss jedoch feststellen, dass das Gebäude einer Baustelle gewichen ist. Daraufhin findet er Obdach in einem Nachtsyl. Den neuen Job als Tellerwäscher verliert er ziemlich bald aufgrund seiner Vorstrafe wieder. Nachdem Koistinen Lindholm, den Anführer der Mafiabande, den er zuvor gemeinsam mit Mirja in dem Restaurant gesehen hat, wo er angestellt war, mit einem Messer angreift, wird er von dessen Männern gewalttätig in ein Hafengelände verschleppt. Dort findet ihn seine Freundin, Imbissbudenbesitzerin Aila, und es scheint, als hätte Koistinen ihre erfolglosen Annäherungsversuche endlich verstanden und die beiden zueinander gefunden.

Kuolleet lehdet erzählt, wie auch schon die Filme der „Suomi-Trilogie“, von Arbeitslosigkeit und Alkoholkonsum und taucht diese Thematik in ein nostalgisches Licht. Der Film beschreibt die Liebesgeschichte von Ansa (gespielt von Alma Pöysti) und Holappa (gespielt von Jussi Vatanen), die sich über Umwege immer wieder begegnen, nur um sich daraufhin erneut aus den Augen zu verlieren. Sei es, weil Holappa Ansas Telefonnummer im nächsten Moment wieder verliert oder sie ihm bei einem gemeinsamen Abendessen deutlich macht, was sie über seine Alkoholabhängigkeit denkt und er daraufhin das Weite sucht. Ansa verliert außerdem ihre Anstellung in einem Supermarkt, da sie unerlaubterweise abgelaufene Lebensmittel nach Feierabend mit nach Hause genommen hat. Sie versucht sich daraufhin mit verschiedenen Jobs über Wasser zu halten. Auch Holappa wird wegen seiner Alkoholabhängigkeit, von der er auch

während seiner Dienste nicht loskommt, gekündigt. Nachdem Holappa sich selbst auf Entzug gesetzt hat und auf dem Weg zu einer gemeinsamen Verabredung mit Ansa von einer Straßenbahn erfasst wird und schwer verletzt ins künstliche Koma fällt, befürchtet diese zunächst, versetzt worden zu sein. Letztendlich wartet sie doch an seinem Krankenhausbett darauf, dass er wieder zu sich kommt und sie in eine gemeinsame Zukunft starten können.

Alle vier Filme lassen Ähnlichkeiten in ihren visuellen Darstellungen sowie ihren einfach gehaltenen Geschichten erkennen. Manchmal erinnert eine Szene aus einem Film an einen anderen, allein schon durch die überschneidende Besetzung der Rollen. Zum Beispiel mit Kati Outinen, die bereits in früheren Kaurismäki Filmen häufig zu sehen war oder Markku Peltola in einer Nebenrolle als Koch im *Dubronik* und einige Jahre später in der Hauptrolle als der Mann ohne Vergangenheit oder Janne Hyytiäinen sowohl in einer kleineren Rolle dort wie auch in *Kuolleet lehdet* und in der männlichen Hauptrolle in *Laitakaupungin valot*. Die Themen der Filme reichen von Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit hin zu Alkoholismus, Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit. Gleichzeitig finden sich aber auch Themen wie Solidarität und Liebe darin, was sie wie einleitend bereits angeschnitten worden ist, im Gegensatz zu vorherigen Kaurismäki-Filmen, in ein etwas zuversichtlicheres Licht taucht.³⁸¹ Grundsätzlich geht es aber auch wie beschrieben um den Alltag der Figuren, die alle kein besonders aufregendes Leben führen und mit für viele Menschen alltäglichen Problemen und Schwierigkeiten konfrontiert sind. Wir sehen die Figuren bei der Arbeit, beim Essen in der eigenen Küche oder auf einen Drink in der Bar. Das Geld ist häufig knapp und das Wetter schlecht. Begegnungen mit anderen Figuren oder unerwartete Schicksalsschläge wie die plötzliche Arbeitslosigkeit erschüttern diesen Alltag. Deleuzes Worte treffen hier sehr gut auf den Punkt: „Mal geht es um das Alltägliche, mal um außergewöhnliche Umstände oder Grenzsituationen.“³⁸² Das ist auch der Zeitpunkt, an dem das „Zeit-Bild“ in Erscheinung tritt:

„Im Alltäglichen verschwindet das Aktionsbild, ja sogar das Bewegungsbild tendenziell zugunsten rein optischen Situationen. Diese legen jedoch Verbindungen eines neuen Typs frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken, setzt [...] indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht.“³⁸³

Wie die Zeit also in Kaurismäkis Filmen für die Zuschauer*innen erfahrbar wird und welche Rolle dabei das Dazwischen spielt, sollen die folgenden Ausführungen anhand von

³⁸¹ Kaurismäki sagt in einem Gespräch mit Peter von Bagh in Bezug auf *Kauas pilvet karkaavat*, dass es sich um einen Film über Solidarität handle und stellt fest, dass dies heutzutage zu einer Seltenheit geworden ist. Siehe dazu von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 180.

³⁸² Deleuze, *Das-Zeitbild*, S. 17.

³⁸³ A.a.O., S. 32.

verschiedenen Perspektiven zeigen, die Gemeinsamkeiten und erkennbare Motive in den besagten „optischen und visuellen Situationen“ der vier Filme zusammenbringen. Was die Analyse versucht aufzuzeigen, könnte mit Foucaults Worten wie folgt wiedergegeben werden: „Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten.“³⁸⁴ Es soll also um Uneindeutigkeiten und Zwischenzustände in Verbindung von Raum und Zeit gehen. Zwischenzeiten und Zwischenräume sind dabei eng miteinander verwoben. Die Kapitel arbeiten folglich mit Querverweisen untereinander und greifen ähnliche Aspekte auf. Am Beginn der Analyse steht die Betrachtung der Filmbilder wie Gilles Deleuze sie als „Bewegungs-“ und „Zeit-Bilder“ beschreibt, ihre Kombination (in Aneinanderreihung und einem Nebeneinander) als „Bilder der Zweiten Moderne“ (als Gleichzeitigkeiten) und die sich daraus ergebenden Leerstellen (ihre Zerstreuung und Entfernung).

4.1. Filmbilder der Zweiten Moderne in ihrer Kombination und ihren Lücken

4.1.1 „Zeit-Bilder“ und „Bewegungs-Bilder“

Dieser Abschnitt der Arbeit nimmt die Filmbilder in den ausgewählten Kaurismäki-Beispielen in ihrer Beschaffenheit als Bild in den Blick. Er geht von der Annahme aus, dass in den Filmen von Aki Kaurismäki ein Übergang vom „Aktions-Bild“ zum „Zeit-Bild“ ausfindig gemacht werden kann. Dieser Übergang wird wiederum ähnlich wie Deleuze argumentiert, durch eine Krise ausgelöst. Gleichzeitig kombinieren Kaurismäkis Filme als „Bilder der Zweiten Moderne“, wie sie Oliver Fahle kategorisiert hat, „Bewegungs-“ und „Zeit-Bilder“ miteinander und zeigen „Zeit-Bilder“ in „Aktionsbildern“ und andersherum.³⁸⁵ Drei der vier Filme steigen mit einer Szene ein, die eine*n der Protagonist*innen bei der Arbeit zeigt. Vor einem musikalischen Hintergrund sehen die Zuschauer*innen wie Ilona als Oberkellnerin die Gäste im *Dubrovnik* bedient, Koistinen durch das leere Einkaufszentrum seine Runden als Nachtwächter zieht und Ansa sich zwischen den Regalen eines Supermarktes bewegt. Nur M befindet sich in einem Zug auf dem Weg in Richtung Helsinki. Den Grund der Reise, erfahren er und die Zuschauer*innen erst gegen Ende des Films: auch er war auf dem Weg zu einer neuen Arbeitsstelle. Man könnte jedenfalls feststellen, dass die Filme zunächst im Dienste einer Erzählung die Protagonist*innen bei einer Tätigkeit zeigen, die für den weiteren Verlauf der Filme wichtige Konsequenzen haben wird: der Verlust ihrer Arbeit oder im Falle von M, der

³⁸⁴ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 931.

³⁸⁵ Vgl. Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*, S. 23.

Verlust des Erinnerungsvermögens, wird die Figuren in eine Krise stürzen, die – ähnlich wie bei Deleuze – eine neue Form des Filmbildes provozieren wird. Die Handlung in den Kaurismäki-Filmen, angetrieben durch „Bewegungs-Bilder“, die eingebettet in einen sensomotorischen Zusammenhang eine Erzählung ergeben, wie Deleuze es beschreiben würde, wird nach dieser Krise immer wieder im Moment verharren, die Figuren in einen Zustand des Wartens und der Handlungsunfähigkeit versetzen und somit sich in Form von „Zeit-Bildern“ erzählen. Kaurismäkis Filmbilder können also als „Bewegungs-Bilder“ verstanden werden, die einerseits als verlangsamte „Aktionsbilder“ in Erscheinung treten und damit zwar einem Handlungsmuster unterliegen, dieses jedoch entschleunigt wird. Gleichzeitig handelt es sich um „Bewegungs-Bilder“, die gerne in „Zeit-Bilder“ übergehen und in diesen für einige Momente verharren. Dies wird beispielsweise dort beobachtbar, wenn Kaurismäki die Szenen am Ende für einen Atemzug stehen lässt, nachdem die Figuren das Bild bereits verlassen haben oder die Kamera an einigen Stellen kurz innehält. Zur weiteren Verdeutlichung eine Szene aus *Laitakaupungin valot*: Die Kamera zeigt in einer Großaufnahme ein Messer in Koistinen Händen. Wir beobachten, wie er es an einer Kaffeetasche schleift. In der nächsten Einstellung verlässt Koistinen das Zimmer, das Kameralevel verbleibt auf der Höhe wie zuvor, zeigt Koistinen nur von der Hüfte bis zum Knie, in der Hand das Messer. Nachdem er aus dem Bild verschwunden ist, bleibt das Bild für einen Augenblick stehen, wir sehen das zurückgelassene Zimmer, Fade-Out. Daraufhin sehen wir in einer Totalen eine Ansicht der Stadt mit modernen Häusern und einer befahrenen Straße bei Nacht. Schnitt. Koistinen sitzt rauchend vor einem Gebäude. Als das Geräusch eines Automotors ertönt, blickt er nach rechts. Die nächste Einstellung zeigt Mirja und ihren Boss aus einem Restaurant kommen. Schnitt. Koistinen erhebt sich und geht mit gezücktem Messer auf die beiden zu. Schnitt. Die Kamera nähert sich aus seiner Perspektive an. Schnitt und Fokus auf das gezückte Messer. Schnitt. Koistinen greift an und wird sofort abgewehrt, Mirja schaut dabei zu und er wird auf die Motorhaube eines Wagens gedrückt [Abbildungen 13-21]. In einer prägnanten Abfolge von „Aktionsbildern“ schildert Kaurismäki Koistines Vorgehen von der Idee über die Planung bis zur Durchführung der Tat. Diese Bilder funktionieren nach dem von Deleuze beschriebenen Schema „Situation-Aktion-transformierte Situation“, in dem eine Situation durch eine Aktion zu einer anderen führt.³⁸⁶ Dazwischen reiht der Regisseur jedoch Bilder, die nicht in das sensomotorische Schema passen oder entgegen der Tradition des Erzählkinos für einen Augenblick zu lange stehen bleiben, wie Koistinen Wartehaltung vor dem Restaurant oder der ruhende Blick auf die Stadt, die für einen

³⁸⁶ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 194ff. [Anm.: Man könnte sagen, Koistinen befindet sich in der an dieser Stelle beschriebenen Abwärtsspirale (SAS“), in der seine Umgebung ihn zu derartigen Taten antreiben, zumindest im Moment der geschilderten Szene.]

bloßen Hinweis auf einen Ortswechsel nicht über mehrere Sekunden andauern müssten. Derartige Einschübe, wie in diesem Beispiel, häufig Ansichten der Stadt, stehen als leere, scheinbar bedeutungslose Räume immer wieder in den Filmen zwischen den Szenen [Abbildungen 22 & 23]. Man könnte hier einen Bezug zu Deleuze Unterscheidung von leeren Räumen und Stilleben herstellen, die er in *Das Zeit-Bild* vornimmt und damit den „Unterschied zwischen Leere und Fülle“ anspricht.³⁸⁷ Während die Abwesenheit von Menschen und Objekten leeren Räumen erst eine Bedeutung zuschreibt, ist die Komposition von Gegenständen im Stilleben entscheidend. Im unmerklichen Übergang zwischen diesen Arten der Kontemplation kommt die Zeit selbst zum Ausdruck. Dinge verändern sich, nicht aber die reine Zeit, die nur den Raum für Veränderungen eröffnet: „Die Zeit ist die Fülle, das heißt die unveränderliche, durch die Veränderung ausgefüllte Form“, schreibt Deleuze.³⁸⁸ Die stehende Einstellung des ausgeraubten Juweliergeschäfts in *Laitakaupungin valot* stellt so einen Zwischenzustand zwischen Leere und Fülle dar: In den leeren Auslagen, die eigentlich zu Präsentationszwecke dienen, klafft nach dem Diebstahl ein Loch, das nur durch die Zeit gefüllt wird. Die Präsenz des Schmuckes wird in seiner Abwesenheit spürbar [Abbildung 24]. Die Abwesenheit von Menschen setzt die Landschaft in Kaurismäkis „Zeit-Bildern“ für einen Augenblick selbst in die Hauptrolle, so wie Bazin es als besonderes Merkmal des Kinos in dem dem Kapitel vorangestellten Zitat herausarbeitet hat. „The form of Helsinki in these cinematic images represents an order, a conception of space, street and buildings of the material city“, heißt es bei Jarmo Valkola.³⁸⁹ Die modernen Häuser und anonymen Straßenschluchten oder Hafengebiete der Stadt bleiben dabei für einige Sekunden unbewegt stehen und können, um mit Ficherts Worten zu sprechen, als „malerische Tableaus“ beschrieben werden.³⁹⁰ Ähnlich funktionieren die stehenden Bilder von obdachlosen Menschen in *Mies vailla menneisyyttä*, in welchen die Personen den Zuschauer*innen entgegen blicken und mehr eine bestimmte Atmosphäre erzeugen anstatt zur Handlung beizutragen [Abbildung 25]. Gerne verweilt Kaurismäki auch etwas länger als Zuschauer*innen es vom handlungsorientierten Kino gewohnt sind auf Momenten des Dazwischen. Als Beispiel dafür wären Momente des Wartens zu nennen und musikalische Szenen, in denen die Figuren nichts tun außer der Musik zu lauschen. Diese Aspekte werden noch ausführlicher in den folgenden Abschnitten behandelt. Aber auch in Momenten in Zügen auf dem Nachhauseweg von der Arbeit, wie bei Ansa in *Kuolleet lehdet* [Abbildung 26], oder Augenblicke, in denen die Figuren vor dem Schlafen im

³⁸⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S.30.

³⁸⁸ A.a.O., S.31.

³⁸⁹ Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 58.

³⁹⁰ Fichert, „Ästhetik der Kargheit“, S. 218.

Bett liegen und in die Leere starren [Abbildung 27] finden Einzug in die Filme. Kaurismäki behält durch die langen Einstellungen und den bewusst eingesetzten Rhythmus der Sequenzen wie auch durch die erzeugten Stimmungen in den Settings die Kontrolle über die Bilder und erschafft damit einen Erzählfluss, wobei diese Elemente zeitgleich Quellen reiner Schönheit darstellen.³⁹¹

4.1.2 Zwischen den Bildern und außerhalb davon: Leerstellen

Gilles Deleuze stellt sich im *Zeit-Bild* immer wieder die Frage nach den Verbindungen zwischen den Bildern, wenn sie nicht mehr wie zuvor als „Bewegungs-Bilder“ über einen sensomotorischen Zusammenhang miteinander verkettet sind. Er lenkt damit den Blick auf das Dazwischen und die Zwischenräume zwischen den Einstellungen:

„[E]inerseits kommt es nicht mehr auf die Verknüpfung der Bilder an [...], sondern auf den Zwischenraum zwischen beiden Bildern; andererseits ist der Schnitt in einer Bilderfolge nicht mehr ein rationaler Schnitt, der das Ende des einen *oder* den Beginn eines anderen markiert, sondern ein sogenannter irrationaler Schnitt, der weder zum einen noch zum anderen gehört und einen Eigenwert annimmt.“³⁹²

In den Kaurismäki-Beispielen finden sich verschiedene Formen von Leerstellen, die dazu beitragen, dass sich die Filme in einem Schwebезustand befinden. Fichert zufolge eröffnet Kaurismäkis minimalistischer Filmstil „Leerstellen und Momente der Stille, die einen Freiraum für die Aktivierung des Zuschauers bedeuten und ihm Gelegenheit bieten, das Gesehene zu reflektieren.“³⁹³ Die Filme bewegen sich innerhalb eines Rahmens zwischen Verborgenen und Enthülltem als ein Spiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, wie es zum Beispiel Lara Perski beschreibt. Kaurismäkis Filme können ihr zufolge als Reflexionen über das Kino als Medium des Abwesenden verstanden werden, das mehr sein kann als nur das, was es zeigt.³⁹⁴

Ein Aspekt, der hier zu nennen wäre, ist die Episodenhaftigkeit der Filme. Besonders in *Kauas pilvet karkaavat*, aber auch in *Mies vailla menneisyttä* wirken die einzelnen Szenen häufig lose aneinandergereiht. Oftmals enden sie damit, dass die letzte Einstellung noch für einen Moment unbewegt stehen bleibt, um dann in einem „Black“ auszufaden. Das bewirkt wiederum, dass der Anschluss der folgenden Szene oft unklar wirkt. Manchmal ist nicht eindeutig, wie viel Zeit zwischen den Szenen vergangen ist. Waren es nur ein paar Stunden oder Tage oder sogar

³⁹¹ Vgl. Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 69.

³⁹² Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 258.

³⁹³ Fichert, „Ästhetik der Kargheit“, S. 218.

³⁹⁴ Lara Perski, „Beyond the Edges of the Frame: The Invisible in Aki Kaurismäki's Films“, in *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, hg. v. Thomas Austin, New York: Bloomsbury Collections 2018, S. 57-74, hier S. 58.

Wochen? Die Handlung ergibt sich dadurch vor allem in den Ellipsen,³⁹⁵ den Auslassungen und dem, was die Zuschauer*innen nicht sehen, sondern erst später in Dialogen vermittelt bekommen oder aber auch einfach für sich selbst konstruieren. Oder wie Valkola es formuliert: „The retardations of editorial and interactiv rhythms, and the general avoidance of elisions whenever possible in Kaurismäki’s work makes the spectator especially aware of time.“³⁹⁶ Nach Lauris Entlassung vergeht ein ganzer Monat, wie die Zuschauer*innen beiläufig erfahren, im Film dagegen nur wenige Minuten.³⁹⁷ Manchmal ist es allerdings auch nicht notwendig, Teile der Handlung zu zeigen. Nachdem Ilona und Melartin, ehemals Türsteher im *Dubrovnik*, eine ganze Flasche Schnaps an der Bar bestellt haben, der Film die beiden allerdings nicht beim Trinken zeigt und nach einem Schnitt Ilona sich zu Hause übergeben muss, ist eindeutig, was sich in der Zwischenzeit ereignet hat.³⁹⁸ Kaurismäki spielt dabei mit Zeitraffungen und Zeitdehnungen. Wirken manche Szenen sehr lang und verweilt die Kamera dort auf scheinbar unwichtigen Momenten, erzählt sich die Handlung an anderen Stellen in wenigen Einstellungen. Als weiteres Beispiel dafür wäre Koistinens Zeit im Gefängnis zu nennen. Vom Moment der Urteilsverkündung bis zu seiner Entlassung vergehen im Film nur ein paar Minuten, während die erzählte Zeit sich über ein Jahr erstreckt.³⁹⁹ Angedeutet wird das durch eine Montage der Außenansichten des Gefängnisses und Bildern der Stadt, die den Verlauf der Jahreszeiten abbilden und immer für einige Sekunden stehen bleiben. Sieht man zu Beginn noch das Herbstlaub von den Bäumen fallen, liegt daraufhin Schnee auf den Dächern. In der folgenden Einstellung sprießen die ersten Blumen und man hört die Vögel im Hintergrund zwitschern. Als die Sonne wieder scheint, wird den Zuschauer*innen deutlich: es wird wieder Sommer, das Jahr der durch das Urteil angekündigten Haft ist vergangen [Abbildungen 28, 29 & 30]. Auch wenn Kaurismäki diese Zeit als Ellipse erzählt und sie nur einen Bruchteil des Filmes einnimmt, spürt man, dass die Zeit dort für Koistinen in Gefangenschaft sehr langsam vergeht. Während in den Außenansichten sichtbar wird, dass die Zeit dahinfließt, scheint sie in den Innenräumen dagegen wie angehalten. Die Zeit füllt sich dabei mit leeren Gefängnisgängen und Bildern von geschlossenen Zellentüren. Zwischen den Ansichten des Gefängnisses reihen sich Einstellungen, die Koistinen beim Verrichten verschiedener Arbeiten zeigen, im Gefängnishof mit den anderen Insassen oder einfach nur beim Zeit-Absitzen [Abbildungen 31,

³⁹⁵ Vgl. Ludger Kaczmarek, „Ellipse“, in *Filmllexikon Uni Kiel*, hg. v. Brössel et al., [https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:ellipse-2083?s\[\]=%2Aellipse%2A](https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:ellipse-2083?s[]=%2Aellipse%2A), zugegriffen am 28. 05. 2026.

³⁹⁶ Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 68.

³⁹⁷ *Kauas pilvet karkaavat* [00:15:48].

³⁹⁸ A.a.O. [00:42:15-00:42:45.]

³⁹⁹ Vgl. Yvonne Neubauer/ James zu Hünigen, „Erzählzeit / erzählte Zeit“, in *Filmllexikon Uni Kiel*, hg. v. Brössel et al., [https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:erzahlzeiterzahlzeit-4388?s\[\]=%2Aerzahlzeit%2A](https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:erzahlzeiterzahlzeit-4388?s[]=%2Aerzahlzeit%2A), zugegriffen am 28. 05. 2026.

32 & 33]. „In den kleinen Nuancen des Lebens offenbart sich die *Zeit* an sich“, schreibt von Bagh über diese Szene.⁴⁰⁰

Eine weitere interessante Form des bewussten Auslassens von Teilen der Handlung liegt in einem Verdrängen von gewissen Aktionen über die Begrenzung des Filmbildes hinaus. „Jede Kadrierung determiniert ein Off“,⁴⁰¹ schreibt Gilles Deleuze im *Bewegungs-Bild*. Das Off oder „*hors-champ*“ bezeichnet das Außerhalb des Bildfeldes.⁴⁰² Deleuze schreibt: „Das Off verweist auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist.“⁴⁰³ Damit füge das Off „dem Raum weiteren Raum hinzu.“⁴⁰⁴ In diesem Zuge bezieht er sich auf die durch den Filmkritiker André Bazin geprägten Begriffe *cache* und *cadre*.⁴⁰⁵ Während Zweiteres die Begrenzung des Filmbildes als isolierenden Rahmen versteht, beschreibt Bazin mit *cache* eine bewegliche „Maske, die nur einen Teil des Geschehens sehen läßt.“⁴⁰⁶ In Abgrenzung zu einem geschlossenen Rahmen eines Gemäldes, „ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen“, schreibt Bazin.⁴⁰⁷ Ein wichtiger Aspekt, wie filmischer Raum konstruiert werden kann, ist die Beweglichkeit der Kamera, bei Bordwell/Thompson/Smith beschrieben unter „mobile framing“. ⁴⁰⁸ Durch die Möglichkeit, den Bildausschnitt stetig verändern zu können, ergibt sich für die Zuschauer*innen Stück für Stück der filmische Raum. „The frame shapes our experience, calling attention to what the filmmaker wants us to see“, schreiben Bordwell/Thompson/Smith, „filmmakers can creatively exploit the space *offscreen*, the areas not shown inside the frame.“⁴⁰⁹ Deleuze macht zwei Aspekte des Offs ausfindig. Einerseits verweise das im Bild Gezeigte – Deleuze versteht das Zusammenspiel verschiedener Objekte als Ensembles – stets auf etwas außerhalb des Bildfeldes, welches wiederum im Sichtbarwerden ebenso auf etwas anderes verweist oder wie Deleuze sagt, auf die „unbegrenzte[n] Abbildungsebene[n] der Materie“. Und weiter: „Ein geschlossenes System ist niemals absolut geschlossen; es ist mit anderen Systemen im Raum [...] verbunden“⁴¹⁰ und demnach lediglich ein künstlich geschlossenes System. Diese Ansicht vertritt auch Foucault, wenn er davon spricht, dass wir „nicht in einer Leere [leben], die wir mit Menschen und Dingen

⁴⁰⁰ Von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 235.

⁴⁰¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 32.

⁴⁰² Vgl. a.a.O., S. 31.

⁴⁰³ A.a.O., S. 32.

⁴⁰⁴ A.a.O., S. 34.

⁴⁰⁵ Vgl. a.a.O., S. 32.

⁴⁰⁶ Bazin, „Theater und Film“, S. 192.

⁴⁰⁷ Vgl. André Bazin, „Malerei und Film“, in *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander 2004, S. 224-230, hier S. 225.

⁴⁰⁸ David Bordwell/Kristin Thompson/ Jeff Smith., *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education ¹²2020, S. 195.

⁴⁰⁹ A.a.O., S. 186.

⁴¹⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 33.

füllen könnten.“⁴¹¹ Foucault zufolge umgibt uns ein Raum voller Relationen, „die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.“⁴¹² Andererseits verweise das Off, laut Deleuze, auch auf ein „Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit“, ⁴¹³ das im Bereich des Spirituellen oder einer „Leerzone“ angesiedelt sei und damit etwas Beunruhigendes haben kann.⁴¹⁴ Im *Zeit-Bild* ergänzt Deleuze seine Ausführungen aus dem ersten Kinobuch mit dem Verweis auf die akustische Ebene des Filmbildes. Er bemerkt, dass die zwei Aspekte des Offs, wie er sie im *Bewegungs-Bild* beschrieben hat, sich auf das „*hors-champ*“ des „Bewegungs-Bildes“, also auf die Verkettung visueller Bilder mit anderen, beziehen.⁴¹⁵ Geräusche, die aus der filmischen Diegese stammen, ordnet er dem 1. Aspekt zu, zum 2. Aspekt zählt er wiederum Musik oder eher spirituellere Stimmen einer Allmacht.⁴¹⁶ Das Beispiel aus einem Film von Antonioni, das Deleuze an dieser Stelle anführt, trifft auch auf die Kaurismäki-Filme zu: die akustisch wahrgenommene Musik wechselt dabei stetig zwischen *on* und *off* Präsenz hin und her und scheint damit in einem Dazwischen zwischen inner- und außerdiegetischem Element zu schweben.⁴¹⁷ Das Thema Musik wird im späteren Teil der Arbeit noch weiter ausgeleuchtet und sei an dieser Stelle nur kurz angeschnitten.

Damit zurück zu den Kaurismäki-Beispielen. Laura Perski findet folgende schöne Worte: „There is an entire world lying beyond the edges of the frame, hidden but biding its time to make an on-screen comeback.“⁴¹⁸ Das Stattfindenlassen der Handlung außerhalb des Bildes eröffnet einen Ort in einem „Anderswo“. Das Off wird dadurch zu einem metaphysischen Ort, einem „Non-Place“, der nicht mit zeitlichen und räumlichen Dimensionen beschrieben werden kann.⁴¹⁹ Damit räumen Kaurismäkis Filmbilder dem Bereich außerhalb ihrer Begrenzung eine besondere Bedeutung ein. Mit dem Verweis auf ein Off, wird dieser Raum jenseits der Begrenzung umso spannender für die Zuschauer*innen, weil der Regisseur ihnen den Blick auf das Geschehen verwehrt.⁴²⁰ Denn auch, wenn diese nicht sehen, was gerade passiert, füllen sie diese Leerstellen mit ihren eigenen Vermutungen. Als Koistinen zum Beispiel in *Laitakaupungin valot* eine Gruppe von Männern in einer Bar zur Rede stellen möchte, warum

⁴¹¹ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 934.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 34.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 305.

⁴¹⁶ Vgl. a.a.O., S. 302f.

⁴¹⁷ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 304.

⁴¹⁸ Perski, „Beyond the Edges of the Frame“, S. 58.

⁴¹⁹ Vgl. A.a.O., S. 65f.

⁴²⁰ Deleuze spricht von Fällen, wo auf ein Off verwiesen und dem Bereich damit eine umso größere Bedeutung eingeräumt wird, was sehr gut auf die Kaurismäki-Beispiele zutrifft. Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 32.

sie ihren Hund jeden Abend allein vor der Bar angeleint warten lassen, fordern diese ihn auf, mit ihm vor die Tür zu gehen. Die Männer verlassen alle zusammen den Innenraum, die Kamera verweilt in dieser Zeit unbewegt auf den Tisch mit den zurückgelassenen Biergläsern, im Hintergrund zeugt die schwingende Salootür noch von dem Verlassen der Gruppe, bis sie allmählich zum Stillstand kommt. Für eine halbe Minute scheint nichts zu passieren [Abbildung 34]. Doch als die Männergruppe daraufhin ohne Koistinen zurückkehrt, wird klar – auch ohne die folgende Einstellung zu sehen, die Koistinen mit blutüberströmtem Gesicht vor der Bar zeigt – was sich in der Zwischenzeit vor der Tür abgespielt hat. In der Tatsache, dass Kaurismäki den Zuschauer*innen dadurch nicht etwas verbirgt, sondern lediglich den Anblick der stattfindenden Gewalt erspart, „lies the true tragedy of the film“, wie Perski feststellt.⁴²¹ Ähnlich geht Kaurismäki mit anderen gewaltvollen Szenen um. Der Messerangriff des Koches im *Dubrovnik*, den Ilona zu deeskalieren versucht, findet außerhalb der Begrenzung des Bildes statt.⁴²² Genauso wie die brutalen Schläge auf ihren Ehemann Lauri⁴²³ oder als Holappa von der Straßenbahn überfahren wird. Holappa hat das Bild bereits verlassen, man hört die quietschenden Bremsen der Bahn. Schnitt auf ein schwarzes Bild, das von einem schrillen Schrei untermalt wird.⁴²⁴ Auch der letzte Tritt auf Koistinens so gut wie leblosen Körper zeigt sich nur in seiner zuckenden Hand, die sich als einziges Körperteil im Bild befindet.⁴²⁵ Diese Momente zeigt Kaurismäki nicht im Bild, dennoch ist eindeutig, was sich jenseits der Grenzen des Bildes abspielt. Dabei kann man an Perskis formulierten Gedanken anschließen, dass sich die Zuschauer*innen in der erwähnten Szene mit der Figur Koistinen in beziehungsweise außerhalb der Bar verbunden fühlen, da sie mehr über diese wissen, als ihnen tatsächlich gezeigt wird.⁴²⁶ Und zwar damit, dass die in der Auslassung entstandene Lücke für die Zuschauer*innen Raum schafft, sich mit den Figuren – nicht nur mit Koistinen, sondern auch mit M, Lauri oder Holappa – zu verbünden. Das leere Bild kann nämlich mit Perski als ein Sinnbild für eine kaltherzige Gesellschaft gelesen werden, „that dooms the helpless, pointing to a spiral of violence that mostly goes unnoticed and unacknowledged.“⁴²⁷ Perski und auch Fichert betonen dabei Kaurismäkis Distanzierung gegen einen Voyeurismus der Kamera, wie Zuschauer*innen es aus dem Action-Kino gewohnt sind⁴²⁸ oder sehen darin auch eine Flucht

⁴²¹ Perski, „Beyond the Edges of the Frame“, S. 63.

⁴²² *Kauas pilvet karkaavat* [00:04:12-00:04:30].

⁴²³ A.a.O. [01:01:43].

⁴²⁴ *Kuolleet lehdet* [01:04:50-01:04:56].

⁴²⁵ *Laitakaupungin valot* [01:08:36].

⁴²⁶ Vgl. Perski, „Beyond the Edges of the Frame“, S. 64.

⁴²⁷ Ebd..

⁴²⁸ Vgl. Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 213.

ins Private.⁴²⁹ Das bewusste Auslassen von Liebesszenen kann mit Seppälä auch als ironischer Verweis auf die Zensurpolitik Hollywoods verstanden werden.⁴³⁰ Denn wie Beate Rusch bemerkt: „Die Liebe selbst steht in Kaurismäkis Filmen im Schutze der Intimität, die sich fast puritanisch angesichts des libertären Voyeurismus des derzeitigen Kinos ausnimmt.“⁴³¹ Somit entstehen auch Beziehungen zwischen den Figuren aus Leerstellen. Auf ironisch Weise deutet das Gespräch bei Koistinens und Mirjas erster Begegnung auf die Kaurismäki-*Façon*, Liebesbeziehungen wie aus dem Nichts entstehen zu lassen, hin. Nach einem spärlichen Wortwechsel fragt Koistinen: „Wie geht’s jetzt weiter?“. Es folgt eine kurze Pause und er fügt trocken hinzu: „Sollen wir vielleicht heiraten?“ Mirja: „Ja, warum denn nicht? Aber dafür kennen wir uns nicht gut genug.“ Koistinen: „Wie können wir das ändern?“ Mirja: „Du könntest mich ausführen irgendwohin. Ins Kino vielleicht.“⁴³²

4.1.3 Der Ausdruck von Handlungsunfähigkeit in den „Zeit-Bildern“

Wie bereits zuvor angedeutet, bieten die Kaurismäki-Beispiele auch die Möglichkeit, die Filme in Bezug auf die verschiedenen Formen der Handlungsunfähigkeit, wie Deleuze sie in den „Zeit-Bildern“ des italienischen Neorealismus und der Nouvelle Vague ausmacht, zu untersuchen. Charakteristisch für Kaurismäkis Filme ist, dass die Figuren darin häufig gezeigt werden, wie sie nur schauen. Sei es mit einem Glas Wodka rauchend an einer Bar, in einem Zug verträumt aus dem Fenster schauend oder gedankenverloren im Bett liegend. Solche Bilder erinnern zunächst genau an die herumirrenden Beobachter*innen, die Deleuze als Figuren des modernen Films beschreibt. Doch auch bei Kaurismäki kann man Nuancen in dieser scheinbaren Handlungsunfähigkeit ausmachen. Die Figur Lauri aus *Kauas pilvet karkaavat* ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine Person aus Überforderung nicht handeln kann, aber auch nicht will. Der Umstand, dass er seine Arbeit verloren hat, führt dazu, dass Lauri immer weniger zu Hause bei seiner Frau Ilona und immer mehr in Bars zu finden ist. Als er eines Abends betrunken nach Hause kommt, fällt er im wahrsten Sinne des Wortes mit der Tür ins Haus: er kann sich nicht mehr selbst auf den Beinen halten, fällt kerzengerade um und bleibt einfach liegen [Abbildung 35]. Diese Szene wiederholt sich, als sich auch die Chance auf eine neue Anstellung sogleich wieder zerschlägt. Ilona kann ihm nur dabei zusehen und liebevoll seinen Kopf streicheln.⁴³³ Auch als die Möbel aus der Wohnung getragen werden, steht Lauri wie

⁴²⁹ Vgl. Perski, „Beyond the Edges of the Frame“, S. 67.

⁴³⁰ Vgl. Seppälä, „Doing a lot with little: The camera’s minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki“, S. 14.

⁴³¹ Rusch (Hg.), *Schatten im Paradies*, S. 12.

⁴³² *Laitakaupungin valot* [00:11:51-00:12:20].

⁴³³ *Kauas pilvet karkaavat* [00:39:18-00:39:54].

versteinert daneben und beobachtet die Situation [Abbildung 36]. Auf Ilonas Aufforderung, nach Hause zu kommen, nachdem er niedergeschlagen worden ist und aus Scham in einem Hotel abgestiegen ist, antwortet er bloß: „Ich kann nicht.“⁴³⁴ In Ilona zeigt sich das genaue Gegenteil zu Lauri und ein Grundmotiv von Kaurismäkis Figuren der „Suomi-Trilogie“. Auch sie hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, lässt sich jedoch davon nicht unterkriegen. Trotz aller bürokratischer und persönlicher Hindernisse, die ihr in den Weg gelegt werden, versucht sie einen neuen Job zu finden und verhilft letztendlich nicht nur sich selbst, sondern auch ihrem Mann und ihren ehemaligen Kolleg*innen mit der Neueröffnung ihres eigenen Restaurants zu einem Neustart. In der Szene, als Ilona dafür eifrig alle Kosten durchrechnet – am Boden sitzend, weil die Möbel bereits gepfändet wurden – wird die Verschiedenheit des Paares bildlich sichtbar. Sie arbeitet in Gedanken vertieft an der gemeinsamen Zukunft, er kann ihr dabei nur tatenlos zusehen und kocht Kaffee [Abbildung 37]. Auch bei ihrem Banktermin mit ihrem ehemaligen Kollegen Melartin, der als Bürge für sie eintreten soll, nimmt Ilona diesen wie ein Kind an die Hand und führt ihn in das Besprechungszimmer.⁴³⁵ Dem Koch aus dem *Dubrovnik* verhilft sie aus der Alkoholsucht und holt ihn von der Straße zurück ins Leben. In ihrem neuen Job in einer Bar erfüllt sie die Funktion der Köchin, Kellnerin, Barfrau, Tellerwäscherin und Buchhalterin in Einem, was ihren Antrieb und ihre Entschlossenheit beweist. Die Art und Weise, wie sie die unterschiedlichen „Rollen“ performt – vom Aufnehmen der Bestellung an der Bar über das Weitergeben dieser in die Küche, dem Zubereiten der Speisen und anschließendem Servieren –, als würde kein einziger Gast bemerken, dass sie als einzige in der Bar arbeitet, zeugt von ihrer Würde, die sie sich bewahren möchte, ganz so, als arbeite sie immer noch in einem edlen Restaurant.⁴³⁶ Sie handelt im Vergleich zu ihrem Ehemann reflektierter und lässt sich von den durchaus überfordernden Umständen nicht übermannen. So wie Ilonas Handlungsfähigkeit durch äußere Faktoren eingeschränkt wird, geht es auch anderen Figuren. M beispielsweise kann aufgrund seiner Kopfverletzung einerseits rein körperlich nicht handeln, bis er wieder zu Kräften kommt. Andererseits hindert ihn sein Gedächtnisverlust, einen Job zu finden oder ein Bankkonto zu eröffnen, da er sich nicht an seinen Namen erinnert und die Behörden ihm daher nicht behilflich sein können. Nichtsdestotrotz gibt er sich dem nicht einfach geschlagen, sondern versucht, besonders auch mit Irmas Hilfe, sich zurück ins Leben zu kämpfen: er bezieht einen leerstehenden Container und richtet es sich dort ein, verdient etwas Geld durch Hilfstätigkeiten bei der Heilsarmee und pflanzt Kartoffeln im eigenen Vorgarten – das Gedeihen der Knollen kann als Hoffnungsschimmer und Verweis darauf, dass es im Leben

⁴³⁴ *Kauas pilvet karkaavat*. [01:02:34].

⁴³⁵ A.a.O. [01:12:33].

⁴³⁶ A.a.O. [00:53:32-00:54:51].

weitergehen muss trotz Schicksalsschlägen, verstanden werden. An einer Stelle im Film sagt ein Bekannter zu M: „Das Leben geht weiter, nicht zurück. Sonst wärst du übel dran.“⁴³⁷ Übel dran ist M allemal, dennoch lässt er sich davon nicht unterkriegen und nutzt den Gedächtnisverlust als Neustart. In einem unklaren Zwischenzustand zwischen Leben und Tod, baut er sich etwas Neues auf. Denn wurde er im Krankenhaus bereits für tot erklärt – die Geräte zur Messung der Herzfrequenz lassen daran auch keine Zweifel – inszeniert Kaurismäki Ms Beginn in ein neues Leben wie eine Art Auferstehung von den Toten. Den ganzen Kopf in Bandagen gehüllt, erhebt sich der Protagonist aus dem Krankbett, reißt sich die Schläuche vom Leib und verlässt offensichtlich unbemerkt das Krankenhaus. In der nächsten Szene erwacht er irgendwo in einem Hafengebiet abseits der Stadt zu neuem Leben.⁴³⁸ Der Tod und der eigenartige Zwischenzustand zwischen Leben und Tod schwebt dabei als Motiv über dem gesamten Film. *Mies vailla menneisyttä* wird deshalb auch oft als Märchen verstanden.⁴³⁹ Anu Koivunen sieht in der Geschichte auch eine mögliche Darstellung des Jenseits.⁴⁴⁰ Der Film impliziert, dass das Gezeigte nicht aus der realen Welt stammen kann, sondern eine bessere Welt fantasiert. Damit liefert Kaurismäki eine Anklage an unsere Welt, wie sie ist, und verweist sogleich auf die Beschränkung der Kamera, die Wahrheit abzubilden. Denn in diesem Fall ist die Wahrheit komplex und unverständlich.⁴⁴¹

Koistinen hingegen liefert ein gutes Beispiel dafür, was Deleuze als ein nicht handeln *wollen* beschreibt. Als Außenseiter inszeniert, steht er meistens nur als Beobachter in einer Situation. Seine Arbeitskollegen verachten ihn und beim Feierabendgetränk steht er etwas verloren und allein in einer Ecke der Bar [Abbildung 38]. Sein Herumirren kann als ein Nicht-Dazugehören gelesen werden, ständig auf der Suche nach seinem Platz. Sinnbildlich dafür zieht er in seinem Beruf jede Nacht allein seine Runden durch das verlassene Einkaufszentrum. Erst die Begegnung mit Mirja scheint ihn aus seinem Alleingang zu locken. Nachdem diese ihn vorerst verlässt, ist er so betrunken, dass Aila ihn nach Hause bringen muss. Seppälä sieht in der Inszenierung von Aila in warmen Farben, die im Kontrast zu Koistinens schwarzer Kleidung stehen, eine Retterin, der es gelingt, Koistinen vor seinem selbstzerstörerischen Verhalten zu bewahren.⁴⁴² Mütterlich richtet sie ihm ein Bett und stützt ihn. Koistinen lässt das regungslos über sich ergehen und bringt nicht einmal mehr selbst die Kraft auf, an seiner Zigarette zu ziehen, die ihm verloren im Mund steckt [Abbildung 39]. Auch nicht als er von Mirja für die

⁴³⁷ *Mies vailla menneisyttä* [00:15:41].

⁴³⁸ A.a.O. [00:04:22-00:07:20].

⁴³⁹ Vgl. von Bagh, „Common People“, S. 38.

⁴⁴⁰ Vgl. Koivunen, „Do You Remember Monrèpos?“, S. 136.

⁴⁴¹ Vgl. Perski, „Beyond the Edges of the Frame“, S. 71.

⁴⁴² Seppälä, „Loneliness in the Films of Aki Kaurismäki“, S. 14.

kriminellen Machenschaften der Bande ausgenutzt wird und dafür seinen Job verliert und sogar ins Gefängnis wandert, steht er nicht für sich selbst ein oder wird aktiv. Obwohl er das falsche Spiel längst durchschaut hat, verrät er Mirja nicht an die Polizei und wartet stattdessen zu Hause auf dem Sofa sitzend auf die Abführung der Polizei [Abbildung 40]. Auch im Gerichtssaal sitzt er schweigend vor den Richter*innen und lässt das Urteil über sich ergehen. Hätte er zu diesem Zeitpunkt noch die Möglichkeit gehabt, den Verlauf der Dinge selbst in die Hand zu nehmen, verweigert er jegliche Aktion. „Er mag ein Verlierer sein“, schreibt von Bagh, „aber er behält sich dennoch das Recht vor, seine Entscheidungen selbst zu treffen.“⁴⁴³ Erst das Gefängnis schränkt seine Handlungsfähigkeit tatsächlich ein – ein Aspekt, der auch auf M und seine kurzzeitige Inhaftierung zutrifft. Für von Bagh wirkt jedoch auch die Haft „wie ein selbstgewählter Zustand.“⁴⁴⁴ Man könnte demnach sagen, dass Koistinen ähnlich wie die Figuren der *Novelle Vague* das Geschehen aus einer kritischen Distanz beobachtet und sich scheinbar bewusst gegen ein Handeln entscheidet. In der Szene, in der Mirja ihm heimlich das Diebesgut unter eine Decke schiebt, wird das deutlich. Koistinen beobachtet sie nämlich unbemerkt über einen Spiegel, sagt dennoch nichts.⁴⁴⁵ Sei es aus Liebe oder aus Antriebslosigkeit, der Grund wird den Zuschauer*innen nicht ersichtlich, scheint die Beziehung zwischen Mirja und ihm doch von Anfang an suspekt. Das hat Koistinen womöglich als aller Erstes durchschaut.

4.2. Zwischenräume als schicksalhafte Orte der Einsamkeit und der Begegnung

Bei Bordwell/Thompson/Smith heißt es: „In a film, the setting can come to the forefront; it need not be only a container for human events but can dynamically enter the narrative action.“⁴⁴⁶ Kaurismäkis Filme sind voller Settings, die auf der einen Seite losgelöst von handelnden Personen ihren ganz eigenen Stellenwert in den Filmen einnehmen. Als entleerte und „beliebige“ Räume oder als Durchgangsorte werden sie zu Orten für „rein optische und akustische Situationen“, um es mit Deleuzes Worten auszudrücken. Auf der anderen Seite verschmelzen die Räume mit den sich darin bewegendenden Personen und werden zu heterotopischen Zufluchtsräumen. Das Zusammenspiel von Farbgestaltung und dem Einsatz der Kamera versetzt die Orte der Kaurismäki-Filme dabei in einen Zwischenzustand zwischen Einsamkeit und Zugehörigkeit. In seinem Text „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“

⁴⁴³ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 231.

⁴⁴⁴ A.a.O., S.234.

⁴⁴⁵ *Laitakaupungin valot* [00:44:00-00:44:09].

⁴⁴⁶ Bordwell/Thompson/Smith., *Film Art*, S. 115.

beschreibt Jaakko Seppälä passenderweise, wie Kaurismäkis eigenwilliger minimalistischer Filmstil die Einsamkeit seiner Charaktere auf eine Art und Weise widerspiegelt, die „bleak yet not morbid, poignant yet not sentimental and absurd yet serious“ ist.⁴⁴⁷ Manchmal werden die Personen entweder von ihrer Umgebung verschluckt oder sie passen sich in ihrer Farbgebung dem Raum als ein harmonischer Bestandteil davon perfekt an. In einem Moment scheint die Kamera sich mit den traurigen und einsamen Figuren zu verbünden, um sie in einem anderen wie alle anderen zu ignorieren. Die Kamera nimmt dabei die Position einer distanzierten Beobachter*in ein, „to keep these characters company, though its presence is unfelt“, schreibt Seppälä.⁴⁴⁸ Gerne zeigt die Kamera sie in Halbtotale oder Totale und nimmt damit eine distanzierte Position zu ihnen ein, wie Soila beobachtet.⁴⁴⁹ Entgegen dieser Beobachtung äußert sich Seppälä kritisch, indem jener in einer sehr detaillierten Analyse der in den Kaurismäki-Filmen verwendeten Einstellungsgrößen festgestellt hat, die prozentual häufigste Einstellungsgröße ist die Nahaufnahme.⁴⁵⁰ Dass die Nahaufnahme bei Kaurismäki meist eher praktische Funktionen erfüllt, anstatt symbolischen oder emotionalen Wert zu vermitteln und damit bei den Zuschauer*innen weniger in Erinnerung bleibt als größere Einstellungen, erklärt für Seppälä diese im wissenschaftlichen Diskurs häufig verbreitete Fehlannahme.⁴⁵¹ Wenn der Kamerablick jedoch zum Beispiel auf alten Objekten in einer Detailaufnahme verweilt oder auch auf den Händen der Figuren, können die Zuschauer*innen diesen Einstellungen sehr wohl symbolischen und emotionalen Wert zuschreiben, wie sich in der anschließenden Analyse im Kapitel der Zwischenzeiten noch zeigen wird. Andere Beispiele dafür seien an dieser Stelle außerdem bereits kurz erwähnt. Die Großaufnahme am Ende von *Laitakaupungin valot* der sich umschließenden Hände von Koistinen und Aila kann als Symbol dafür verstanden werden, dass Aila Koistinen von Anfang an Halt geboten hat, auch wenn es von ihm bis zum Filmende unbemerkt geblieben ist und ihre Verbundenheit schließlich von beiden Seiten wert geschätzt wird.⁴⁵² Oder die Großaufnahme der Spielkarte, die über Lauris Kündigung in *Kauas pilvet karkavaat* entscheidet, deutet auf sein Ziehen des schlechten Loses, nicht nur in diesem Augenblick, sondern auch in Bezug auf sein unglückliches Leben, hin.⁴⁵³

Neben der Kameraarbeit spielt auch die Farbgestaltung eine zentrale Rolle in der Inszenierung der filmischen Räume. Fichert zufolge lege Kaurismäki „sehr viel Wert auf die Komposition

⁴⁴⁷ Seppälä, „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“, S. 12.

⁴⁴⁸ Seppälä, „Doing a lot with little: The camera’s minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki“, S. 9.

⁴⁴⁹ Vgl. Soila, „Landscapes of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, S. 12.

⁴⁵⁰ Vgl. Seppälä, „On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki“, S. 33.

⁴⁵¹ Vgl. a.a.O., S. 34.

⁴⁵² *Laitakaupungin valot* [01:10:31].

⁴⁵³ *Kauas pilvet karkavaat* [00:12:46].

verschiedener Farbmuster im Bild [...], die eine eigenwillige Spannung zum tristen Schicksal der Figuren hervorrufen.“⁴⁵⁴ Oft sind die Räume in schummriges Licht getaucht, die Gesichter der Figuren halb im Schatten. Für Kaurismäki ist vor allem der Schatten das Element, das für ihn sein Kino ausmacht. Er sagt selbst, ein Filmbild müsse bloß aus zwei Personen vor einer Wand und dem Spiel mit Licht und Schatten bestehen. Wenn man nach und nach die Personen aus dem Bild entfernt, bleibe nur noch Licht und Schatten auf der Wand. Spielt man dieses Spiel weiter durch, bleibe am Ende lediglich der Schatten. Das sei das Entscheidende.⁴⁵⁵ Dies erinnert an Deleuze „beliebige Räume“, denn im *Bewegungs-Bild* schreibt er: „Das erste Mittel war der Schatten, waren die Schatten: ein mit Schatten gefüllter oder mit Schatten bedeckter Raum wird beliebiger Raum.“⁴⁵⁶ [Abbildungen 41 & 42]. Deleuze beschreibt zum Beispiel in einem Film von Antonioni „ein Zimmer, in dem beide Protagonisten nichts als ihre eigenen Phantome, ihre Schatten sind.“⁴⁵⁷ Auch von Bagh bemerkt, wie Kaurismäki die Farbgestaltung zur Kommentierung der Figuren einsetzt und dafür nutzt, Szenen zu definieren oder um das Innenleben der Figuren anzudeuten. Dem Regisseur zufolge benötige es Licht, um die Farben zum Leuchten zu bringen, was wiederum Schatten erzeugen kann.⁴⁵⁸ So wirken Kaurismäkis Settings wohlüberlegt inszeniert und gleichzeitig liegt ihnen eine gewisse Künstlichkeit zugrunde. Zu dieser Beobachtung passt auch Valkolas Kommentar, Kaurismäki „offers a landscape of the city interacting with filmic representations, and proofs that a streetscape is a cinematic construction.“⁴⁵⁹ Und weiter: „Events happen in authentic settings but there is a feeling of creation in them.“⁴⁶⁰ In dieser Künstlichkeit wirken Kaurismäkis Figuren zudem immer etwas verloren. Unterstreicht das Verweilen der Kamera am Ende einer Szene, wie zuvor beschrieben, die Episodenhaftigkeit der Filme, verstärken sie zusätzlich das Gefühl von Einsamkeit. Seppälä beschreibt das wie folgt:

„As time passes, the camera rolls and shows action of a mundane sort, people who do not really do anything. In this way Kaurismäki depicts loneliness as a negative state of being without the means to meaningfully occupy time. As the bored characters do not have anything to do or anyone to talk to, they become uncomfortably aware of the meaninglessness of their existence. By holding the shots longer than necessary, Kaurismäki evokes that emptiness and discomfort, using cinematic devices to show what loneliness feels like.“⁴⁶¹

⁴⁵⁴ Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 68.

⁴⁵⁵ Kaurismäki zitiert bei Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 204.

⁴⁵⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 155.

⁴⁵⁷ A.a.O., S. 169

⁴⁵⁸ Vgl. von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 212.

⁴⁵⁹ Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 60.

⁴⁶⁰ A.a.O., S. 70.

⁴⁶¹ Seppälä, „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“, S. 17.

In *Kuolleet lehdet* ist die Symbiose von Figuren und dem sie umgebenden Raum besonders auffällig. In der Szene, in der sich Ansa und Holappa zum ersten Mal in einer Karaokebar begegnen, erzeugt das Zusammenspiel aus Montage und Farbgestaltung eine Spiegelung der beiden Hauptcharaktere.⁴⁶² Ansa sitzt in einer roten Bluse gekleidet vor einem in einem etwas dunklerem Rot gehaltenem Vorhang und trinkt zurückhaltend durch einem rot-weißen Strohhalm aus ihrem Getränk [Abbildung 43]. Holappa hingegen in seinem weißen Hemd unter einem schwarzen Jackett zieht sich ein dunkles Eck der Bar zurück und lehnt lässig, wenn auch zugleich angespannt, rauchend an einer dunklen Wand. Das Weiß seines Hemdes wiederholt sich im Weiß der Zigarette, das in der dunklen Umgebung leuchtend heraussticht [Abbildung 44]. In einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren zeigt die Kamera die beiden Figuren, die immer wieder schüchtern den Blick senken und wieder heben. Dabei sagen sie beide nichts, sondern schauen nur in die Richtung des jeweils anderen und ziehen dabei an Strohhalm und Zigarette. Diese Art, die Personen im Bild und im Raum zu platzieren, ist über den gesamten Film zu beobachten. Als weiteres Beispiel wäre die Szene zu nennen, in der Holappa bei Ansa zum Abendessen eingeladen ist und die beiden erst gegenüber am Tisch und dann mit weitest möglichem Abstand nebeneinander auf der Couch sitzen. Das Rot von ihrem Kleid spiegelt sich im roten Vorhang auf der anderen Bildseite, wo Holappa sitzt, wider. Sein gelbes Hemd passt wiederum zur gleichfarbigen Wand hinter Ansa. In der Mitte des Tisches kombiniert ein Blumenstrauß die beiden Farben und stellt eine Verbindung zwischen den Personen her [Abbildung 45]. Genauso verhält es sich in der anschließenden Einstellung, in der sich die Farben der Kleidung in den Farben der Einrichtungsgegenstände wiederfinden [Abbildung 46]. Auch die Getränke bei einem Treffen zwischen Ansa und ihrer Freundin greifen die Farbe der jeweils anderen Person in Überkreuzung auf [Abbildung 47]. In *Laitakaupungin valot* scheint die Imbissbudenbesitzerin Aila auf gleiche Weise perfekt an ihre Umgebung angepasst. Ihr orange-gelbes Oberteil wiederholt sich in der Farbe der Senftuben hinter ihr, das Fenster rahmt die Komposition dabei perfekt ein [Abbildung 48]. Die Aufzählung der Beispiele, in denen die Figuren in harmonischem Einklang mit ihrer Umgebung inszeniert werden, könnte noch ewig so weitergeführt werden. Was damit deutlich werden soll, ist, dass dieses Stilmittel eine Stimmigkeit innerhalb des Bildes erzeugt und gleichzeitig eine ästhetisierende Wirkung und entfremdende Künstlichkeit mit sich bringt. So spiegelt sich der Zwischenzustand zwischen Einsamkeit und Begegnung einerseits in der Gestaltung der Filmbilder an sich wider. Gleichzeitig kann Kaurismäkis distinktiver Inszenierungsstil aufzeigen, wie die von Augé beschriebenen „Transitorte“ oder mit Foucaults „Heterotopien“ verknüpfte Räume in den

Filmbeispielen mit Mitteln wie dem Einsatz von Farben, Licht und Schatten zu filmischen Räumen werden können, die sich in der Schwebе befinden. Die in diesem Abschnitt angeschnittenen Ideen sollen in einem nächsten Schritt an konkreten Beispielen von Orten weiter ausgeführt werden, wenn es um „beliebige Orte des Transits“ und „Heterotopische (Nicht-) Orte“ in den Kaurismäki-Filmen geht. Der enge Bezug zur *Mise-en-Scène* soll auch in den folgenden Beschreibungen stets im Hinterkopf behalten werden.

4.2.1 Beliebige Orte des Transits

Als Ilona ihren Mann Lauri am Telefon fragt, wo er sich aufhält, nachdem er eine Woche nicht nach Hause gekommen ist, antwortet dieser: „Irgendwo. Am Hafen.“⁴⁶³ Zwischenzeitlich ist er in einer heruntergekommenen Pension abgestiegen, einer vorübergehenden Bleibe, wie sie so oft von Kaurismäkis Figuren aufgesucht wird. Meist bleiben derartige Orte als einzige Verweilmöglichkeit, jedenfalls für den Moment. Damit bewegen sich Kaurismäkis Figuren stets in Räumen, die Deleuze als „beliebige Räume“ beschrieben hat: zum Beispiel verlassene Orte, Hafengebiete, Schrott- und Lagerplätze⁴⁶⁴ [Abbildungen 49 & 50]. Gleichzeitig entsprechen sie auch Augés „Orten des Transits“ als so bezeichnete „Nicht-Orte“ und unterstreichen eine Manier des Umherirrens in der Welt, auf der Suche nach einem Platz der Zugehörigkeit oder als Inbegriff einer modernen, kapitalistischen Welt, dessen Gesellschaft sich nicht für die Personen am Rande interessiert. Aus Deleuzes Definition der „beliebigen Räume“ lassen sich einige interessante Aspekte für die Analyse der Orte aus den Kaurismäki Beispielen extrahieren:

„Mehr noch, es ist, als ob der beliebige Raum hier einen neuen Charakter bekäme. [...] Er ist jetzt eine *gestaltlose Gesamtheit*, die alles, was sich in ihr ereignete und auswirkte, eliminiert hat. Es handelt sich um eine Vernichtung oder ein *Verschwinden*, das aber nicht zu der Dimension des Entstehens in Gegensatz steht. [...] Die gestaltlose Gesamtheit ist eine *Ansammlung von Orten und Stellen*, die *unabhängig von einer zeitlichen Ordnung koexistieren*, einer Zeitordnung, die unabhängig von Anschlüssen und Richtungen, die ihr die verschwundenen Personen und Situationen gaben, *von einem Teil zum anderen übergeht*.“⁴⁶⁵

Der Stillstand macht einen großen Teil der Kaurismäki Filme aus. In scheinbar unbewegten Bildern wird jegliche Handlung aus den Bildern entfernt: Das menschenleere Einkaufszentrum in der Nacht wie in *Laitakaupungin valot* [Abbildung 51], Das *Dubrovnik* außerhalb der Restaurant-Öffnungszeiten mit seinen leeren Tischen in *Kauas pilvet karkaavat* [Abbildung 53], das stillgelegte Bahngelände mit den alten Waggonen als Unterkunft für die Arbeiter*innen in *Kuolleet lehdet* [Abbildung 53]. Kaurismäkis filmische Orte sind dabei auch ein gutes Beispiel für die „gestaltlose Gesamtheit“, die Deleuze benennt, in der ein Ort in den nächsten

⁴⁶³ *Kauas pilvet karkaavat* [01:02:29].

⁴⁶⁴ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 167.

⁴⁶⁵ A.a.O., S. 166. [Anm.: bei den kursiv geschriebenen Wörtern handelt es sich um eigene Hervorhebungen].

übergehen zu scheint und die von Personen lediglich gestreift, anstatt belebt werden. Orte existieren oft nebeneinander, die Figuren passieren diese in lose miteinander verwobenen Szenen. Manche werden dabei nur flüchtig durchquert: die Parkbank wird für M und Holappa zum provisorischen Nachtlager [Abbildung 54] ebenso wie die Straßenbahnhaltestelle, an der Holappa kurz einnickt [Abbildung 55] oder der Park, in dem Lauri nach seiner Kündigung die Zeit absitzt, seinen Hund füttert und Kreuzworträtsel löst [Abbildung 56]. Immer wieder finden Kaurismäki's Figuren auch Obdach in einem Nachtlager, weil sie keinen Zugriff auf beständige Wohnformen haben (Holappa und Koistinen) oder weil sie von zu Hause vorübergehend flüchten (Lauri). Auch Orte des täglichen Lebens, in deren vermehrtem Aufkommen Augé das Wesen unserer modernen Gesellschaft ausmacht und die von ihrem Durchgangsscharakter und ihrer Schnelllebigkeit geprägt sind, treten in den Beispielfilmen in Erscheinung: Der Supermarkt, nicht nur als Arbeitsplatz von Ansa; ein Frisörsalon, in welchem Ilona nach Arbeit sucht; Bankgebäude, die den Figuren Hoffnung auf Kredite machen, beziehungsweise wo das letzte Geld ausgezahlt wird oder Arbeitsämter, die ihnen zu einer Anstellung verhelfen sollen; öffentliche Toiletten und Verkehrsmittel; Bahnhöfe und Straßenkreuzungen, an denen Personen in entgegengesetzte Richtungen das Bild verlassen; Krankenhäuser; das Kino; Tankstellen oder ein Kasino, in welchem Lauri das übrige Ersparnis verspielt. Die Stadt tritt dabei selbst in eine Hauptrolle, wie Peter von Bagh schreibt: „Die zentrale Seelenlandschaft bei Kaurismäki ist die ‚Zone‘ zwischen Land und Stadt. [...] Für diese sind unpersönliche Areale, Un-Räume, typisch.“⁴⁶⁶ Aymeric Pantet sieht in derartigen Orten „a dynamic play between marginality and centrality that challenges the hegemonic norms of social order, including dominant representations of cities, nations and the world.“⁴⁶⁷ Es sind düstere Orte mit einer anonymen Atmosphäre, von Schatten dominiert und ohne Identität. Es sind Orte, an denen es sich nicht einmal lohnt zu sterben, so könnte man es mit Koistinen's Aussage verstehen, als er am Filmende auf Ailas Aufforderung „Koistinen, nicht sterben.“ trocken antwortet: „Ich werde nicht *hier* sterben.“⁴⁶⁸

Auch in den Arbeitsplätzen und den Berufen der Protagonist*innen spiegelt sich dieser temporäre Charakter wider. Wenn die Filme auch nicht Teile der „Proletarischen Trilogie“ sind, handeln sie von Personen aus der Arbeiter*innenklasse. *Kauas pilvet karkaavat* erzählt von einer Oberkellnerin und einem Straßenbahnfahrer. Ilona verfolgt dort nach ihrer Kündigung in etwa den Traum von der Tellerwäscherin zur Millionärin, indem sie einen neuen Job als Küchenkraft, Kellnerin und Barmanagerin zugleich anfängt, um sich mit der Eröffnung eines

⁴⁶⁶ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 239.

⁴⁶⁷ Pantet, „A constellation of heterotopias?“, S. 54.

⁴⁶⁸ *Laitakaupungin valot* [01:09:56-01:10:01].

eigenen Restaurants wieder nach oben zu arbeiten. In *Laitakaupungin valot* beginnt Koistinen ebenfalls nach Verlust seiner ursprünglichen Beschäftigung als Nachtwächter als Tellerwäscher ebenso wie die ehemals im Supermarkt angestellte Ansa in *Kuolleet lehdet*. Kaurismäki zeigt Ansa später auch bei der Arbeit in einer Fabrik, genauso wie Holappa als Schweißer. Das Thema Arbeit und vor allem der Arbeitslosigkeit zieht sich also durch alle der Filme als gemeinsames Motiv. Wie bereits beschrieben, steigen die Filmbeispiele mit Szenen ein, die die Protagonist*innen bei der Ausführung ihrer Arbeit zeigen. Der Supermarkt mit seinen gefüllten Regalen, aus denen Ansa die abgelaufenen Lebensmittel entfernen muss und sich später im Film des Diebstahls strafbar macht, weil sie diese für den eigenen Gebrauch einpackt – um der Lebensmittelverschwendung entgegen zu wirken oder aber auch ihrer Geldknappheit geschuldet, – steht als Inbegriff einer modernen, konsumorientierten, ausbeuterischen Gesellschaft. Als Durchgangsort führt Augé den Supermarkt als Beispiel dafür an, wie Benutzer*innen dieses Ortes zu entindividualisierten Konsument*innen werden. *Kuolleet lehdet* eröffnet mit einer Szene an der Supermarktkasse. Das monotone Piepsen, mit welchem die Kassiererin die Lebensmittel über das Band zieht, hören die Zuschauer*innen bereits während der Einblendung des Filmtitels – gelbe Schrift auf schwarzem Hintergrund – noch bevor das erste Bild durch ein langsames Fade-In sichtbar wird. In gemächlichem Tempo werden (ausschließlich) riesige, rote Fleischbrocken über das Fließband befördert, die sich am Ende des Kassenbereiches zu einem großen Haufen türmen. Es folgt eine stehende Einstellung, die aus einer etwas erhöhten Perspektive, in etwa der einer Überwachungskamera, auf das ruhige Treiben im Geschäft blickt: weiße Metallregale gefüllt mit Lebensmitteln, in schummriges Neonlicht getauchte Kühltheken, Personen mit voll beladenen Einkaufswägen in den Gängen, im Hintergrund der Kassenbereich. Die auffällig großen und gelben Schilder sowie die roten Kittel der Angestellten stehen im starken Kontrast zu den grauen Wänden und Böden des fensterlosen Raumes, der durch die Leuchtstoffröhren nur spärlich ausgeleuchtet wird und in seiner Ästhetik aus einem vergangenen Jahrzehnt zu stammen scheint. Es folgen Einstellung auf Ansa, in denen die Kamera sich ihr Schritt für Schritt über zwei Einstellungsgrößen annähert und in einer Großaufnahme die Etikettierung eines abgelaufenen Käseblockes einfängt. Unter den strengen Blicken des Sicherheitsbeamten sortiert sie mit anderen Kolleg*innen die Produkte im Kühlregal. Gesprochen wird nicht [Abbildungen 57-61]. Sollte der Wächter nicht eigentlich die Kundschaft an Stelle der Angestellten im Blick behalten? Der Supermarkt oszilliert dadurch zwischen anonymem Durchgangsort und überwachtem Ort des Konsums und verbildlicht treffend, was Augé in *Nicht-Orte* beschreibt. Noch deutlicher zeigt sich dies am Beispiel des Einkaufszentrums, einem Ort mit kurzlebiger Aufenthaltsqualität,

in welchem Menschen kommen und gehen, Geld ausgeben und sich Wege kurzzeitig kreuzen können. Nicht aber, wenn Koistinen seine Runden als Nachtwächter dreht. Dann wird aus diesem Durchgangsort ein verlassener Ort, dessen Betriebsamkeit über Nacht ruht, genauso wie die Menschen, die sich dort tagsüber noch aufgehalten haben und von denen außerhalb der Öffnungszeiten nur Spuren zeugen. Nachts ist die Zeit der unsichtbaren Angestellten, deren Inbegriff Koistinen ist. Ein wortkarger, alleinstehender Außenseiter und Einzelgänger, der zwar das Gute in der Welt zu sehen scheint, doch von dieser nur ausgenutzt wird. Nicht einmal mal seine Kolleg*innen erinnern sich an seinen Namen, obwohl die namentliche Abmeldung Teil der täglichen Routine ist.⁴⁶⁹ Die ersten Einstellungen in *Laitakaupungin valot* zeigen ihn auf seinem nächtlichen Weg in die Mall. Der Film eröffnet mit einer Ansicht moderner Hochhäuser an einer unbefahrenen Straße, gesäumt von brennenden Straßenlaternen. Die Umgebung ist in ein bläuliches Licht getaucht, die Stimmung wirkt wie kurz vor Sonnenaufgang [Abbildung 62]. Für einige Momente bleibt diese Einstellung mit unbewegter Kamera stehen, ein argentinischer Tango erklingt knisternd wie aus alten Lautsprechern. In der nächsten Einstellung durchquert Koistinen eine spärlich beleuchtete Unterführung, einige Lichter funktionieren nicht, die Wände sind mit Schriftzügen beschmiert, kein Mensch begegnet ihm um diese Uhrzeit [Abbildung 63]. Danach beobachten wir ihn mehrere Sekunden lang mit müdem Blick eine Rolltreppe hinauffahren [Abbildung 64]. Jaakko Seppälä beschreibt diese Szene folgendermaßen: „As Koistinen looks ahead, his deep melancholic eyes move, signalling a moment of confusion and a sense of being lost.“⁴⁷⁰ Die Rolltreppe scheint dabei in ein unendliches Schwarz zu führen. In einer untersichtigen Totalen unterstreicht Kaurismäki Koistinens einsames und unbemerktes Wandeln in der Nacht. Die schemenhaften Umrisse seiner Figur in dem gedeckten, grauen Farbschema strahlen eine Traurigkeit und Einsamkeit aus [Abbildung 65]. Es folgen Einstellungen, wie Koistinen seine Arbeit im Einkaufszentrum verrichtet. Die Tour endet in einem Umkleideraum, ein ebenso grauer Raum mit nackten Betonwänden und Neonröhren – ein weiterer Durchgangsort an der Schwelle zwischen Arbeitsplatz und Privatleben, den Kaurismäkis Protagonist*innen immer wieder in allen Filmen durchwandern. Dort wird die Arbeits- mit der Alltagskleidung getauscht, flüchtige Grüße mit den Kolleg*innen ausgetauscht, ein letzter Blick in den Spiegel geworfen, bevor es in die nächstgelegene Bar auf ein Feierabendgetränk geht. Diese Räume sind eng und mit Spinden und Bänken ausgestattet, künstliches Licht tauchen sie in eine ungemütliche Atmosphäre, die nicht zum Verweilen einlädt. Im Fall von Koistinen drückt dieser Ort erneut seine

⁴⁶⁹ *Laitakaupungin valot* [00:02:49-00:03:22].

⁴⁷⁰ Seppälä, „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“, S. 14.

Nichtzugehörigkeit aus. Während seine Kollegen rechts im Bild versammelt sind und ihn ignorieren, steht er am linken Bildrand allein vor seinem Spind [Abbildung 66]. Die Aufforderung eines Kollegen, gemeinsam ein Bier trinken zu gehen, wird nicht an ihn gerichtet und Koistinenens Grüßen einfach ignoriert. Die anderen verlassen den Raum, er bleibt allein dort zurück, ausgeschlossen aus der Gemeinschaft. Nur die Kamera verweilt noch einen Augenblick mit ihm, wie aus Solidarität und Mitgefühl, welches somit auch auf die Zuschauer*innen übergeht.⁴⁷¹ Auch später inszeniert Kaurismäki diesen Ort als Ort der Isolation für Koistinen. Seine Kollegen stehen links im Bild, mit dem Rücken zur Kamera, er sitzt in der rechten Bildhälfte, raucht und starrt ins Nichts [Abbildung 67]. In den folgenden Einstellungen wird Koistinen in einer Aufsicht inszeniert, sein Kollege im wahrsten Sinne des Wortes auf ihn herabschauend in einer Untersicht [Abbildungen 68 & 69]. Nach Aufdeckung des Diebstahles ist die Umkleide außerdem der Ort, an dem Koistinen von seiner Kündigung erfährt. Unter Beobachtung der gesamten Kollegenschaft muss er seinen Spind räumen und geht ohne einen einzigen Blick- oder Wortwechsel ab [Abbildung 70]. Die Kamera folgt ihm und fährt im Vorbeigehen an den Blicken der Männer vorüber, die zwischen Mitleid und Verachtung schwanken. Auch bei Lauri entscheidet sich sein Schicksal im Umkleideraum. Mit dem Ziehen des schlechten Loses – die Entlassungen werden per Zufall durch Ziehen einer Spielkarte unter den Angestellten entschieden – verändert sich der Status der Umkleide vom Übergangsort zwischen Arbeit und Feierabend zum Schicksalsort, der über Arbeitslosigkeit entscheidet. Lauri verlässt ihn an diesem Tag zum letzten Mal und wird seine Uniform nicht wieder anlegen können.⁴⁷² Genauso verhält es sich bei Ansa. Beim Verlassen der Umkleide wird sie von ihrem Chef und dem düster drein blickenden Sicherheitsbeamten zur Rede gestellt und entlassen. Der Umkleideraum wird als enger fensterloser Raum gezeigt, in dem kaum Platz zum Anziehen des Mantels bleibt. Die drei Frauen füllen das Bild durch die gewählte Halbnahaufnahme beinahe komplett aus. Die silber glänzenden Wandverkleidung steht im Kontrast zu den bunten Spinden und den farbenfroh gekleideten Frauen. Die Atmosphäre ist steril und beklemmend, gleichzeitig zeugt die räumliche Nähe der drei Frauen auch von ihrer kollegialen Gemeinschaft [Abbildung 71]. Bei Ansas Entlassung gestehen die anderen ebenso einen „Diebstahl“ und stehe füreinander ein. Die Garderobe ist für Ansa im Gegenteil zu Koistinen zumindest augenblicklich Ort der Verbundenheit. Die Umkleide erhält bei Kaurismäki demnach nicht allein durch den ihr ohnehin anhaftenden Charakters des Dazwischen einen instabilen Status. Sie wird zum krisenbehafteten Ort, an dem sich Schicksale entscheiden und Wege in unvorhergesehene

⁴⁷¹ Vgl. Seppälä, „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“, S. 11.

⁴⁷² *Kauas pilvet karkaavat* [00:11:59-00:12:53].

Bahnen geraten. Die Umkleide ist außerdem ein Ort der Begegnung und der Einsamkeit zugleich. Innerhalb eines Ortes, in dem sich Wege von Personen kurz kreuzen, kann jede*r auch gleichzeitig für sich bleiben. Der Blick in den Spind, durch welchen man seinen Mitmenschen den Rücken kehrt und wo die persönlichen Habseligkeiten verwahrt werden können, zeugt auch von einer Abgetrenntheit. Steht man vor dem schmalen Kästchen, verdeckt der Körper seinen Inhalt und verwehrt den Blick hinein. Bei Holappa befindet sich in dem kleinen Kästchen sein gesamter Besitz: eine kleine Tasche, wenige Kleidungsstücke, ein Buch und die stets gefüllte Wodkaflasche.⁴⁷³

In diesem Zwischenzustand, zwischen Begegnung und Einsamkeit, bewegen sich auch viele andere Orte in den Kaurismäki Filmen. Sie spiegeln das Innenleben der sich dort bewegenden Figuren gut wider, die einerseits als Einzelgänger*innen auftreten und doch in einer anderen Person eine*n Verbündete*n finden. So endet Koistinen's nächtlicher Barbesuch stets an dem verlassenem „Grilli“, einer Imbissbude am Stadtrand Helsinkis, wo er wenige Worte mit der Betreiberin Aila wechselt. Der helle Anhänger, abgestellt auf einer Wiese, scheinbar mitten im Nirgendwo, erstrahlt mit seiner grellen Innenbeleuchtung und dem roten Leuchtreklame-Schriftzug aus seiner dunklen Umgebung und wirft einen kleinen Lichtkegel auf die kahle Wiese davor [Abbildung 72]. Aila wirkt in der Umrahmung des Fensters von ihrer Außenwelt isoliert, wenngleich die durchsichtige Scheibe trotz Zuziehens den Blick nach Innen nie ganz verwehren kann [Abbildung 73]. Der „Grilli“ stellt einen Zufluchtsort für Koistinen dar, noch bevor er am Ende des Filmes in Aila eine Vertraute erkennt. Dort teilt er mit ihr jeden Abend Geschehnisse aus seinem Leben wie mit niemand anderem – wenn auch nur für den flüchtigen Augenblickes eines Getränkes oder eines kleinen Imbisses. Sie ist auch die Einzige, die ihm fast unbemerkt bei der Gerichtsverhandlung beisteht, schreibt unbeantwortete Briefe an Koistinen in Haft, besucht ihn im Nachtsyl, nachdem seine Wohnung zwischenzeitlich einer Baustelle weichen musste und sucht nach ihm, halb tot und verprügelt in irgendeinem Hafengelände.

Auch das Gefängnis erlebt Koistinen als einen Ort der Vereinsamung und der Gemeinschaft zugleich. Zu Beginn seiner Haftstrafe zeigt die Kamera ihn abseits der anderen Insassen im Hof stehen, allein in seiner Zelle, die Gänge des Gefängnisses wischen oder an einem eigenen Tisch in der Kantine sitzen [Abbildungen 32, 33 & 74]. Später jedoch sieht man ihn umgeben von anderen Insassen in den ersten Sonnenstrahlen des erwachenden Frühlings rauchen und zum ersten und einzigen Mal im ganzen Film lachen [Abbildung 75]. Diese Szene strahlt in ihrer

⁴⁷³ *Kuolleet lehdet* [00:37:51-00:38:04].

Farbgebung und Leichtigkeit im Vergleich zu der sonst immer etwas düster gehaltenen Atmosphäre erstmals eine Zufriedenheit aus, die in der einengenden Umgebung des Gefängnisses auf einen eigenartigen Kontrast stößt. Umgeben von anderen Außenseiter*innen – Personen ausgeschlossen aus der Gesellschaft, im sozialen und räumlichen Sinne – scheint Koistinen zum ersten Mal dazuzugehören. Die Symmetrie zwischen der ersten und letzten Gefängnis-Szene verstärkt diesen Kontrast.⁴⁷⁴ Auch die Gefängnis-Innenräume wirken fast einladender als Kaurismäkis verqualmte Bars und andere Orte in der Stadt. Das Gefängnis wird als ein Ort inszeniert, in dem Koistinen in gewisser Weise eine Sicherheit und eigenartige Geborgenheit erfährt. Als ein Ort, der eigentlich unvereinbare Räume miteinander vereint – Raum für Zugehörigkeit und Geborgenheit, der die persönliche Freiheit Koistinens beschwingt, vereint mit einem Raum des gesellschaftlichen Ausschlusses und des Freiheitsentzuges –, kann das Gefängnis somit auch als „Heterotopie“ gelesen werden. Pantet beschreibt das Gefängnis nämlich „as an alternative place for encounter and cohesion, not exclusion and punishment.“⁴⁷⁵ Mit dieser Beobachtung lässt sich gut zum folgenden Kapitel überleiten, welches den Blick vor allem auf die zeitliche Dimension bestimmter Orte legt. Mit Deleuze im Hinterkopf, es mit einer „Ansammlung von Orten und Stellen ohne zeitliche Ordnung“ zu tun zu haben wird eine Brücke zu Foucaults „Heterotopien“ geschlagen.

4.2.2 Heterotopische (Nicht-) Orte

Foucault beschreibt die „Heterotopien“ als Orte in Orten. Orte, „vollkommen andere Räume“⁴⁷⁶, wie Gefängnisse, Pflegeheime, Krankenhäuser, das Kino oder der Friedhof, sind Orte, die auch bei Kaurismäki Einzug in die Filme halten. Dieser Abschnitt der Arbeit nimmt Räume in den Blick, die Foucault in seinen Ausführungen selbst nicht konkret als Beispiele für „Heterotopien“ nennt, auf die jedoch die beschriebenen Merkmale solcher sogenannten „Gegenräume“ zutreffen. Nebenräume und ihre Hintereingänge, Autos, Cafés und Bars oder das abgeschiedene Containerdorf werden bei Kaurismäki zu filmischen Räumen und präsentieren sie sich in ihrer Inszenierung als von ihrer Umgebung isolierte Räume.

Als Räume in anderen Räumen können zum Beispiel die Hinterräume mit ihren Hinterausgängen gedacht werden. Viele Teile der Handlung spielen sich fast nebenbei in derartigen Räumen ab [Abbildungen 76 & 77]. Vergleichbar mit Foucaults Beschreibung von kleinen Kammern südamerikanischer Häuser, wo Durchreisende ohne Kontakt zum Haupthaus

⁴⁷⁴ Vgl. Pantet, „A constellation of heterotopias?“, S. 61.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 11.

ein Quartier erhalten konnten,⁴⁷⁷ existieren die Nebenräume in Kaurismäkis Orten vor Blicken versteckt neben den Haupträumen. Der Hintereingang im Supermarkt wird zum Raum eines Gegenentwurfes einer verschwenderischen, kapitalistischen Gesellschaft, wo Ansa einen jungen Mann die abgelaufenen Lebensmittel vor dem Entsorgen retten lässt. Dies bleibt allerdings unter dem Blick des Sicherheitsbeamten nicht unbemerkt.⁴⁷⁸ Oder der Hintereingang wird zum Ort des Dazwischen, zwischen Innen- und Außenraum, an dessen Schwelle M das Geld des Bankräubers an dessen ehemalige Angestellte übergibt. Auch die Küchen der Bars sind für die Kundschaft unsichtbare Räume abseits der Räume, in welchen Ilona „unbemerkt“ die Rolle von der Kellnerin zur Köchin wechseln kann.⁴⁷⁹ In ihrer „Hinterhofästhetik“ verbergen diese Räume Formen von Arbeitsverrichtung.⁴⁸⁰

Als Ort im Ort kann auch das Auto als filmische „Heterotopie“ gelesen werden. Wie bei Foucault das Schiff, kann das Auto als ein „Ort ohne Ort“⁴⁸¹ beschrieben werden, das sich, an keinen Ort gebunden, als in sich geschlossener Raum frei bewegen kann und somit die Möglichkeit eröffnet, neue Horizonte zu entdecken: „The car brought a new experience of time and space to modern life, and allowed travel to places that it had not been possible to reach“, schreibt Sarah Redshaw über die Bedeutung des Autos.⁴⁸² Als alltägliche Praxis⁴⁸³ scheint das Autofahren sich gut in die gewöhnlichen Handlungen von Kaurismäkis Figuren einzureihen. Dem Auto wird in den Kaurismäki-Filmen allerdings größere Bedeutung zugeschrieben. Als Zeichen von Kapital und Wohlstand nutzen Kaurismäkis männliche Protagonisten das Fahrzeug für Rendezvous mit ihren weiblichen Bekanntschaften. Hier kann man auch an den Besitz eines Autos im Zusammenhang mit der Herausbildung eines (männlichen) Egos denken, wo das Auto besonders in sozialwissenschaftlichen Betrachtungen mit Kompetenz, Macht und sexuellem Begehren in Verbindung gebracht wird.⁴⁸⁴ Deutlicher trifft auch auf Kaurismäkis Protagonisten zu, dass das Autofahren als eine Art persönliche Freiheit gesehen wird, verbunden mit Stolz und sozialer Dazugehörigkeit, wobei die Unfähigkeit, ein Auto zu fahren, wie Sheller ausführt, in einer Automobil-dominierten Gesellschaft zu sozialer Ausgrenzung und Entmachtung führen

⁴⁷⁷ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 18.

⁴⁷⁸ *Kuolleet lehdet* [00:14:17-00:14:40].

⁴⁷⁹ *Kauas pilvet karkaavat* [00:53:45-00:54:50].

⁴⁸⁰ Reuter/Reuter beziehen sich mit diesem Begriff auf einen Text von Sirpa Tani, mit dem Titel *Takapihojen estetiikka: tilat ja paikat Aki Kaurismäen elokuvissa*, aus dem Jahr 2008. (Ästhetik der Hinterhöfe: die Räume und Plätze in den Spielfilmen von Aki Kaurismäki). Siehe dazu Reuter/Reuter, „Stadt ohne Fremde. Dystopische Helsinki-Bilder in der Arbeiter-Trilogie von Aki Kaurismäki, S. 535.

⁴⁸¹ Foucault, „Die Heterotopien“, S. 21.

⁴⁸² Vgl. Sarah Redshaw, *In the Company of Cars. Driving as a social and cultural practice*, Aldershot: Burlington 2008, S. 2.

⁴⁸³ Vgl. a.a.O., S. 13.

⁴⁸⁴ Vgl. Mimi Sheller, „Automotive Emotions. Feeling the Car“, in *Theory, Culture & Society*, Vol.21/8, 2004, S. 221-242, hier S. 225.

kann.⁴⁸⁵ Oder auch als Auszeit von ihrem Alltag: „Wenn sie dann in ihren Autos oder auf ihren Motorrädern sitzen oder auch nur in der Tram und durch die Straßen und Landschaften, durch die Tage und Nächte fahren, dann scheinen sie sich selbst ganz nahe zu sein, ihrem Wünschen und Sehnen“, schreibt Michael Esser über Kaurismäkis Figuren.⁴⁸⁶ M leiht sich mit seinem ersten verdienten Geld das Auto von seinem „Vermieter“ Anttila aus, der in seinem Leben „noch nie etwas verliehen“ hat. Das Gespräch der beiden Männer bricht den kapitalistischen Geist unserer Gesellschaft auf wenige Sätze herunter. Auf den geforderten Preis antwortet M mit den Worten: „Gier ist eine Sünde.“ Woraufhin sein Gegenüber feststellt: „Ich betreibe ein Geschäft.“⁴⁸⁷ M mietet also das Auto und macht einen Ausflug mit Irma in den Wald. Auf dem Nachhauseweg wird das Auto zu einem uneindeutigen Raum für Nähe und als heterotopischer Ort zu einem neuen Erfahrungsraum von Raum und Zeit. In einer Nahaufnahme fängt die Kamera das Paar im Auto sitzend mit Blick durch die Windschutzscheibe frontal ein. Der unbeleuchtete Innenraum des Fahrzeuges füllt die gesamte Bildfläche aus und lässt den Raum flach und gedrunken wirken. Lediglich durch das Seitenfenster dringt diffuses Licht nach innen, welches die Gesichter der Personen im Streiflicht erscheinen lässt. M sitzt beinahe ganz im Dunklen und verschmilzt mit der schwarzen Umgebung. Die Abgeschlossenheit zur Außenwelt lässt den Eindruck entstehen, als gäbe es in diesem Moment nur Irma und M in diesem Auto [Abbildung 78]. Die Zeit wird für einen Augenblick angehalten. Redshaw beschreibt die Symbolkraft des Autos auch über die Grenzen seiner Mobilität hinaus als „habitat, a second skin where passengers are enclosed in a self-contained world of their own. Drivers become increasingly isolated from social restraints through the retreat into a private world where demands from others are intrusive.“⁴⁸⁸ Das Auto wird für Irma und M zu einem Ort der Privatsphäre, einem „safe space“ außerhalb ihres nicht immer ganz so einfachen Alltages. Die wenigen Worte, die die beiden während der Fahrt miteinander wechseln, unterstreichen die Nähe zueinander. Irma merkt an, M wirke wieder lebensfroher, woraufhin er entgegnet, sie inspiriere ihn.⁴⁸⁹ In Anbetracht der Tatsache, dass die beiden Figuren über den Verlauf des Filmes nur wenig miteinander sprechen, wie es für Kaurismäkis Filme typisch ist, zeigt dies ein Maximum an Intimität zwischen den beiden. „Auf so einfache und amüsante Weise kann sich nur bei Kaurismäki die Liebe ereignen“,⁴⁹⁰ schreibt Fichert im Zusammenhang mit einem

⁴⁸⁵ Sheller, „Automotive Emotions“, S. 230.

⁴⁸⁶ Michael Esser, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, in *Aki Kaurismäki*, hg. v. Ralph Eue/Linda Söffker, Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 7-31, hier S. 8.

⁴⁸⁷ *Mies vailla menneisyyttä* [00:41:55 – 00:42:02].

⁴⁸⁸ Redshaw, *In the Company of Cars*, S. 13.

⁴⁸⁹ *Mies vailla menneisyyttä* [00:51:55-00:52:40].

⁴⁹⁰ Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 209.

anderen Kaurismäki Film, jedoch trifft diese Aussage nicht weniger auf die Liebesgeschichte zwischen Irma und M zu. Als Raum der Fortbewegung und noch dazu als bloß ausgeliehener, ist das Auto auch vorübergehender Raum. Der Moment ist ein flüchtiger, wenn auch zur Festigung der Beziehung der Figuren ein prägnanter. Ähnlich und dennoch auf ganz andere Weise funktioniert das Auto als heterotopischer Raum in *Laitakaupungin valot*. Auch in diesem Beispiel wird das Auto immer wieder zum Treffpunkt für Koistinen und Mirja, wenn er sie nach Hause fährt. In Mirjas Aussage, dass das Auto ein geeigneter Raum „zum Reden“ sei,⁴⁹¹ liegt die Ironie, dass die beiden kaum miteinander reden – egal, ob im Auto oder anderswo. Für Koistinen erfüllt sein Auto den Zweck eines privaten Raumes, in welchem er sich wohl zu fühlen scheint und wo er zumindest etwas zu reden beginnt. Diese Sicherheit wird jedoch angegriffen, als das Auto auch zum Ort des Überfalles wird.⁴⁹² Von den Schlaftabletten betäubt schläft Koistinen ein und Mirja kann ihm den Schlüssel für das Juweliergeschäft im Einkaufszentrum entwenden. Für sie wiederum stellt das Auto stets einen Raum des Dazwischen und der Übergabe dar. Sei es bei den Treffen mit der kriminellen Bande, die vorwiegend in Fahrzeugen stattfinden oder bei ihren Treffen mit Koistinen, die nur dem Zweck der Manipulation dienen. Das Auto als Raum im Raum kann betreten und wieder verlassen werden, auch ohne Fortbewegung. Abseits der Stadt am Hafen fährt Lindholm, Boss der Verbrecherbande, mit seinem Wagen von rechts ins Bild, Mirja steigt ein, bespricht das weitere Vorgehen und verlässt das Fahrzeug an eben dieser Stelle wieder. Kaurismäkis Inszenierung dieser Treffen unterstreicht den zwielichtigen Charakter des Bandenchefs. In seinem dunklen Anzug wird er von der dunklen Umgebung verschluckt, die Nahaufnahme lässt keinen Raum für die beiden auf dem Rücksitz, die Gesichter der beiden Personen sind halb im Schatten und die Umgebung ist im Rückfenster nur verschwommen wahrnehmbar. Mit starr nach vorne gerichteten Blicken wechseln sie nur wenige Worte [Abbildung 79]. Mirja nimmt ihre Bezahlung entgegen und verlässt das Auto, welches das Bild nach links verlässt und sie verloren zurücklässt. Damit wird das Auto auch zum Ort des Einschlusses, in welchen nur Eingeweihte Zutritt erhalten, um es mit Foucaults Worten zu denken.⁴⁹³

Dieser Gedanke des Ein- und Ausschlusses kann auch in der Inszenierung von anderen Orten beobachtet werden, die in den Kaurismäki-Filmen immer wieder eine tragende Rolle spielen: Die Bar oder ein Café oder Restaurant. Oft zeigt der Regisseur diese Orte als in sich geschlossene Räume, die jedoch eine Durchlässigkeit zulassen. Der Blick entweder von außen

⁴⁹¹ *Laitakaupungin valot* [00:35:54].

⁴⁹² A.a.O. ab [00:36:00].

⁴⁹³ Vgl. Foucault, „Die Heterotopien“, S. 19.

nach innen oder in entgegengesetzte Richtung durch große Fenster spiegelt diese räumliche Begrenzung wider. Häufig zeigt Kaurismäki Personen, die vor diesen Orten stehen und nach innen blicken oder von innen nach draußen auf das Geschehen auf der Straße schauen. Zum Beispiel in der Schlusssequenz von *Kauas pilvet karkaavat*, als die Belegschaft des neu eröffneten Restaurants *Työ* auf die erste Kundschaft wartet. Die Kamera befindet sich mit dem Personal im Innenraum des Restaurants und blickt durch die großzügige Fensterfront nach draußen. Dort stoppen immer wieder Personen vor dem Eingang und betrachten die Menu-Karte, bevor sie sich entschließen, einzutreten oder weiter zu gehen [Abbildung 80]. Auch wenn die Grenze zwischen Innen und Außen durchsichtig ist, ist sie nicht ohne Weiteres überwindbar. Erst die Abwägung und der endgültige Entschluss machen den Zutritt möglich. Der Innenraum des *Työ* ist verglichen zu anderen Innenräumen bei Kaurismäki durch seine Einsehbarkeit einladend und hell gestaltet. In den meisten Fällen halten sich Kaurismäkis Figuren in schwach erleuchteten, engen Räumen auf, die die deprimierte Stimmung der Figuren besser widerzuspiegeln scheinen. Gleichzeitig dienen solche Orte auch als sichere Orte, die die Figuren vor den bedrohlichen Umständen außerhalb schützen.⁴⁹⁴ M erhält beispielsweise in einem Café von der Frau hinter der Bar mit einem bemitleidenden Blick kostenlos heißes Wasser für seinen mitgebrachten Teebeutel und sogar ein Mittagessen mit einem Glas Milch.⁴⁹⁵ Die Bar wird bei Tytti Soila auch als Archetyp des Kaurismäki-Ortes beschrieben.⁴⁹⁶ In ihrem Text beschreibt die Autorin, wie bestimmte Orte, wie zum Beispiel die Cafeteria, bei Aki Kaurismäki in ihrem Interieur der 1950er und 60er Jahre, Milieus der Arbeiter*innenklasse in Helsinki konservieren, die mit dem Wirtschaftsaufschwung der 1980er Jahr aus dem Stadtbild verschwunden sind.⁴⁹⁷ Kaurismäki selbst sagt in einem Gespräch mit von Bagh: „Eine Kneipe ist das Wohnzimmer der Menschen, die Einrichtung reflektiert die Stiltendenzen der Zeit. [...] Die Kneipentheke ist ein poetisches Element, eine Bühne zufälliger Begegnungen“.⁴⁹⁸ Die finnische „baari“⁴⁹⁹ als ein Ort zwischen Anonymität und Treffpunkt wird somit zum Erinnerungsort an die Vergangenheit eines Finnlands der Nachkriegszeit als eine Periode des Übergangs von einer sozialen Struktur in eine andere.⁵⁰⁰ Dieser Gedanke wird besonders im Restaurant *Dubrovnik* deutlich. Als „Heterotopie der Zeit“ funktioniert es nach seiner eignen

⁴⁹⁴ Vgl. Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 70.

⁴⁹⁵ *Mies vailla menneisyyttä* [00:33:00 - 00:34:18].

⁴⁹⁶ Vgl. Soila, „The Landscapes of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, S. 8f.

⁴⁹⁷ Vgl. a.a.O., S. 8.

⁴⁹⁸ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 182.

⁴⁹⁹ Das Wort bezeichnet Cafés charakteristisch für kleinere finnische Ortschaften oder Arbeiter*innenviertel in den Städten, in denen entgegen dem Namen bis in die 1960er Jahre kein Alkohol ausgeschenkt werden durfte, sondern Heiß- und Softgetränke sowie einfache Speisen. Vgl. Soila, „The Landscapes of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, S. 9.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd.

Zeitlichkeit und vereint mehrere Zeitebenen miteinander. Bereits die Eröffnungsszene des Films führt das Restaurant als einen Ort ein, der etwas aus der Zeit gefallen scheint und einen nostalgischen Charme in sich trägt und damit konserviert. Die Kamera zeigt als erste Einstellung das Innenleben eines Klaviers, über welches die Credits des Filmes eingeblendet werden, um daraufhin auf einen Mann, in einer Halbnahen das Instrument spielend, zu wechseln. Unbewegt bleibt die Einstellung für etwa eineinhalb Minuten stehen, verweilt kurz in einer Großaufnahme auf den Händen des Musikers und öffnet schließlich den Blick in entgegengesetzte Richtung auf den Innenraum des Restaurants, an dessen Ende Ilona in aufrechter Haltung und ordentlicher Kleidung darauf wartet, die nächsten Gäste an ihren Tisch zu führen. Der Raum wirkt mit seinen blauen Wänden und der gedimmten Beleuchtung gedrungen. Aus dieser Perspektive kann man keine Fenster sehen, die den Blick nach draußen ermöglichen könnten. Kleine Tische mit schweren weißen Tischtüchern und dunklen Holzstühlen unter Palmen und goldenen Wandlampen dominieren den Raum [Abbildung 81]. Vom Klavier aus beobachtet die Kamera für einige Augenblicke das gemächliche Treiben der Kellner*innen und Gäste, springt dann weiter in den Raum, um in einer leichten Untersicht vor Ilonas Gesicht zu enden – alles über den Verlauf des ganzen Klavierstücks. Am letzten Öffnungstag des Restaurants wird der Ort auf ähnliche Weise inszeniert.⁵⁰¹ Im Verlauf eines ganzen Liedes, fahren die Gäste ein letztes Mal in ihren Autos vor, danach springt die Kamera in den Innenraum. Ein kristallener Kronleuchter hängt von der Decke, das Interieur spiegelt den Geschmack der 1950er Jahre wider, auch die Stammkundschaft scheint aus einem anderen Jahrzehnt zu stammen. In weiße Blusen gekleidete Kellner*innen servieren den betagten Gästen ihre Speisen, während im Hintergrund der Sänger Markus Allan mit einer Live-Band einen finnischen Tango spielt, der vom Fluss der Zeit, Abschied und dem Vergessen handelt [Abbildung 82].⁵⁰² In einer weiteren Einstellung überreichen die Gäste beim Betreten des Restaurants der Inhaberin und Ilona Blumen und bekunden ihr Beileid, beinahe wie bei einem Begräbnis. Die Stimmung schwankt zwischen Bedrücktheit und Nostalgie, was Kaurismäki auch im Blick der Inhaberin einfängt, wie sie mit trauriger und glücklicher Mine zugleich die Gäste beim Tanzen beobachtet, während im Hintergrund von unerfüllten Träumen gesungen wird. Dadurch wird der Liedtext zum Ausdruck ihres emotionalen Innenlebens.⁵⁰³ Das Restaurant existiert dabei als Raum „außerhalb der Zeit“, wie Foucault es beschreiben würde.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ *Kauas pilvet karkaavat* [00:24:55-00:27:43].

⁵⁰² Vgl. Andrew Nestingen, „Kaurismäki’s Musical Moments: Genre, Irony, Utopia, Redemption“, in *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, hg. v. Thomas Austin, New York: Bloomsbury Academic 2018, S. 137-149, hier S. 146.

⁵⁰³ Vgl. ebd.

⁵⁰⁴ Foucault, „Die Heterotopien“, S.16.

Es besteht keine Verbindung zur Welt außerhalb des Saales. Für einen letzten Abend konserviert das *Dubrovnik* den Geist vergangener Jahre. Wie später in einem Bewerbungsgespräch zwischen Ilona und einem anderen Restaurantbesitzer deutlich wird, war das *Dubrovnik* wohl einst das nobelste Restaurant der Stadt – diese Zeiten scheinen jedoch lange vergangen.⁵⁰⁵ Die Tatsache, dass die Restaurantleitung des *Dubrovnik* bankrott gegangen ist und ihr Geschäft an eine amerikanische Fast-Food-Kette verkaufen muss, zeugt von der anwachsenden Globalisierung und wie die Zukunft die Vergangenheit allmählich einholt. Die Neonschrift im Vintage-Stil, die den Namen des Restaurants anzeigt, erlischt an diesem Tag zum letzten Mal und wird auch in Zukunft nicht mehr leuchten. Ein Symbol dafür, wie die Vergangenheit des Ortes binnen eines Momentes „ausgelöscht“ wird.⁵⁰⁶ Nichtsdestotrotz steckt in der Inneneinrichtung, den alten Vorhängen und Tischdecken, ein nostalgischer Geist, den nicht zuletzt Ilona in ihrer stolzen Funktion als Oberkellnerin stets zu wahren versucht. Selbst dann, wenn sie längst nicht mehr an diesem einst vornehmen Ort in dieser Position arbeitet, sondern in einer zwielichtigen Bar, einem „furchtbaren Drecksloch“,⁵⁰⁷ wie sie es beschreibt, als Tellerwäscherin, Kellnerin und Köchin gleichzeitig. Man könnte also sagen, die vergangene Blütezeit des Restaurants schwebt während des gesamten Filmverlaufs stets in der Luft und zwar in Form der Verkörperung durch Ilona selbst. Bildlich wird dies, wenn Ilona die alten Tischdecken aus dem *Dubrovnik* für ihr eigenes Restaurant wiederverwendet: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kollidieren hier sinnbildlich.

Als eine Form der „Heterotopie“, des „Gegenraumes“, tritt auch das Containerdorf in *Mies vailla menneisyttä* in Erscheinung: „a liminal non-space between city and country, an in-between of the urban and rural boundaries“.⁵⁰⁸ Abseits konventioneller Wohnformen bieten die leeren Container Obdach für Menschen, die den gesellschaftlichen Anforderungen nicht entsprechen. Zwischen abgestellten Baumaschinen und Metallschrott haben sie sich dort eine neue Existenz aufgebaut. Der Vorgang, wie die Gruppe der Menschen sich dort eine Gemeinschaft erschaffen hat, transformiert das abgelegene Hafengebiet zu einer „Heterotopie“.⁵⁰⁹ Zusammengeschlagen und verletzt, erwacht M in dieser Umgebung, als hätte das Meer ihn dort ans Ufer geschwemmt. In einem uneindeutigen Zwischenzustand zwischen Leben und Tod, bietet der Ort ihm Hoffnung auf einen Neustart ins Leben. Die aufgehende Sonne, die die Container in ein sanftes rosa Licht taucht, kann als Symbol dafür gelesen werden

⁵⁰⁵ *Kauas pilvet karkaavat* [00:31:55-00:33:07].

⁵⁰⁶ A.a.O. [00:31:08-00:31:11].

⁵⁰⁷ A.a.O. [00:52:49].

⁵⁰⁸ Vgl. Koivunen, „Do You Remember Monrepos?“, S. 136.

⁵⁰⁹ Vgl. Pantet, „A constellation of heterotopias?“, S. 56.

[Abbildung 83]. Diesen Neustart hatte er sich bei der Einfahrt am Bahnhof von Helsinki zu Beginn des Filmes wohl noch anders ausgemalt. Die Ankunft in Helsinki in der Eröffnungsszene von *Mies vailla menneisyttä* kann nämlich mit Anu Koivunen als Zeichen für Modernität gelesen werden. Die aus ökonomischen Gründen notwendige Migration von ländlichen Gebieten in die Städte auf der Suche nach Arbeit erinnert an Narrative der Industrialisierung.⁵¹⁰ Das Containerdorf steht dabei vorerst in starkem Kontrast zu diesem Gedanken von Modernität und ökonomischem Neuanfang. Nur Spuren zeugen dort am Hafen von einer einst aktiven Industrie.⁵¹¹ Das Leben verläuft nach anderen Regeln und Zeiten als es außerhalb in der Welt der Fall ist. Der Film verrät nicht, wie viel Zeit M dort verbringt. Lediglich seine heilenden Wunden und die gepflanzten und geernteten Kartoffeln verweisen fast metaphorisch auf das Fortschreiten der Zeit. Außerdem erfährt M innerhalb des Dorfes durch die anderen Bewohner*innen Solidarität, die außerhalb davon abhanden gekommen zu sein scheint. Nieminen und seine Familie nehmen M bei sich auf, bis er wieder auf eigenen Beinen stehen kann. Er erhält seinen eigenen Container und eine warme Speise in der Suppenküche der Heilsarmee. Als gegen Ende des Films ein Bewohner von derselben Bande bedroht wird, wie einst M, stehen alle Anwesenden für diesen ein und schlagen die Angreifer gemeinsam in die Flucht.⁵¹² Kaurismäki zeigt die Außenbereiche der Container-Ansammlung unter blauem Himmel, eine erfrischende Brise weht stets vom offenen Meer herüber, das Leben scheint dort trotz seiner Einfachheit gut für die Menschen [Abbildung 84]. Fichert beschreibt die Innenräume der Container „in ihrer Farbigkeit [als] nahezu prachtvoll.“⁵¹³ M richtet es sich dort mit einer alten Jukebox und warm leuchtenden Lampen wohnlich ein [Abbildungen 85 & 86]. Die städtischen Räume und Irmas kleines Apartment wirken im Gegensatz dazu kalt, grau und trostlos [Abbildungen 87, 88 & 89]. Kaurismäki inszeniert das Containerdorf und seine Gemeinschaft als eine tolerantere und unterstützendere Gesellschaft als es unsere ist und übt damit Kritik an den Entwicklungen zu einer egoistischen, ausbeuterischen Welt, in der sich jeder selbst der*die Nächste ist. Damit realisiert Kaurismäki, zumindest innerhalb der filmischen Realität, für einen Augenblick eine gesellschaftliche Utopie. Der Hafen als ein Ort des Transits im Sinne Augés wird bei Kaurismäki Ort am Rand der Gesellschaft und Zufluchtsort, sicherer Hafen, für ihre Gestrandeten. „The definite boundary of Aki Kaurismäki’s cinematic realm is the sea at the harbour of Helsinki“, schreibt Soila.⁵¹⁴ Doch viel

⁵¹⁰ Vgl. Koivunen, „Do You Remember Monrèpos?“, S. 135.

⁵¹¹ Vgl. A.a.O., S. 136.

⁵¹² *Mies vailla menneisyttä* [01:23:30-01:24:24].

⁵¹³ Fichert, „Die Ästhetik der Kargkeit“, S. 215.

⁵¹⁴ Soila, „Landscapes of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, S. 11.

mehr: Im Beispiel des Containerdorfes eröffnet das verlassene Hafengebiet neue Möglichkeitsräume für seine Bewohner*innen und schafft einen heterotopischen Gegenentwurf zu herkömmlichen Gesellschaftsstrukturen.

4.2.3 Uneindeutige musikalische Räume

Ein Aspekt, der für die Inszenierung der beschriebenen Räume bei Kaurismäki nicht zu ignorieren ist, ist die musikalische Gestaltung der Räume, die auch im engen Zusammenhang mit den Themen „Nostalgie“ und „Warten“ aus den anschließenden Kapiteln gedacht werden muss. Von Bagh zufolge, erzählen sich in Kaurismäkis Filmen Geschichten über die Liedtexte der Musikstücke als „[l]ange Reise durch Zeit und Erinnerung.“⁵¹⁵ Musik wird damit häufig zu einem „metanarrative commentary“, wie Nestingen feststellt und fügt der simplen Handlung eine weitere Ebene hinzu, nicht selten mit ironischem und utopischem Potential.⁵¹⁶ Der Einsatz von Musik und das Aufkommen von „Zeit-Bildern“ gehen bei Kaurismäki außerdem Hand in Hand. Auffällig sind in den Filmbeispielen Szenen, in welchen ein Lied von Anfang bis zum Ende gespielt wird. Vorwiegend in Bars, wo Musiker*innen Lieder vor Ort performen und die Grenzen zwischen inner- und außerdiegetischer Musik fließend sind. Räume werden dadurch oft zu undefinierten Räumen, deren Grenzen verschwimmen und somit ein Raum in den anderen übergeht. Des Öfteren zeigt die Kamera das Abspielgerät der akustisch wahrnehmbaren Musik im Filmbild, um dann in einer nächsten Szene die Musik weiterzuspielen, obwohl die Zuschauer*innen den filmischen Raum bereits verlassen haben. Musik wird damit einerseits zu einem verbindenden Element, das über verschiedene Räume hinweg reichen kann. Andererseits erzeugt der Ortswechsel auch Irritationen bei den Zuschauer*innen, die sich nicht mehr darauf verlassen können, wo die Quelle der Töne im Filmbild zu verorten ist, was Kaurismäkis Räume auf einer weiteren Ebene zu Zwischenräumen werden lässt. Interessant an dieser Stelle ist auch Michael Essers Aussage, der Blues sei in seinem Aufbau „die populäre Musik der Zwischenräume“, auf die Kaurismäki neben dem finnischen Tango gerne zurückgreift, zum Beispiel in der zuvor bereits beschriebenen Eröffnungsszene von *Kauas pilvet karkaavat*, die den Pianisten Shelly Fisher am Klavier im *Dubrovnik* spielend zeigt.⁵¹⁷

In den Kaurismäki-Beispielen lassen sich folgende Arten von musikalischen Räumen ausfindig machen: Handlungsleere durch Musik erfüllte und darüber miteinander verbundene Räume in Verbindung mit „Zeit-Bildern“ und Räume abseits von Worten, in denen die Musik für die Figuren zu sprechen scheint, insbesondere in Form des finnischen Tangos. Musik fügt dem

⁵¹⁵ Vgl. von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 149.

⁵¹⁶ Nestingen, „Kaurismäki's Musical Moments: Genre, Irony, Utopia, Redemption“, S. 143.

⁵¹⁷ Esser, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, S. 19.

reduzierten Mienenspiel und den Gesten der Figuren einen tiefgründigeren Ausdruck hinzu und eröffnet den Zuschauer*innen ein Stück weit deren Inneres und deren Gedanken, die oft im Widerspruch zu den Problemen ihres Alltags stehen.⁵¹⁸ Im Mischen verschiedener Stilrichtungen, von nostalgisch angehauchten finnischen Schlägern über Blues und Rockmusik, versetzt die Musik die Zuschauer*innen in einen Zwischenzustand zwischen Emotionen und Gefühlszuständen sowie zwischen Zeiten und Räumen.⁵¹⁹

In *Laitakaupungin valot* verschwimmen die Grenzen der Räume das erste Mal gleich in der Eröffnungsszene, die Koistinen auf seinem Rundgang zeigt. Das Lied, das die Szene untermalt, ändert seine Sound-Qualitäten in dem Moment, als das Bild einen Lautsprecher zeigt. War der Ton zuvor noch klar, klingt er für den Augenblick der Einstellung blechern und gedämpft, ganz so, als würde das Lied über den Lautsprecher in der ganzen Umgebung zu hören sein – mitten in der Nacht, wo niemand außer der Nachtwächter Koistinen unterwegs ist.⁵²⁰ Auch bei Koistinens und Mirjas erster Verabredung scheint die Musik in der Schwebe zwischen Teil der Diegese und außerhalb davon. Nachdem Koistinen vorschlägt, in eine Disco zu gehen, zeigt die folgende Einstellung noch nicht die besagte Diskothek, sondern die Ansicht der Stadt in einer vorerst unbewegten Totalen. In dem Moment, in dem die Kamera nach links schwenkt, setzt ein Rock-Song ein. Die Musik leitet das Setting der folgenden Szene also ein, bevor die Zuschauer*innen es zu sehen bekommen. Erst dann erfolgt der Schnitt und wir sehen eine Band auf einer Bühne in einem Club. Die Szene erstreckt sich über das gesamte Lied, springt nach einigen Verweilmomenten auf dem Sänger für mehrere Minuten zu Koistinen und Mirja, die im Publikum stehen und zuschauen.⁵²¹ Ähnliches ist zu Beginn bei *Mies vailla menneisyttä* zu beobachten. In der Überfall-Szene werden die brutalen Schläge auf M mit Musik aus seinem Kofferradio untermalt. Dieses nimmt einer der Angreifer mit sich, als sie die Szene verlassen, die Musik bleibt jedoch im Bild zurück und dauert noch in der folgenden Szene an, in der der Ort der Handlung wechselt.⁵²² In *Kuolleet lehdet* setzt die Rockmusik der darauffolgenden Barszene bereits in Huotaris und Holappas Zimmer ein. Schuhe werden noch schnell gebürstet, Haare gekämmt, ein Schluck aus der Wodkaflasche genommen und nach einem letzten Blick in den zerbrochenen Spiegel begeben sich die beiden Männer auf den Weg. Erst dann folgt der Schnitt auf die Karaokebar, in der ein Mann auf einer Bühne das bereits angespielte Lied singt. Mit dem Ortswechsel verändert sich auch die Soundqualität der Musik. Erklang zuvor noch die

⁵¹⁸ Vgl. Nestingen, „Kaurismäki’s Musical Moments: Genre, Irony, Utopia, Redemption“, S. 143.

⁵¹⁹ Vgl. Koivunen, „Do You Remember Monrepos?“, S. 144.

⁵²⁰ *Laitakaupungin valot* [00:00:57-00:1:02].

⁵²¹ A.a.O., [00:16:56-00:19:38].

⁵²² *Mies vailla menneisyttä* [00:02:28-00:03:40].

Stimme des Originals wie aus einer Distanz, kann man nun eine leichte Veränderung in der Stimme des Laiensängers und in der Lautstärke wahrnehmen. Die Quelle der Musik verlagert sich damit in die Diegese und die Zuschauer*innen sind räumlich ganz nah an ihr.⁵²³ Musik leistet in diesen Szenen einen wichtigen Beitrag, die filmischen Räume zu konstruieren und voneinander abzugrenzen und unterstreicht gleichzeitig ihre fluiden Grenzen.

Neben solchen Szenen unterstreicht der Einsatz der Musik auch den Charakter des Beobachtens und des Stillstandes, in denen die Filmbilder als „Zeit-Bilder“ identifiziert werden können. Musikalisch untermalt, zeigt sich dieser Zustand zum Beispiel, als ein Bewohner des Containerdorfes für M die gefundene Jukebox wieder zum Laufen gebracht hat und die Männer in einer unbewegten, langen Einstellung stumm beim gemeinsamen Essen in Ms eigener Container-Wohnung sitzen und der Musik lauschen.⁵²⁴ Wie die Kamera Leute beim Musikhören beobachtet, wiederholt sich im Laufe des Filmes auf unterschiedliche Weise. Bei Ms und Irmas Verabredung, sagt jener: „Setzen wir uns auf die Couch und hören Musik.“ Mit der Aussprache dieses Satzes setzt die Musik der Jukebox ein. Die beiden setzen sich etwas verlegen nebeneinander auf die Couch, hören der Musik zu und tauschen schüchterne Blicke aus, bevor es zum Kuss kommt. Die Szene endet in einem Fade-Out, eine neue Szene beginnt, die Musik spielt weiter und verklingt erst dann allmählich.⁵²⁵ Kaurismäki reproduziert diese Szene in leichter Abwandlung wenige Minuten später, als M mit Mitgliedern der Musikkapelle der Heilsarmee in seinem Container Musik hört. Die Kamera zeigt M links im Bild, ihm gegenüber die Musiker nebeneinander aufgereiht auf dem Sofa, ihre Füße wippen im Takt zur Musik, ansonsten ist die Einstellung ganz ruhig und kontemplativ.⁵²⁶ Auch wenn die Personen in beiden beschriebenen Szenen mit etwas Abstand zueinander sitzen, verbindet sie das gemeinsame Musikhören und erzeugt eine Nähe zwischen ihnen. Der später folgende von M organisierte Auftritt der Musikkapelle beim Lagerfeuer zeigt in wenigen Einstellungen die spielende Band und die zuhörenden Menschen. Die dunkle Umgebung wird in der Mitte durch das warme Licht des Feuers ausgeleuchtet. Die Szene zeugt von einer gelassenen Stimmung und dem Erleben von Gemeinschaft innerhalb des Containerdorfes.⁵²⁷ Hier kann ein Zusammenhang zu Richard Dyer's Argumentation hergestellt werden, inwiefern Unterhaltungsformen als Vorstellung von „something better“ utopisches Potential beinhalten können.⁵²⁸ Als vorübergehenden Reaktion

⁵²³ *Kuolleet lehdet* [00:08:07-00:06:16]

⁵²⁴ *Mies vailla menneisyttä* [00:26:26-00:27:12].

⁵²⁵ A.a.O. [00:44:59-00:46:02].

⁵²⁶ A.a.O., [00:47:30-00:48:10].

⁵²⁷ A.a.O. [00:52:40-00: 55:00].

⁵²⁸ Richard Dyer, „Entertainment and Utopia“, in *Only Entertainment*, London: Routledge 2002, S. 19-35, hier S. 20.

auf die Ungerechtigkeit der Gesellschaft,⁵²⁹ die die Personen aus dem Containerdorf erlebt haben, bieten ihnen die musikalischen Veranstaltungen einen gemeinsamen Zufluchtsort. Musik wird hier also zu einem verbindenden Element und unterstreicht noch einmal, wie die Gemeinschaft der Menschen dort als ein utopischer Entwurf einer Gesellschaft ihren Ort in der „Heterotopie“ des Containerdorfes findet.

Musik stellt in den Kaurismäki-Filmen nicht nur Verbindungen zwischen Räumen und Menschen her, es gelingt ihr auch, mehrere Zeitebenen miteinander zu vereinen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Schlusszene aus *Mies vailla menneisyttä*, wenn Annikki Tähti, eine der erfolgreichsten finnischen Sänger*innen, als Mitglied der Heilsarmee das Lied „Monrepos“ singt.⁵³⁰ Wie Soila bemerkt, handelt es sich dabei um den Hit schlechthin aus den 1950er Jahren, in dessen Liedtext sich eine Kluft eröffnet, „where memories, fantasies, the past and the present gush into.“⁵³¹ M kehrt in dieser Szene zu Irma zurück, nachdem er seine Vergangenheit hinter sich lassen konnte. Das Lied erzählt dabei im Hintergrund von einer verlorenen Vergangenheit Finnlands, von einem Park in der Region Viipuri, die nach dem Zweiten Weltkrieg an die Sowjet Union abgetreten werden musste und daher für viele Finn*innen mit Nostalgie verbunden ist.⁵³² Hand in Hand gehen M und Irma über einen spärlich beleuchteten Bahnübergang im nächtlichen Hafengebiet. Ein Zug rollt von rechts nach links ins Bild, der Kreis zum Filmbeginn schließt sich. Jetzt scheint Ms Zukunft mit Irma allerdings gewiss. Beide können im Gegensatz zu der Stimme aus dem Lied nach vorne blicken. Fade. Abspann. In Szenen wie dieser zeigt sich der Tango als Produkt der finnischen Nachkriegszeit, der sich in den 1950er Jahren zu „einem herausragenden finnischen Genre“ entwickelte und „zu einem metaphysischen Element der melancholischen finnischen Lebensweise [wurde]“, wie von Bagh es beschreibt.⁵³³ Kaurismäki bemerkt in Interviews ironisch, der Tango stamme ursprünglich aus Finnland, „der argentinische Tango sei nur ein Plagiat davon.“⁵³⁴ Außerdem ersetze der Tango die fehlenden Worte der finnischen wortkargen Männer. In den Filmbeispielen ist demzufolge auch zu beobachten, wie etwas über den Liedtext vermittelt werden kann, was die Figuren nicht über Dialoge zum Ausdruck bringen. Ansa wechselt den Radiosender, nachdem sie von der Arbeit in ihre einsame kleine Wohnung zurückgekehrt ist, von den deprimierenden Nachrichten zu einem Kanal, der einen traurigen finnischen Schlager spielt. Darin besingt der Sänger seine Armut. Zwischenzeitlich hat sich das Etikett mit dem Ablaufdatum in das sich in der

⁵²⁹ Vgl. Dyer, „Entertainment and Utopia“, S.25.

⁵³⁰ *Mies vailla menneisyttä* ab [01:25:38].

⁵³¹ Vgl. Soila, „Landscape of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, S. 9.

⁵³² Vgl. ebd. Oder Koivunen, „Do You Remember Monrepos?“, S. 142.

⁵³³ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 148.

⁵³⁴ Ebd.

Mikrowelle erwärmende Fertiggericht gebrannt und landet direkt im Mülleimer.⁵³⁵ Etwas später im Film singt im Radio eine Stimme von einer Frau, die vergeblich auf ein Zeichen ihres Liebhabers wartet. Ansa starrt auf das stumme Telefon vor sich in der Hoffnung auf einen Anruf von Holappa und unwissend, dass dieser die Notiz mit der Telefonnummer verloren hat. Schnitt. Die Szenerie wechselt auf verschiedene stehende Ansichten der Stadt, die Musik erklingt so lange weiter, bis Holappa gedankenverloren eine Bar betreten möchte.⁵³⁶ Wie schon im Abschnitt über die heterotopischen Orte geschildert wurde, unterstreicht das finnische Lied am letzten Abend des *Dubrovniks* die wehmütige Stimmung der Mitarbeiter*innen, wenn es darin um Abschied und vergangene Zeiten geht. Ebenso wie bei Ilona und Lauri am Ende von *Kauas pilvet karkaavat*. Am Eröffnungstag ihres eigenen Restaurants steht das Paar mit zufriedener Miene vor der Eingangstür. Das titelgebende Lied des Musikers und Sängers Rauli „Badding“ Somerjoki erklingt im Hintergrund als „a concluding fantasy, happiness and escape“.⁵³⁷ Die gen Himmel gerichteten Blicke scheinen sagen zu wollen: Es geht immer weiter im Leben, denn Wolken ziehen vorüber. Ein positiver Blick in die Zukunft also. Von Bagh bemerkt, das Lied greife die finnische Version des Foxtrotts, mit dem Namen „Humppa“ auf. Dabei handle es sich um einen Tanz mit Einflüssen verschiedener Kulturen und um „ein Relikt aus den dreißiger Jahren“, aus denen sich „eine unnachahmliche finnische Ausdrucksform herauskristallisierte.“⁵³⁸ Kaurismäki beschließt den Film also in nostalgischem Tonfall mit einer Erinnerung an die Vergangenheit als gleichzeitigen ermutigenden Appell an die Zukunft.

In abgewandelter Form zu musikalischen Untermalungen tritt das Hören von Radiobeiträgen, die Kaurismäkis Räume immer wieder füllen, in Erscheinung. Diese Szenen betonen den Stillstand und das Verharren im Moment. Die Handlung setzt kurz aus, die Zuschauer*innen beobachten die Figuren bei alltäglichen Tätigkeiten und nehmen die gleiche Rezeptionshaltung wie diese ein: Zuhören und nichts tun. In *Laitakaupungin valot* hört Koistinen einen Bericht über Skorpione, hängt dabei Wäsche auf, trinkt Tee, raucht und sitzt auf der Couch – das Ganze über eine halbe Minute, in der die Kamera ihm statisch dabei zusieht.⁵³⁹ Das Lauschen des Radios verankert die Szene dabei im Moment, zeigt in Echtzeit das, was Koistinen in diesem Augenblick selbst wahrnimmt. Gleichzeitig kann der Bericht über den Giftstachel des Tieres als Vorahnung verstanden werden auf das, was der Film mit Mirjas und Koistinens Begegnung

⁵³⁵ *Kuolleet lehdet* [00:04:10-00:04:46].

⁵³⁶ A.a.O. [00:34:32-00:35:27].

⁵³⁷ Nestingen, „Kaurismäki’s Musical Moments: Genre, Irony, Utopia, Redemption“, S. 145.

⁵³⁸ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 185.

⁵³⁹ *Laitakaupungin valot* [00:08:22-00:09:02].

noch zeigen wird. Augé würde wohl bemerken, Koistinen mache beim Radiohören „die Erfahrung der ewigen Gegenwart und zugleich der Begegnung mit sich selbst.“⁵⁴⁰ Denn auch Augé sieht einen Zusammenhang zwischen dem Radio und der Wahrnehmung von Zeit und beschreibt ihn wie folgt: „Insgesamt macht das den Eindruck, als hätte die Zeit den Raum eingefangen, als gäbe es keine andere Geschichte als die Nachrichten des Tages oder des Vortages, als schöpfe jede individuelle Geschichte ihre Motive, Worte und Bilder aus dem unerschöpflichen Vorrat einer unversiegbaren Geschichte der Gegenwart.“⁵⁴¹ Noch viel deutlicher wird diese Verankerung in der Gegenwart in den bereits kurz angeschnittenen Radiomeldungen über den Krieg in der Ukraine in *Kuolleet lehdet*. Diese kurzen Augenblicke erinnern die Zuschauer*innen immer wieder daran, was sich in Wirklichkeit gerade in der Welt abspielt und können als deutliche politische Positionierung Kaurismäkis gelesen werden. Zwei kurze Worte genügen dafür, mit denen Ansa wütend das Radio abdreht: „Verdammter Krieg“.⁵⁴² Dass die Nachrichten plötzlich doch kurz kommentiert werden, nachdem sie über den gesamten Film immer wieder im Radio zu hören waren, wirkt so, als könne Ansa es letztendlich nicht mehr aushalten, die Gegenwart, die sowohl ihre eigene als auch die der Zuschauer*innen ist, zu ignorieren. Die Grenze der Diegese und der Außenwelt fangen über das akustische Signal des Radios an zu bröckeln und holen die Figuren gemeinsam mit den Zusehenden zurück ins Hier und Jetzt, das hinter dem nostalgischen Interieur der Kaurismäki'schen Räume teilweise zu verschwinden droht.

Damit bewegt sich der Einsatz von Musik in den Filmbeispielen bereits an der Grenze zwischen Räumen und Zeiten. Wie die beschriebenen Orte mit einem herkömmlichen Zeitempfinden brechen, geht aus den Ausführungen bereits hervor. Das Thema des Wartens und der Nostalgie wurde dabei bereits angeschnitten und soll nun in einem letzten Schritt der Analyse unter dem Thema der Zwischenzeiten weiter ausgeleuchtet werden und einige Rückbezüge zu vorherigen Punkten herstellen.

4.3 Zwischenzeiten: Warten in Nostalgie

„Wodka ist die Droge der Melancholie“, schreibt Michael Esser. „Und das Land, in dem alles zusammenkommt: Norden und Osten, Depressionen und Wölfe, Melodramen und Einsamkeit, Wodka und Märchen, dieses Land heißt Finnland.“⁵⁴³ Esser findet ziemlich traurige Worte für das Schicksal von Kaurismäkis Figuren, die meist mit traurigem Blick im Qualm ihrer Zigarette

⁵⁴⁰ Augé, *Nicht-Orte*, S. 105.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² *Kuolleet lehdet* [00:49:24].

⁵⁴³ Esser, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, S. 7

sitzen oder stumm eine Flasche Wodka herunterkippen: „Der melancholische Blick geht in die Ferne, weil er in der Zukunft sucht, was in der Vergangenheit nicht zu finden war“,⁵⁴⁴ so Esser weiter. Kaurismäki gelingt es, in einzelnen Bildern, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu vereinen. Bei von Bagh heißt es außerdem dazu: „Das Kino ist wie ein Prisma, in dem sich die Bedeutungen der Zeit, der Vergangenheit sowie der Gegenwart, verdichten.“⁵⁴⁵ Der Vergleich mit dem Prisma führt uns zurück zu Gilles Deleuze. Kaurismäkis Filme sind nämlich voller Bilder, die Deleuze als „Kristallbilder“ identifizieren würde. Als prägnantes Beispiel wäre das Thema der Nostalgie zu nennen, das den Filmbildern in ihrer Gestaltung an sich anhaftet und als Verweis auf verschiedene Zeiten verstanden werden kann. Kaurismäkis Filme stehen in enger Verbindung zur Filmgeschichte und zur Geschichte Finnlands. In ihnen steckt viel Liebe für alte Objekte, weshalb Nestingen Kaurismäkis Filme auch als „the smoke which bears witness to the fire of the past“ beschreibt.⁵⁴⁶ Dieser Rauch, der Kaurismäkis Figuren stets umhüllt, kommt dabei, könnte man sagen, vor allem vom ununterbrochenen Zigarettenkonsum, womit ein zweites prägnantes Beispiel für Zwischenzeiten aufgegriffen werden soll: Der Stillstand in den Filmen in Form von „Zeit-Bildern“, die die Figuren rauchend oder trinkend in einem Zustand des Wartens zeigen.

4.3.1 Nostalgie als Ausdruck der Überschneidung mehrerer Zeitebenen

„Ich habe schon immer gefühlt, als wäre ich aus der Zeit gefallen“, bemerkt Kaurismäki in einem Interview, „[i]ch mag keine modernen Gebäude, ich mag keine modernen Autos, und ich mag auch die moderne Gesellschaft nicht besonders. Ich war immer schon etwas nostalgisch.“⁵⁴⁷ Wie in den vorhergehenden Ausführungen bereits an verschiedenen Stellen angeklungen ist, zieht sich durch Kaurismäkis Filme ein nostalgischer Unterton. Boym versteht Nostalgie als eine Sehnsucht nach einem nicht mehr oder noch nie existierenden Zuhause, als „a sentiment of loss and displacement.“⁵⁴⁸ Dieses Gefühl verkörpern einerseits Kaurismäkis Figuren, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden und nach einem Ort der Zugehörigkeit suchen oder die Atmosphäre der Filme ganz allgemein, in denen der Regisseur ein Bild eines Landes zeichnet, welches er in dem Zustand seiner eigenen Kindheit in Erinnerung behalten möchte.⁵⁴⁹ Sei es mit der musikalischen Gestaltung, dem Dekor aus vergangenen Jahrzehnten oder in seinem Anspruch an sein Kino, als ein Archiv filmischer

⁵⁴⁴ Esser, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, S. 25.

⁵⁴⁵ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 188.

⁵⁴⁶ Nestingen, „The Nostalgic“, in *The Cinema of Aki Kaurismäki*, S. 87-112, hier S. 100.

⁵⁴⁷ Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 329.

⁵⁴⁸ Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, S. 7.

⁵⁴⁹ Vgl. Toiviainen, „The Kaurismäki Phenomenon“, S. 38.

Werke und der Konservierung eines Finnlands, wie es einmal gewesen ist, zu funktionieren. Soila fasst diese Aspekte wie folgt zusammen: „In a Kaurismäki film the traces of memory, and past history, are strictly confined in the image. It resides in the graphic composition of the scene and its contents, including decaying milieus (the cafeteria), and unavailing details of everyday life from forty years ago.“⁵⁵⁰ Nostalgie wird zum gegenwärtigen Ausdruck der Erinnerung an die Vergangenheit in Verschränkung mit Wünschen an die Zukunft, was in der Uneindeutigkeit der zeitlichen Verortung von Kaurismäkis Geschichten und in der Mischung unterschiedlicher Stile deutlich wird. In *Kuolleet lehdet* besucht Ansa ein Internetcafé, um online nach Stellenanzeigen zu recherchieren. Der Betreiber des Cafés, dessen Interieur wie die restlichen Einrichtungsgegenstände im Film im Stil der 70er Jahre gehalten ist, reicht ihr einen Laptop, der wiederum als Relikt der frühen 2000er Jahre gesehen werden kann. Der verblüffend hohe Preis – zehn Euro für die Benutzung in einem Zeitfenster von einer halben Stunde – und der Hinweis des Besitzers – „Zeit ist Geld“ – kann als ein Kommentar Kaurismäkis auf die nicht enden wollenden Teuerungen und Inflationen verstanden werden, wie wir sie heutzutage beobachten können. Allein in dieser Szene, die nur wenige Minuten dauert, verschwimmen die Zeitebenen undurchsichtig miteinander.⁵⁵¹ In ihrer Kombination kann man gut das Gefühl einer Zeitlosigkeit beobachten, wie Nestingen zum Beispiel bemerkt.⁵⁵² Doch auch an anderen Stellen spielt Kaurismäki, als „Poet der Nostalgie“, ⁵⁵³ in seinem neusten Film mit diesen Undurchsichtigkeiten. Ansa besitzt zum Beispiel ein altes Tastenhandy, hört im antiquarisch anmutenden Radio die Nachrichten über den Krieg in der Ukraine und bewegt sich durch etwas aus der Mode gekommen Räume, in denen Wandkalender allerdings im Kontrast dazu auf das Jahr 2024 verweisen, was mit Nestingen als „anachronistic nostalgia“⁵⁵⁴ beschrieben werden kann. Diese eindeutigen Verweise auf Jahreszahlen erzeugen im Kontrast zu der nostalgischen Umgebung disruptive Brüche. Beispielszenen wie diese verdeutlichen, wie Nostalgie laut Boym „a new understanding of time and space“⁵⁵⁵ ermöglichen können.

Der Zwischenzustand verdeutlicht sich außerdem in einem Herumirren zwischen Vergangenheit und Zukunft, wie es bei M zu beobachten ist. Durch seinen Gedächtnisverlust befindet sich der Charakter in einem unklaren Status ohne Vergangenheit und ohne Aussichten auf eine Zukunft, die im Laufe des Films in einen Wunsch nach einer neuen Zukunft umschlägt. Als Mann ohne Vergangenheit lebt er im Moment, bis ihn seine Vergangenheit einholt und ihn

⁵⁵⁰ Soila, „Landscapes of Memories in the films of the Kaurismäki Bros“, S. 10.

⁵⁵¹ *Kuolleet lehdet* [00:20:00-00:20:10].

⁵⁵² Vgl. Nestingen, „The Nostalgic“, S. 92.

⁵⁵³ Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 214.

⁵⁵⁴ Nestingen, „The Nostalgic“, S. 101.

⁵⁵⁵ Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, S. 8.

vor die Entscheidung für mögliche Versionen seiner Zukunft stellt. Nostalgie ist, wie Boym feststellt, deshalb nicht unbedingt nur auf die Vergangenheit ausgerichtet, sondern ebenso vorausschauend: „The fanatsies of the past, determined by the needs of the present, have a direct impact on the realities of the future.“⁵⁵⁶

Abgerundet wird Ms Geschichte am Ende des Films in einer melancholischen Stimmung durch das Lied „Monrepos“, die diesen Gedanken untermalt und als Teil eines finnischen Nationalgedächtnisses eine ganze Erinnerungskette bei den Zuschauer*innen auslösen kann.⁵⁵⁷ Wie sich Kaurismäki in Interviews über seine Filme äußert, betrifft häufig auch die Frage, inwiefern diese als Teil eines finnischen Nationalgedächtnisses verstanden werden können. Valkola bemerkt, dass sie einerseits als Teil der Geschichte Finnlands Erinnerungen kreieren und gleichzeitig ihre eigene Geschichte schreiben.⁵⁵⁸ Was Kaurismäki mit einem Bild eines „verlorenen Finnlands“ meint, kann mit Boyms Gedanken damit beschrieben werden, dass Nostalgie mit einem Verständnis von Verlust, Hand in Hand mit der Wiederentdeckung einer Identität, vor allem einer Nationalidentität, geht.⁵⁵⁹ Ihr zufolge kennen viele Sprachen mit ihren teilweise unübersetzbaren Ausdrücken für Heimweh diese patriotische Sehnsucht.⁵⁶⁰ Das finnische Wort „koti-ikävä“ drückt wortwörtlich ein Bedauern über den Verlust des Zuhauses aus mit „koti“ als das Wort für „Zuhause“ und „ikävä“, was wortwörtlich „bedauerlich“, aber auch „Sehnsucht“ heißen kann.⁵⁶¹ Nostalgie haftet in den Kaurismäki Filmen demzufolge den Orten an sich an, vermittelt damit aber auch ein bestimmtes Gefühl von Zeit. Valkola schreibt zum Beispiel: „The Finnish landscape of the Kaurismäki-films can be regarded in many ways as a trace of memories, the attention and the imagination of those inhabitants or passengers who have traversed it at different times.“⁵⁶² Die Zeit hat ihre Spuren im *Dubrovnik* hinterlassen, dort kollidieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Ilonas Festhalten an der Vergangenheit wandelt sich letztlich in eine hoffnungsvolle Perspektive auf die Zukunft, die gespeist wird von den zurückliegenden Erinnerungen. Das nostalgische Ambiente des geschlossenen Restaurants breitet sich schließlich im neu eröffneten *Työ* aus. Die ehemalige Belegschaft des *Dubrovnik*

⁵⁵⁶ Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, S. 8.

⁵⁵⁷ Vgl. Koivunen, „Do You Remember Monrepos?“, S. 142.

⁵⁵⁸ Vgl. Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 62.

⁵⁵⁹ Vgl. Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, S. 9.

⁵⁶⁰ Vgl. a.a.O., S. 12f. [Anm.: Das deutsche Wort „Heimweh“ ist dabei selbst ein Wort aus der Kategorie der unübersetzbaren Worte, wie Boym hier schreibt.]

⁵⁶¹ Siehe für eine Übersetzung der Wörter beispielsweise in Kopra/ Tuominen (Hg.), *Langenscheidt Universal Wörterbuch Finnisch*, Stuttgart: Pons 1999. [Anm.: „koti“ und „koti-ikävä“ auf S. 66 und „ikävä“ auf S. 37].

⁵⁶² Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 66.

findet dort wieder zusammen und baut sich auf den Fundamenten des Vorgänger-Restaurants eine neue Zukunft auf.

Nostalgie steckt in Kaurismäkis Filmen auch in der Liebe zu alten Objekten, die durch die Globalisierung bedroht sind oder gar ausgelöscht werden.⁵⁶³ Als „Requisiten der Einsamkeit“ schwingt in ihrer Nostalgie „immer die hilflose Sehnsucht nach einer Zeit, in der Raum, Gegenstände und Menschen nicht Fremde, sondern Vertraute waren“, schreibt Esser.⁵⁶⁴ So erkennt Nestingen zum Beispiel in dem Zug, mit welchem M zu Beginn von *Mies vailla menneisyyttä* nach Helsinki fährt, das älteste Modell der finnischen Bahngesellschaft VR aus den 1970er Jahren, welches heutzutage durch neue Modelle ersetzt worden ist.⁵⁶⁵ Per Cadillac fährt Michael Esser durch die Filmgeschichte und zeigt damit auf, wie Kaurismäki in seinen Filmen mit verschiedenen Modellen dieses Autoherstellers auf das amerikanische Kino verweist. Den Cadillac kenne der Regisseur aus den zahlreichen Filmvorführungen in Helsinki, nicht aber tatsächlich von US-amerikanischen Straßen. Er sehe, laut Esser, „das amerikanische Kino durch das Kino der Nouvelle Vague, er sieht es mit den Augen und dem Verstand des Auteurs.“⁵⁶⁶ Dieser Gedanke greift erneut Kaurismäkis enge Verwobenheit mit der Filmgeschichte auf und verdeutlicht anhand von einem spezifischen Gegenstand, wie Nostalgie und die Archivierung des Kinos in Kaurismäkis Filmen in Verbindung zueinander treten. Alexander Fichert spricht von einem „Gefühl der retrospektiven Verzauberung“, die solche Objekte auf die Zuschauer*innen ausstrahlen,⁵⁶⁷ Valkola von „memory images of vanishing time“ oder „lost times.“⁵⁶⁸ In ihrer kontemplativen Haltung, beobachtet die Kamera die Objekte und Räume. Nestingen schreibt: „[T]he films ‚musealise‘ as a way of compensating for loss; that is, the filmmaker collects and records as means of creating an alternative cultural space in which values of the past are preserved and can continue to speak.“⁵⁶⁹ Diese Aussage erinnert stark an Foucaults „Heterotopien der Zeit“ und dem Museum als Ort, an dem mehrere Zeiten gleichzeitig existieren. Man könnte an Nestingen anknüpfend also die Verbindung zu Foucault herstellen und sagen, dass Kaurismäkis Filme in ihrer Archivierung von Alltagsgegenständen der Vergangenheit zu einer Art filmischen Museum werden und als alternative kulturelle Orte „Heterotopien“ darstellen.

⁵⁶³ Austin (Hg.), „Temporality in Kaurismäki: Anachronism, Allusion, Tableau“, S. 23.

⁵⁶⁴ Esser, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, S. 22.

⁵⁶⁵ Nestingen, „The Nostalgic“, S. 89.

⁵⁶⁶ Esser, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, S. 13f.

⁵⁶⁷ Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 214.

⁵⁶⁸ Valkola, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, S. 70.

⁵⁶⁹ Nestingen, „The Nostalgic“, S. 99.

4.3.2 Warten als Zustand des Beobachtens und des Stillstands

Wie an mehreren Stellen bereits angeklungen ist, nimmt das Warten und Nichts-Tun der Figuren in den Beispielen viel Zeit und Raum ein. Bei Bordwell/Thompson/Smith heißt es: „We assume that the characters spend uneventful time sleeping, eating, traveling, and so forth, so the periods containing such irrelevant action can be skipped over so story *duration* can be manipulated.“⁵⁷⁰ Nicht so bei Kaurismäki. Ereignislose Zeit erfährt einen hohen Stellenwert in seinen Filmen und wird nicht übersprungen, sondern vielmehr ausgedehnt. Mit seinen Geschichten aus dem alltäglichen Leben drehen sich die Filme gerade um diese irrelevanten Momente. Die Kamera verweilt dabei gerne auf den Figuren. Diese beobachten, schauen aus dem Fenster, sitzen in der Bahn, essen am Abendbrottisch zu Hause, trinken an der Bar und vor allem: sie rauchen. Eine brennende Zigarette ist das Symbol schlechthin für vergehende Zeit. Einer Zigarette beim Herunterbrennen zuzuschauen, ist in etwa so, „als würde man einer Farbe beim Trocknen zusehen“, ⁵⁷¹ wie Jens Bonnemann das Schauen von Filmen ohne eine spannungsreiche Erzählung und im Dahinfließen der Zeit anekdotisch beschreibt. Kaurismäkis Figuren sind also nicht nur passive Beobachter*innen, sie sind auch wartende Trinker*innen und Raucher*innen. Begegnungen können, wie Kaurismäki es selbst beschrieben hat, an der Bartheke stattfinden, jedoch fügt er hinzu: „[O]der zumindest war es so, bis man verboten hat, an der Theke zu rauchen.“⁵⁷² Rauchen wird dadurch bei Kaurismäki zu einer Handlung des Alleinseins – oder des stillen gemeinsamen Alleinseins. In einer Szene in *Kuolleet lehdet* verbalisiert Holappa das, was Kaurismäki mit vielen seiner (vor allem männlichen) Figuren andeutet auf ironische Weise – eine Endlosschleife als Zeichen der Ausweglosigkeit aus der eigenen Situation:

Holappa: „Ich bin deprimiert.“ Huotari: „Warum?“ Holappa: „Weil ich so viel trinke.“
Huotari: „Warum trinkst du dann?“ Holappa: „Weil ich deprimiert bin.“⁵⁷³

Dabei sitzen die Männer wie so oft bei einem Bier in einer schummrigen Bar, wechseln nur wenige Worte und starren ins Nichts. Kaurismäki zeichnet mit Szenen wie dieser ein Bild, das dem Stereotypen des*der finnischen deprimierten Alkoholiker*in deutlich entspricht. Wenn das Leben aus den Bahnen gerät und man nicht weiß, wie es weiter geht, bleibt nur noch der Besuch in einer Bar und das Aussitzen der Situation übrig, scheint es zu sagen. „Schicksalsschläge nehmen [Kaurismäkis Figuren] stoisch hin“, wie Alexander Fichert bemerkt.⁵⁷⁴ Das Einnehmen

⁵⁷⁰ Bordwell/Thompson/Smith, *Film Art*, S. 80.

⁵⁷¹ Bonnemann, „Gilles Deleuze“, S. 205. [Anm.: Gemeint sind damit Filme, die mit Bildern arbeiten, die Deleuze als „Zeit-Bilder“ definieren würde.]

⁵⁷² von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 182.

⁵⁷³ *Kuolleet lehdet* [00:25:27-00:25:37].

⁵⁷⁴ Fichert, „Die Ästhetik der Kargheit“, S. 207.

eines Getränkes oder das Rauchen einer Zigarette stehen in enger Verbindung mit dem Verstreichenlassen von Zeit, wie die Szene nach dem Banktermin in *Kauas pilvet karkaavat* zeigt. Melartin schlägt Ilona vor: „Ich habe noch etwas Zeit. Sollen wir ein Bier trinken gehen?“⁵⁷⁵ Als der Koch Lajunen bei Ilona in der Bar erscheint und sie ihn fragt, wohin er geht, entgegnet jener nur: „So weit der Wodka reicht.“⁵⁷⁶ Der finnische Wodka „Koskenkorva“, „Kossu“ als „halboffizielles Nationalgetränk Finnlands“, wie Peter von Bagh bemerkt, „durchdringt und eint die ganze finnische Gesellschaft.“⁵⁷⁷ Kaurismäkis Figuren landen immer wieder an einer Bartheke und bestellen ein Glas – oder gleich eine ganze Flasche. Weiter schreibt von Bagh: „In der Lebensweise des finnischen Arbeiters stellt Koskenkorva den göttlichen Mittelpunkt dar“⁵⁷⁸ und steht gerade deshalb womöglich bei Kaurismäki gleichwohl im Mittelpunkt, besonders in Kombination mit Szenen des Wartens und Schauens. Als Mirja Koistinen verlässt, starrt er traurig in die Leere, ihre Schritte verhallen im Hintergrund. In dem Moment, wo er zur Wodkaflasche greift, beginnt melancholische Musik zu spielen. Die Kamera verbleibt in einer Großaufnahme auf seinen Händen, die die Flasche aufdrehen und folgt ihr nicht, als Koistinen sie aus dem Bild heraus an seinen Mund führt. Schnitt. Einstellung eines Plattenspielers für einige Momente, auf der sich eine Schallplatte im Kreis dreht. Schnitt. In der nächsten Einstellung sehen wir in einer Halbtotale eine verrauchte Bar, hören die gleiche Musik weiterhin spielen und sehen Koistinen im hintersten Eck an einem Tisch aus Liebeskummer weiter trinken.⁵⁷⁹ Das (Wodka)trinken kann als ein Motiv des Stillstandes interpretiert werden, das zwischen Ausstellen des Innenlebens der Figur und bloßem Nichts-Tun schwankt. Egal, ob Kaurismäkis Figuren traurig sind oder sich Mut antrinken,⁵⁸⁰ sie ein Getränk zu einem Abendessen servieren, wie in der eben beschriebenen Szene, oder einfach nur allein in einer Bar herumhängen, der „Koskenkorva“ Wodka ist das Getränk ihrer Wahl und unterstreicht das Klischee der trinkenden Finn*innen. Noch mehr Zeit auf der Leinwand erhält jedoch das Rauchen. In einem Interview bemerkt der Regisseur selbst: „Ein Mann, eine Zigarette und ein sehnsuchtsvoller Blick – ich glaube, dass ich zumindest das beherrsche.“⁵⁸¹ In der Tat verbringen Kaurismäkis Figuren einen Großteil der Filmzeit damit zu rauchen.

⁵⁷⁵ *Kauas pilvet karkaavat* [01:13:15].

⁵⁷⁶ A.a.O. [00:56:48].

⁵⁷⁷ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 172.

⁵⁷⁸ A.a.O., S. 173. [Anm.: bei von Bagh erfährt man an dieser Stelle außerdem von der Prohibition in Finnland zwischen 1919 und 1931.].

⁵⁷⁹ *Laitakaupungin valot* [00:31:16-00:31:33].

⁵⁸⁰ Bevor Koistinen in der bereits geschilderten Szene die Männegruppe auf den Hund anspricht, bestellt er sich einen Whiskey an der Bar, kippt diesen mit Blick auf die Männer gerichtet in einem Zug hinunter, zögert kurz und steuert dann doch zielstrebig auf diese zu. Siehe dazu *Laitakaupungin valot* [00:12:55-00:13:25].

⁵⁸¹ Aki Kaurismäki in einem Interview der Zeitung *Länsi-Suomi*, vom 24. 08. 1998. Zitiert bei von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 232.

Holappa sehen die Zuschauer*inne beispielsweise zum ersten Mal bei seiner Arbeit als Schweißer, die er sogleich für eine kurze Zigarettenpause unterbricht – das „Rauchen verboten“-Schild über der Bank, auf der er sich niederlässt, oder der Hinweis seines Kautabak konsumierenden Kollegen („Das bringt dich irgendwann um“) scheint dabei unwichtig und stimmt den für Kaurismäki typischen ironischen Unterton seiner Filme direkt an.⁵⁸² Von Bagh sieht in dem übermäßigen Zigarettenkonsum ganz im Gegenteil zu einem „Filmstar-Flair“ ein „Zeichen des Sich-Aufzehrens“ und stellt fest: „Der Eindruck ist nur ein infernalischer.“⁵⁸³ Sehr deutlich wird das, als Koistinen auf die Polizei wartet.⁵⁸⁴ Die Szene beginnt mit der Großaufnahme des Diebesguts und seinem gestohlenen Schlüssel, Dinge, die Mirja ihm vorher nicht unbemerkt zu geschoben hat. Der Kamerablick schwenkt hoch auf Koistinen, der dabei ist, in aller Ruhe eine Zigarette zu drehen. Die Kamera blickt in einer Aufsicht auf ihn herab. [Abbildung 40]. Von draußen dringen Gewittergeräusche herein und ein Blitz erhellt das Zimmer – ein klares Zeichen dafür, dass „etwas“ aufzieht und etwas Infernalisches noch dazu. Koistinen tut nichts und wartet – rauchend – auf das Unvermeidliche. Schnitt. Es folgt eine leichte Aufsicht auf ihn und den Tisch mit den darauf liegenden Gegenständen, sein Blick schweift nach draußen. Schnitt. Vor dem Haus fährt ein Polizeiwagen vor. Schnitt. Großaufnahme auf Koistinens Gesicht, immer noch in die Leere starrend [Abbildung 90]. Daraufhin eine Halbnahe, die seinen Blick auf die Armbanduhr einfängt und wie er nun nicht mehr auf der Couch sitzt, sondern lässig, wenn auch bereitwillig für die sich anbahnende polizeiliche Abführung an der Tür lehnt [Abbildung 91]. Von draußen dröhnen immer noch die Donnergeräusche herein. Die Tür geht auf und es erfolgt die Festnahme. Fade-Out. Auch im Gefängnis dominieren Szenen des Rauchens und es scheint, die Insass*innen tun nichts, außer zu rauchen, besonders viele alternative Beschäftigungen gibt es offenbar nicht. Mehrere Sekunden beobachtet die Kamera Koistinen in seiner kargen Zelle im Bett liegend und rauchend. Der volle Aschenbecher neben ihm impliziert, wie viel Zeit schon vergangen ist [Abbildung 92]. Die gleiche Bedeutung haben auch die vielen gerauchten Zigaretten vor dem Kino in *Kuolleet lehdet*, die Ansa dort vorfindet, ganz so, als würde sie ahnen, dass diese Spuren von Holappas langer Wartezeit zeugen, den sie soeben knapp verpasst hat.⁵⁸⁵ Den von Peter von Bagh beschriebenen „höllischen“ Eindruck vermittelt auch die lange Einstellung auf die beim Kartenspielen rauchende und trinkende Mafiabande. Die Kamera bewegt sich mit Einsetzen der Musik weg vom Tisch mit den Getränken, dem gesetzten Geld und den Spielkarten und stoppt,

⁵⁸² *Kuolleet lehdet* [00:04:47-00:06:38].

⁵⁸³ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 232.

⁵⁸⁴ *Laitakaupungin valot* [00:45:26-00:47:15].

⁵⁸⁵ *Kuolleet lehdet* [00:36:11].

sobald die drei Männer am Tisch das Bild ganz ausfüllen. Der Kamerablick ruht dann über eine Minute lang mit etwas Distanz auf dem Geschehen und beobachtet, spiegelbildlich zum Blick des Bodyguards hinter dem Tisch, das Spiel. Mirja bewegt sich mit einem Staubsauger und einer Schürze bekleidet um die Männer herum. Sie schenken ihr keinerlei Beachtung. Niemand spricht, nur die laute Musik dröhnt den Zuschauer*innen in den Ohren. Das Bild blendet ins Schwarze ab und bleibt fünf Sekunden mit der laufenden Musik stehen, bis der Schnitt die nächste Szene im Gefängnis einleitet.⁵⁸⁶

Eine weitere sehr prägnante Warteszene ist die letzte Sequenz in *Kauas pilvet karkaavat*.⁵⁸⁷ Die Eröffnung des *Työ* beginnt mit Warten. Die Szene startet mit einer Großaufnahme der Anzeige in der Zeitung, die die Neueröffnung ankündigt. Es folgt eine Nahaufnahme von Ilona, endlich wieder adrett in ihrer Oberkellnerinnen-Kleidung. Ihr Blick ist stolz auf das fertige Restaurant gerichtet. Sie lässt ihn wie die Kamera in einem Schwenk über ihr Werk schweifen. Der Raum ist leer. Schnitt. Wir sehen eine große Wanduhr im Bild und hören das Ticken. Die Uhr zeigt kurz vor 11 Uhr. Die Kamera blickt genauso wie die wartende Ilona und ihr Team aus dem Innenraum durch die großzügigen Fensterscheiben nach draußen auf die Vorbeikommenden. Diese Perspektive wechselt dabei einige Male mit Einstellungen, die Lauri und Ilona am Tresen oder das Personal in der Küche zeigen – wartend. Daraufhin sehen wir Ilona und Frau Sjöholm an einem der Tische sitzen, sie trinkt ein Glas Wein, Ilona raucht. Schnitt. Die Uhr zeigt nun kurz nach halb 12. Ticken. Leere Tische. Das gesamte Personal in Erwartungshaltung. Ilona schaut erst auf ihre Armbanduhr, dann auf die große Uhr. Ticken. Lauri trinkt. Wieder der Blick nach draußen, wo ein potenzieller Gast die Menu-Karte studiert. Er blickt hinein und betritt endlich als erster Gast das Restaurant. Er setzt sich, umgeben von drei Kellnerinnen, die ihn beim Lesen der Speisekarte und Zigarre-Rauchen beobachten. Die Kamera tut es ihnen gleich. Er bestellt und die Einstellung verweilt weiterhin unbewegt auf dem Tisch, an den sich nun ein zweiter Gast setzt und sogleich die Karte gereicht bekommt. Er bestellt eine Flasche Wodka. Schnitt. Eine Bratpfanne in Großaufnahme in der Küche mit brutzelndem Fisch. Schnitt. Wieder der Blick nach draußen, wo zwei Männer sich von einem Müllfahrzeug entfernen und auf das Restaurant zusteuern und dieses betreten. Schnitt. Die Kamera fängt Ilonas zufriedenes Gesicht ein, untermalt von Geschirrklopfen und gedämpftem Stimmengewirr. Schnitt. Die Perspektive wendet sich auf das volle Restaurant, alle Tische sind jetzt besetzt. Das Warten hat sich also gelohnt, die Eröffnung ist ein voller Erfolg. In einer ruhigen Einstellung fängt die Kamera das

⁵⁸⁶ *Laitakaupungin valot* [00:49:19-00:50:39].

⁵⁸⁷ *Kauas pilvet karkaavat* [01:23:34-01:28:40].

Geschehen im Saal als stille Beobachterin ein. Die Art und Weise, wie die Szene mit Wiederholungen in der Blickfolge und statischen Bildern arbeitet, fängt die angespannte Erwartungshaltung gut ein. Gemeinsam mit der Belegschaft des *Tjö* werden die Zuschauer*innen in einen Zustand des Wartens versetzt und teilen die Hoffnung darauf, dass endlich die erste Kundschaft das Restaurant betritt. Bilder wie das der tickenden Uhr oder statische Einstellungen der leeren Tische entschleunigen als „Zeit-Bilder“ das Handlungsgeschehen. In der Montage sind wenige Hinweise enthalten, die es braucht, um einen Handlungszusammenhang herzustellen. Dennoch spiegeln die langen Einstellungen und beobachtenden Blicke der Figuren den angespannten Zustand des Wartens gut wider, in welchem die Figuren selbst nicht handeln, sondern auf den nächsten Schritt warten. Man könnte sagen, diese Szene vereint viele der in der Analyse herausgegriffenen Aspekte in sich, die nun in einem letzten Schritt noch einmal zusammengetragen werden sollen.

4.4 Zusammenfassung der zentralen Gedanken aus der Analyse

Die Analyse der vier ausgewählten Filme *Kauas pilvet karkaavat*, *Laitakaupungin valot*, *Mies vailla mnneisyttä* und *Kuolleet lehdet* von Aki Kaurismäki hat verschiedene Formen von Zwischenräumen und Zwischenzeiten in den Blick genommen. Dabei ging es insbesondere um Orte, die mit Augé als „Nicht-Orte“, mit Foucault als „Heterotopien“ und mit Deleuze als „beliebige Räume“ beschrieben werden können. Die Kombination von Augés anthropologischen und Foucaults philosophischen Konzept mit Ausführungen von Deleuze in engem Bezug auf dessen Unterscheidung von „Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“ hat gezeigt, wie aus theoretisch beschriebenen Orten bei Kaurismäki filmische Räume werden. Diese Räume schwanken in ihrem Status zwischen ästhetisch konstruierten Kulissen, leeren von Handlungen und Bedeutungen befreiten Räumen und für sich sprechenden stillgelegten Räumen. Deutlich wird das einerseits in der Gestaltung der *Mise-en-Scène* – den Settings mit ihren nostalgischen Interieurs und den Kostümen der Figuren, dem gezieltem Einsatz von Licht und Schatten sowie einem für Kaurismäki typischen Farbkonzept und einem reduzierten Schauspielstil mit Momenten des Verharrens und Beobachtens – so wie im Rhythmus der Filme selber, bestimmt von langen, statischen Einstellungen, tableauartigen Bildern, Leerstellen und dem fließenden Übergang von „Zeit-Bildern“ in „Aktionsbilder“ als Bilder einer Zweiten Moderne. Zeit wird damit in diesen Räumen direkt für die Zuschauer*innen erfahrbar. Das Ausstellen von Momenten des Wartens als eine Form des Nichts-Tuns oder einer bewussten Handlungsverweigerung kann als Merkmal des modernen Kinos identifiziert werden. Die Handlung ist in Kaurismäkis Filmen reduziert, wenn auch nicht gänzlich ausgesetzt. Oft braucht es nicht viel, die Geschichte zu erzählen, was den Filmen Zeit lässt, in einigen Momenten

innezuhalten – rauchend, trinkend oder einfach nur schauend. In ihrem nostalgischen Grundton, besonders unterstrichen in der musikalischen Gestaltung, bewegen sich die Filme zwischen den verschiedenen Zeitebenen und erschweren eine zeitliche Einordnung. Gleichzeitig können die Filmbeispiele auch als Kommentar des Regisseurs auf aktuelle politische und gesellschaftliche Themen und Probleme verstanden werden, indem sie sich vor dem Hintergrund einer zunehmend globalisierten, kapitalistischen Welt abspielen, in der Raum und Zeit zu Konsumgütern werden und nach alternativen Gesellschaftsformen verlangt werden muss. Die Beobachtungen drehen sich dabei wiederholt um Formen der Nicht-Zugehörigkeit und der Suche nach Verbundenheit als Zwischenzustände zwischen anonymer Einsamkeit und solidarischer Begegnung und stehen damit in enger Verbindung zum Innenleben der Figuren.

5. Fazit

Aki Kaurismäkis Kino ist ein Kino des Dazwischen durch und durch. Seine Filme bewegen sich zwischen verschiedensten Polen: zwischen einem finnischen Nationalgedächtnis und einem Archiv US-amerikanischer und europäischer Filmgeschichte, zwischen der Handschrift eines *Auteurs* der Nouvelle Vague oder eines italienischen Neorealisten, zwischen Mainstream-Sehgewohnheiten des Hollywoodkinos und Arthouse Manieren, zwischen „Bewegungs-Bildern“ und „Zeit-Bildern“, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen den Klischees eines Landes an der Spitze der Zufriedenheitsskala und der Tristesse des kalten Nordens und zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft. Von diesem Zwischenzustand zeugen auch seine Filmbilder, so weit es die vier ausgewählten Beispiele *Kauas pilvet karkaavat*, *Mies vailla menneisyyttä*, *Laitakaupungin valot* und *Kuolleet lehdet* exemplarisch verdeutlichen konnten.

Die Arbeit argumentierte einleitend, dass Aki Kaurismäki in seiner „Suomi-Trilogie“ oder auch in der „Verlierer-Reihe“ dem medial vermittelten Bild eines glücklichen Finnlands entgegenwirkt, indem er Figuren in den Mittelpunkt seiner Geschichten stellt, die mit Arbeitslosigkeit, Einsamkeit und Alkoholabhängigkeit zu kämpfen haben. Die Filme der in dieser Arbeit betitelten „Tetralogie der hoffenden Hoffnungslosen“ enden jedoch für die Zusehenden mit einem zuversichtlichen Gefühl und lassen die Protagonist*innen trotz aller Schwierigkeiten die Hoffnung nicht aufgeben. Die Arbeit stellte den Ausführungen die Frage voraus, mit welchen gestalterischen Mitteln sich die Filme daher in ein Dazwischen, zwischen Zeiten und Räumen, verorten lassen und inwiefern diese Zwischenzeiten und -räume als Ausdruck einer aufkeimenden Zuversicht inmitten einer Hoffnungslosigkeit verstanden werden können. Sie suchte Antworten in den filmischen Bildern an sich, in der Art und Weise, wie verschiedene Zeitebenen sich im Filmbild überlappen, die Bewegung sich nicht mehr die Zeit

unterordnet oder wie scheinbar bedeutungslose Orte zu kinematographischen Räumen werden. Kaurismäkis Filme zeigen Orte des Dazwischen, die Marc Augé als „Nicht-Orte“ beschrieben hat oder Michel Foucault als „Heterotopien“ und die zwischen den von Gilles Deleuze ausgemachten Bildern oszillieren. Als „Bilder der Zweiten Moderne“ unterlaufen Kaurismäkis Filme den Dualismus von „Bewegungs-Bildern“ und „Zeit-Bildern“, indem sie beide Bildtypen miteinander kombinieren, Leerstellen eröffnen, die Raum für Interpretationen zulassen und das gewohnte Raum- und Zeitempfinden der Zuschauer*innen herausfordern. Wichtige oder auch gewalt- und liebevolle Handlungen werden aus dem Filmbild verdrängt, scheinbar Belangloses dafür ausgedehnt. In Anlehnung an Deleuzes Beobachtungen der unterschiedlichen Ausprägungen des „Zeit-Bildes“ und einer damit verbundenen Handlungsunfähigkeit, wie er es anhand von Beispielen der Nouvelle Vague oder des italienischen Neorealismus beschrieben hat, untersucht die Arbeit, inwiefern Kaurismäkis Figuren auf den ersten Blick aus einer Überforderung nicht handeln können. Die Kamera fängt daher häufig Momente des Stillstandes, des Wartens oder des Beobachtens ein. Gleichzeitig zeichnen sich auch Tendenzen einer gewissen Handlungsverweigerung ab, wie das Beispiel der Figur Koistinen gut verdeutlichen kann und letztendlich brechen Kaurismäkis Filme immer wieder mit Deleuzes modernen „Zeit-Bildern“. Die Protagonist*innen erwachen aus ihrer Erstarrtheit, nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand und werden von Beobachter*innen wieder zu Agierenden. Die Schicksalsschläge, die die Protagonist*innen erfahren und die sie gewissermaßen in eine Krise stürzen – was wiederum an Deleuzes Beschreibung der Krise des „Aktionsbildes“ erinnert –, machen sie zwar zu Verlierer*innen, zeigen sie jedoch nicht in der Opferrolle. Verlierer*innen sind sie bloß, weil „die Gesellschaft solche Menschen abstempelt“, sagt Kaurismäki selbst über seine Figuren. Und weiter: „Das heißt aber nicht, dass sie wirklich Loser sind.“⁵⁸⁸ Ist ihre Handlungsfähigkeit durch äußere bürokratische Hindernisse teilweise unterbunden, zeugen die Charaktere der „Tetralogie der hoffenden Hoffungslosen“ doch von einer besonderen Willenskraft, die im Unterschied zu Figuren älterer Kaurismäki-Filme, die Zuversicht nicht verlieren. Lauri und Ilona wissen am Ende des Films, auf schwierige Zeiten können nur bessere folgen, M geht mit seiner Irma und Ansa mit ihrem Holappa händchenhaltend in eine gemeinsame, wenn auch ungewisse Zukunft. Als Aila Koistinen nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis fragt, wie es nun weiter geht, entgegnet dieser trocken, dass alles vorbei sei. Nicht unbedingt als Scherz erkennbar, korrigiert er seine sarkastische Aussage mit dem Wunsch, eine eigene Autowerkstatt eröffnen zu wollen. „Jedenfalls hast du die Hoffnung noch

⁵⁸⁸ Kaurismäki im Interview mit Jochen Werner. Siehe dazu Werner, „Die Gummiente ist mein Rosebud. Ein Gespräch mit Aki Kaurismäki“, S. 331.

nicht aufgegeben“, bemerkt Aila. Woraufhin Koistinen überzeugt behauptet: „Ich bestimmt nicht.“⁵⁸⁹ Obwohl er allen Grund dazu hätte. Die Filme schwanken ständig zwischen Traurigkeit und Hoffnung, die „beide zugleich konkret und greifbar“ sind, wie Peter von Bagh feststellt⁵⁹⁰ und sich in den Filmbildern widerspiegeln.

In der Analyse der Zwischenorte untersuchte die Arbeit die Kaurismäki'schen Räume im Hinblick auf ein Dazwischen, die sich in der Schwebe zwischen Einsamkeit und der Begegnung befinden. Sie hat gezeigt, mit welchen Mitteln aus Orten, die bei Marc Augé und Michel Foucault als „Nicht-Orte“ und „Heterotopien“ beschrieben worden sind, filmische Räume werden. Als „Transitorte“ mit einem Durchgangsscharakter und ohne Beständigkeit oder als heterotopische (Nicht-) Orte mit einem Gefühl von Solidarität und Gemeinschaft, stehen die Räume in den Filmen in enger Verbindung zum Innenleben der Figuren. Die Farbgestaltung und der Einsatz der Kamera unterstützen das Gefühl einer Verbundenheit zwischen den Zuschauer*innen und den Figuren und halten diese gleichzeitig auf Distanz zueinander. Das Spiel mit Licht und Schatten lässt die Orte außerdem zu „beliebigen Räumen“ werden, die in lose miteinander verwobenen Szenen von den Figuren gestreift werden, sie teilweise verschlucken oder sich harmonisch mit ihnen verbinden.

Die Zwischenzeiten und Zwischenräume in den analysierten Filmbeispielen können folglich als Hoffnungsschimmer mit utopischem Potential in den Wirren des teils traurigen und einsamen Alltags der Charaktere verstanden werden, die in ihrer nostalgischen Atmosphäre den Blick auf einen Neustart oder eine bessere Zukunft nicht verschließen. Dieser Gedanke führt außerdem auf die eingangs besprochene unverwechselbare Eigenschaft der finnischen Bevölkerung zurück: Mit *sisu* beweisen Kaurismäkis Figuren, dass sie sich vom Leben nicht unterkriegen lassen, auch wenn der Alltag nicht selten zu schwer wird, sie des Öfteren trinkend und rauchend dasitzen und bloß warten und von der Gesellschaft an trostlose Randgebiete gedrängt werden. Kaurismäkis Filme können dabei allerdings auch als Kommentar auf gesellschaftliche Entwicklungen verstanden werden. In einer Welt, in der *sisu* als gesellschaftliche Voraussetzung gesehen wird und mentale innere Stärke als die erstrebenswerte Eigenschaft auf Kosten von moralischen Werten wie sozialer Gerechtigkeit und Nächstenliebe aufbaut, droht die Gefahr, wie Emilia Lahti warnt, nur die Gewinner*innen zu beachten und diejenigen, die nicht dazu passen oder nicht dazugehören wollen, aus den Augen zu verlieren.⁵⁹¹ Auch wenn Kaurismäkis Figuren am Anfang der Filme nicht dazu passen, in ihrem Umherirren stets auf

⁵⁸⁹ *Laitakaupungin valot* [01:03:04-01:03:30].

⁵⁹⁰ von Bagh, *Kaurismäki über Kaurismäki*, S. 188.

⁵⁹¹ Lahti, „Embodies fortitude: An introduction to the Finnish construct of *sisu*“, S. 76.

der Suche nach Zugehörigkeit sind, finden sie letztendlich einen Ort, an dem sie zum ersten Mal Gemeinschaft, Liebe und Solidarität erfahren. Sei es das abgelegene Containerdorf am Rande der Stadt oder das Gefängnis in seinem eigenartigen Widerspruch zwischen freundschaftlicher Geborgenheit und sozialem Ausschluss oder das Auto als vorübergehender „safe space“ oder die verqualmte Stammbar, an deren Tresen es zu flüchtigen Begegnungen kommen kann. All diese Orte stellen einen Gegenentwurf zu den leeren, tristen, städtischen Orten dar und hinterfragen gesellschaftliche Normvorstellungen. „Kaurismäkis Helden [leben] am Rand der Gesellschaft, rebellieren nicht gegen sie, sondern suchen innerhalb eines ungerechten Systems ihr individuelles Glück“, schreibt Alexander Fichert. „Sie leisten stillen Widerstand und trotzen durch Menschlichkeit, Solidarität und Eigeninitiative.“⁵⁹²

Hätte Gilles Deleuze eine überarbeitete Version von *Das Zeit-Bild* herausgegeben, wären Aki Kaurismäkis Filme mit Sicherheit Teil davon gewesen. Die besprochenen vier Filme konnte er allerdings mit seinem Tod 1995 nicht gesehen haben, weshalb diese Arbeit Deleuze Überlegungen über das Kino auf die Filmbeispiele angewendet und zusätzlich Kaurismäkis neusten Film, *Kuolleet lehdet*, in ihre Argumentation mit aufgenommen hat. Deleuze Schriften zeugen von einem umfassenden filmgeschichtlichen Wissen. Ihre Bewunderung von Regisseuren,⁵⁹³ wie Robert Bresson oder Jean-Luc Godard, teilen Deleuze und Aki Kaurismäki miteinander. Auch Kaurismäki beweist mit den zahlreichen Anspielungen in seinen Filmen auf andere Filmschaffende seine Liebe und Verbundenheit zum Kino. Sein Kino des Dazwischen begleitet die Zuschauer*innen auf ihre Weise durch die Filmgeschichte, wie Deleuze es mit seinen Leser*innen getan hat. In seinen Filmen verbindet der Regisseur auf seine eigene, ganz charakteristische Art und Weise, das miteinander, was Gilles Deleuze über die Bilder des klassischen und modernen Filmes, Marc Augé über „Nicht-Orte“ unserer übermodernen Gesellschaft und Michel Foucault über anderer, heterotopische, Räume als gesellschaftliche Gegenentwürfe geschrieben haben. Kaurismäkis Filme können als Beispiele einer „Nouvelle Vague à la finlandaise“ bezeichnet werden, als massenkompatible Arthouse-Filme oder als internationales Nationalkino. Welche Einordnung man auch wählt, Kaurismäkis Filme befinden sich in einem ungreifbaren Schwebezustand, in einem Dazwischen, das sich bis in die Filmbilder selbst weiterverfolgen lässt. Je nachdem, aus welcher Blickrichtung man sie betrachtet, erscheinen sie in einem anderen Licht – wie ein Kristall. Die für diese Arbeit

⁵⁹² Fichert, „Ästhetik der Kargheit“, S. 207.

⁵⁹³ An dieser Stelle ist die männliche Form korrekt, da Deleuze in seinen Filmbeispielen fast ausschließlich Filme von männlichen Regisseuren behandelt, wovon das Namensregister zeugt. Siehe dafür Günther, „Namensregister für die Bände 1 und 2“, S.441ff.

gewählte Annäherung an die Beispielfilme, stelle einen Versuch dar, eine Seite dieses vielschichtigen Kristalls auszuleuchten.

Über die triste Seite der Filme von Aki Kaurismäki wurde bereits viel geschrieben. Der Regisseur hat einmal in einem Interview gesagt, er wolle nicht, dass die Menschen den Kinosaal trauriger verlassen, als sie ihn betreten haben, wenn sie schon für den Besuch bezahlen müssen.⁵⁹⁴ Es bleibt am Ende also nur, den kleinen Funken Hoffnung, den Kaurismäki in seinen Filmen der „Vierteiligen Trilogie“ inmitten einer Welt voller Ungerechtigkeit, Arbeitslosigkeit und Einsamkeit gepflanzt hat, weiter zu entfachen und diese Arbeit mit einem ebenso zuversichtlichen Gefühl zu beenden. Die glücklichsten Menschen sind Aki Kaurismäkis Figuren alle mal nicht, aber es besteht immer die Hoffnung, dass dunkle Wolken vorüberziehen.

⁵⁹⁴ Vgl. Werner, *Aki Kaurismäki*, S. 336.

6. Literaturverzeichnis

- Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H. Beck 2019. (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil 1992. Übersetzt von Michael Bischoff.).
- Austin, Thomas (Hg.), „Introduction“, *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, New York: Bloomsbury Academic 2018, S.1-14.
- Austin, Thomas (Hg.), „Temporality in Kaurismäki: Anachronism, Allusion, Tableau“, in *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, S. 17-37.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: suhrkamp 1989. (Orig. *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit 1983. Übersetzt von Karsten Witte.).
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: suhrkamp ²1999. (Orig.: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit 1985. Übersetzt von Klaus Englert.).
- Bagh, Peter von, *Kaurismäki über Kaurismäki*, Berlin: Alexander 2014.
- Bagh, Peter von, „Common People“, in *filmcomment*, Sep./Okt. 2011, S.38-43.
- Bazin, André, „Theater und Film“, in *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander 2004, S. 162-216.
- Bazin, André, „Malerei und Film“, in *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander 2004, S. 224-230.
- Bellour, Raymond, „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, in *Der Film bei Deleuze*, hg. v. Oliver Fahle/ Lorenz Engell, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999, S. 41-59.
- Bensmaïa, Réda, „Der ‚beliebige Raum‘ als ‚Begriffsperson‘“, in *Der Film bei Deleuze*, hg. v. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999, S. 153-164.
- Blauvelt, Christian, „2023 Critics Poll: The Best Films and Performances, According to 158 Critics from Around the World“, *indiewire.com*, 11. 12. 2023, <https://www.indiewire.com/features/best-of/best-movies-2023-critics-survey-poll-performances-1234933605/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge 2003.
- Bonnemann, Jens, „Gilles Deleuze (1925 - 1995) – das Kino à la Bergson“, in *Filmtheorie. Eine Einführung*, Berlin: Metzler 2019, S.205 – 242.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin/Smith, Jeff, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education ¹²2020.

- Boym, Svetlana, „Nostalgia and Its Discontents“, in *Hedgedog Review*, Vol.9/2 2007, S.7-18.
- Bradshaw, Peter, „Fallen Leaves review – deadpan Aki Kaurismäki comedy with springtime in its heart“, [theguardian.com](https://www.theguardian.com/film/2023/may/22/fallen-leaves-review-deadpan-aki-kaurismaki-comedy-with-springtime-in-its-heart), 22. 05. 2023, <https://www.theguardian.com/film/2023/may/22/fallen-leaves-review-deadpan-aki-kaurismaki-comedy-with-springtime-in-its-heart>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Cardullo, Bert, „Finnish Character. An Interview with Aki Kaurismäki“, in *Film Quarterly*, Vol.59/Issue 4, University of California 2006, S.4-10.
- Chicago International Film Festival, „59th Chicago International Film Festival Announces Award-Winners“, [rogerebert.com](https://www.rogerebert.com/festivals/59th-chicago-international-film-festival-announces-award-winners), 20. 10. 2023, <https://www.rogerebert.com/festivals/59th-chicago-international-film-festival-announces-award-winners>, zugegriffen am 28.05.2026.
- Chihaia, Matei, „Nicht-Orte“, in *Handbuch Literatur & Raum*, hg. v. Jörg Dünne/Andreas Mahler, Vol. 3, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S. 188-195.
- Defert, Daniel, „Raum zum Hören“, in Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a.M.: suhrkamp ⁴2029, S.67-92.
- Dyer, Richard, „Entertainment and Utopia“, in *Only Entertainment*, London: Routledge 2002.
- Esser, Michael, „Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki“, in *Aki Kaurismäki*, hg. v. Ralph Eue/Linda Söffker, Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 7-31.
- Eue, Ralph/Söffker, Linda, *Aki Kaurismäki*, Berlin: Bertz + Fischer 2006.
- Eue, Ralph, „Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon. Das Leben ist bitter, aber lustig“, in *Aki Kaurismäki*, hg. v. Ralph Eue/Linda Söffker, Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 61–84.
- Europäische Union, „Finnland“, [european-union.europa.eu](https://europeanunion.europa.eu/principles-countries-history/eu-countries/finland_de), https://europeanunion.europa.eu/principles-countries-history/eu-countries/finland_de, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Fahle, Oliver/Engell, Lorenz, *Der Film bei Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999.
- Fahle, Oliver, „Deleuze und die Geschichte des Films“, in *Der Film bei Deleuze*, hg. v. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität ³1999, S. 115-126
- Fahle, Oliver, *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar: VDG 2005.
- Feiten, Benedikt, „Alternative Film-Narration und Hollywood“, in *Jim Jarmusch: Musik und Narration: Transnationalität und alternative filmische Erzählformen*, Bielefeld: transcript 2018, S.19-35.

- Festival de Cannes, „Mies vailla Menneisyttä“, festival-cannes.com, 2002, <https://www.festival-cannes.com/en/f/mies-vailla-menneisytta/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Festival de Cannes, „The films of the Official Selection 2023“, festival-cannes.com, 13. 04. 2023, <https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/the-films-of-the-official-selection-2023/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Fichert, Alexander, „Die Ästhetik der Kargheit“ in *Kino des Minimalismus*, hg. v. Norbert Grob, Mainz: Bender 2009, S. 204-220.
- Filmihullu ry, *filmihullu.fi*, <https://filmihullu.fi/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard 1966.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 42019. (Orig. *Utopies et hétérotopies*, Paris: INA 2004. Übersetzt von Michael Bischoff.).
- Foucault, Michel, „Die Heterotopien“, in *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 42019, S. 9-22.
- Foucault, Michel, „Der utopische Körper“, in *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 42019, S. 25-36.
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980-1988*, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Berlin: Suhrkamp 2005, S.931-942.
- Förster, Christian/Schmid, Josef/Trick, Nicolas (Hg.), *Nordische Länder. Politik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014.
- Geo, „11 Gründe, warum Menschen in Finnland so glücklich sind“, https://www.geo.de/reisen/reiseziele/polarlicht-sucht_30109818-30165784.html, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Günther, Winfried, „Namensregister für die Bände 1 und 2“, in Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 441-453.
- Helliwell, John F. et al. (Hg.), *World Happiness Report 2025*, University of Oxford: Wellbeing Research Centre 2025.
- Helliwell, John F. et al. (Hg.), *World Happiness Report 2026*, University of Oxford: Wellbeing Research Centre 2026.

- Hüningen, James zu / Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick, „Art house“, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:arthouse-493?s\[\]=%2Aart%2A&s\[\]=%2Ahouse%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:arthouse-493?s[]=%2Aart%2A&s[]=%2Ahouse%2A), in Filmlexikon Uni Kiel, hg. v. Brössel et al., zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Internet Movie Database, „Aki Kaurismäki“, [imdb.com, https://www.imdb.com/de/name/nm0442454/awards/?ref_=nm_ov_ql_2](https://www.imdb.com/de/name/nm0442454/awards/?ref_=nm_ov_ql_2), zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Jess, Nanna, „Heimatfilm“, in Filmlexikon Uni Kiel, hg. v. Brössel et al., [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:heimatfilm-1648?s\[\]=%2Aheimatfilm%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:heimatfilm-1648?s[]=%2Aheimatfilm%2A), zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Kaczmarek, Ludger, „Ellipse“, in Filmlexikon Uni Kiel, hg. v. Brössel et al., [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:ellipse-2083?s\[\]=%2Aellipse%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:ellipse-2083?s[]=%2Aellipse%2A), zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Kääpä, Pietari, *The National and Beyond. The Globalisation of Finnish cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*, Oxford/Wien: Lang 2010.
- Kegel, Andreas, „Das Geheimnis der glücklichen Finnen“, [tagesschau.de, 15. 12. 2025, https://www.tagesschau.de/wissen/forschung/geheimnis-der-gluecklichen-finnen-100.html](https://www.tagesschau.de/wissen/forschung/geheimnis-der-gluecklichen-finnen-100.html), zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Klass, Tobias Nikolaus, „Heterotopie“, in *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Clemens Kammler et al., Stuttgart: Metzler 2020, S.306-307.
- Koivunen, Anu, „Do You Remember Monrépos? Melancholia, Modernity and Working-Class Masculinity in *The Man Without a Past*“, in *Northern Constellations. New Readings in Nordic Cinema*, hg. v. C. Claire Thomson, London: Norvic Press 2006, S.133-148.
- Kopra, Nina/Tuominen, Tuire, *Langenscheidt Universal Wörterbuch Finnisch*, Stuttgart: Pons 1999.
- Lahti, Emilia, „Embodies fortitude: An introduction to the Finnish construct of sisu“, in *International Journal of Wellbeing*, 9 (1), S. 61 – 82.
- Lang, Brent, „Golden Globes 2024: Full Nominations List“, [variety.com, 11. 12. 2023, https://variety.com/2023/film/news/golden-globes-nominations-list-nominees-2024-1235831576/](https://variety.com/2023/film/news/golden-globes-nominations-list-nominees-2024-1235831576/), zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Lähikuva - yhdistys ry, *journal.fi*, <https://journal.fi/lahikuva/index>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

- Lux Humana, „Aki Kaurismäki“, helsinki.fi, <https://blogs.helsinki.fi/luxhumana/2013/12/04/lux-humana-viikon-kirja-49-2013-aki-kaurismaki/>, zugegriffen am 28. 05. 2026
- Nestingen, Andrew (Hg.), „In Search of Aki Kaurismäki“, in *In Search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and Contexts. Special Issue of the Journal of Finnish Studies*, Vol.8/2, Toronto: University of Toronto 2004, S. 7-19.
- Nestingen, Andrew, *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*, New York: Wallflower 2013.
- Nestingen, Andrew, „Kaurismäki’s Musical Moments: Genre, Irony, Utopia, Redemption“, in *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, hg. v. Thomas Austin, New York: Bloomsbury Academic 2018, S. 137-149.
- Neubauer, Yvonne / Hüningen, James zu, „Erzählzeit / erzählte Zeit“, in Filmlexikon Uni Kiel, hg. v. Brössel et al., [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:erzahlzeiterzahltezeit4388?s\[\]=%2Aerzählzeit%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:erzahlzeiterzahltezeit4388?s[]=%2Aerzählzeit%2A), zugegriffen am 28. 05. 2026.
- O.A., „Finnland hat die glücklichste Bevölkerung der Welt, derstandard.at, 20. 03. 2023, <https://www.derstandard.at/story/2000144671417/finnland-hat-die-gluecklichste-bevoelkerung-der-welt>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Pantet, Aymeric, „A constellation of heterotopias? Qualifying the concept of heterotopia in Aki Kaurismäki’s films“, in *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol.8/1, Bristol: Intellect Limited 2018, S.53-69.
- Pavard, Charlotte, „Fallen Leaves (Kuolleet Lehdet): the forth volume in Aki Kaurismäki’s working class series“, festival-cannes.com, 22. 05. 2023, <https://www.festival-cannes.com/en/2023/fallen-leaves-kuolleet-lehdet-the-fourth-volume-in-aki-kaurismaki-s-working-class-series/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Perski, Lara, „Beyond the Edges of the Frame: The Invisible in Aki Kaurismäki’s Films“, in *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, hg. v. Thomas Austin, New York: Bloomsbury Collections 2018, S. 57-74.
- Raito-Aho, Sanna, „Aki Kaurismäen Kuolleet lehdet valittiin Suomen Oscar-ehdokkaaksi – ohjaajan boikotti päättyi tällä erää“, Helsingin Sanomat, 13. 09. 2023, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009852449.html>, zugegriffen am 28. 05. 2026.

- Ramacandran, Naman, „Jodie Comer, Paul Mescal Score Nods as ‚Rye Lane‘, ‚Scraper‘, ‚All of Us Strangers‘ Lead British Independent Film Award Nominations“, variety.com, 02. 11. 2023, <https://variety.com/2023/film/global/jodie-comer-paul-mescal-british-independent-film-awards-2023-nominations-1235777034/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Redshaw, Sarah, *In the Company of Cars. Driving as a social and cultural practice*, Aldershot: Burlington 2008.
- Reuter, Sandra/Reuter, Ewald, „Stadt ohne Fremde – Dystopische Helsinki-Bilder in der Arbeiter-Trilogie von Aki Kaurismäki“, in *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation*, hg. v. Ernest W.B. Lüttich, Frankfurt a.M./ Wien: Lang 2011, S. 525-542.
- Rondolino, Gianni, „Der italienische Neorealismus (Rossellini, de Sica, De Santis, Visconti, Fellini, Antonioni)“, in *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 2. Teilband*, hg. v. Joachim-Felix Leonhart et al., Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 1219-1227.
- Ruoff, Michael, „Raum“, in *Foucault-Lexikon: Entwicklung – Kernbegriffe -Zusammenhänge*, Stuttgart: utb ⁴2018, S. 188-193.
- Rusch, Beate (Hg.), *Schatten im Paradies: von den ‚Leningrad Cowboys‘ bis ‚Wolken ziehen vorüber‘ – die Filme von Aki Kaurismäki*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1997.
- Schlichter, Ansgar, „Mainstream“, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:mainstream-8653>, in Filmlexikon Uni Kiel, hg. v. Brössel et al., zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Seppälä, Jaakko, „On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki“, in *Projections. The Journal for Movies and Mind*, New York: Berghahn Books, 2015/12 Vol.9 (2), S. 20-39.
- Seppälä, Jaakko, „Doing a lot with little: The camera’s minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki“, in *Journal of Scandinavian Cinema*, 2016/03 Vol.6 (1), S. 5-23.
- Seppälä, Jaakko, „Aki Kaurismäki and Finnish strangeness: Leningrad Cowboys Go America as a cult film“, in *Journal of Scandinavian Cinema*, 2017/09 Vol. 7 (3), S.203-209.
- Seppälä, Jaakko, „Loneliness in the films of Aki Kaurismäki“, in *Movie. A Journal of Film Criticism*, 2022/01 (10), University of Warwick, S.11-20.
- Sheller, Mimi, „Automotive Emotions. Feeling the Car“, in *Theory, Culture & Society*, Vol.21/8, 2004, S.221-242.

- Soila, Tytti, „The Landscape of Memories in the Films of the Kaurismäki Bros“, in *Film international*, 2003/03 Vol.1 (3), S.4-15.
- Soila, Tytti „Aki Kaurismäki“, in *Fifty Contemporary Film Directors*, hg. v. Yvonne Tasker, London: Routledge 2010, S. 224-233.
- Tetzlaff, Stefan, „Foucaults Heterotopien“, in *Heterotopie als Textverfahren*, Vol. 213, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2016, S. 15-33.
- ThisisFINLAND, „Wir fragen die Leute in Finnland, was sie glücklich macht“, finland.fi, März 2023, <https://finland.fi/de/leben-amp-gesellschaft/wir-fragen-die-leute-in-finnland-was-sie-gluecklich-macht/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Toiviainen, Sakari, „The Kaurismäki Phenomenon“, in *In Search of Aki Kaurismäki*, hg. v. Andrew Nestingen, *Journal of Finnish Studies*, Vol.8/2, Toronto: University of Toronto 2004, S. 20 – 44.
- Tuomi – Nikcula, Outi, „Wenige Worte machen. Finnen schweigen gern“, in *Nordische Länder. Politik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden*, hg. v. Christian Förster/ Josef Schmid / Nicolas Trick, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 72.
- Uuistalo-Malmivaara, Lotta, „Auf Hoffnung hoffen“, in *Hoffnung. The World Book of Hope. Der wahre Schlüssel zum Glück*, hg. v. Leo Bormans, Köln: DuMont 2015, S. 143-145.
- Valkola, Jarmo, „City Culture and the Cinema of Aki Kaurismäki“, in *Anachronia*, 09/2009, S.58-75.
- Vena, Teresa, „Fallen leaves: von Aki Kaurismäki“, in *Filmbulletin* Vol.65/408, 09/2023.
- visitfinland, „7 Wege zum Glücklichein: So findest du im Finnlandurlaub dein Glück“, visitfinland.com, <https://www.visitfinland.com/de/artikel/7-gruende-zum-gluecklichsein/>, zugegriffen am 28. 05. 2026.
- Walter, Klaus Peter, „Das ‚cinéma des auteurs‘ und die Nouvelle Vague“, in *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 2. Teilband*, hg. v. Joachim-Felix Leonhart et al., Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 1228-1236.
- Warning, Rainer, „Utopie und Heterotopie“, in *Handbuch Literatur & Raum*, hg. v. Jörg Dünne/Andreas Mahler, Vol. 3, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S.178-187.

Werner, Jochen, „Talking without Words: Aki Kaurismäki's Rediscovery of the Virtues of Cinema“, in *In Search of Aki Kaurismäki*, hg. v. Andrew Nestingen (Hg.), *Journal of Finnish Studies*, Vol.8/2, Toronto: University of Toronto 2004, S. 63-76.

Werner, Jochen, *Aki Kaurismäki*, Mainz: Bender 2005.

Werner, Jochen, „Die Gummiente ist mein Rosebud: Ein Gespräch mit Aki Kaurismäki“, in *Aki Kaurismäki*, Mainz: Bender 2005, S. 325-343.

World Happiness Report, „About Us“, *worldhappiness.report*, <https://www.worldhappiness.report/about/>, zugegriffen am 28. 05. 2026

7. Filmverzeichnis

City Lights (R.: Charles Chaplin, USA 1931).

Eine Stadt sucht einen Mörder (R.: Fritz Lang, D 1931).

Alphaville (R.: Jean-Luc Godard, F/I 1965).

Pierrot le Fou (Jean-Luc Godard, F/I 1965).

Valehtelija (R.: Mika Kaurismäki, FI 1981).

L'Argent (R.: Robert Bresson, F 1983).

Rikos ja rangaistu (R.: Aki Kaurismäki, FI 1983).

Varjoja paratiisissa (R.: Aki Kaurismäki, FI 1986).

Hamlet liikemaailmassa (R.: Aki Kaurismäki, FI 1987).

Ariel (R.: Aki Kaurismäki, FI 1988).

Leningrad Cowboys Go America (R.: Aki Kaurismäki, FI/SE 1989).

I Hired a Contract Killer (R.: Aki Kaurismäki, FI/SE/UK/D/F 1990).

Tulitikkutehtaan tyttö (R.: Aki Kaurismäki, FI/SE 1990).

The Silence of the Lambs (R.: Jonathan Demme, USA 1991).

Boheemielämää (R.: Aki Kaurismäki, F/SE//D/FI 1992).

Tatjana (R.: Aki Kaurismäki, FI 1994).

Kauas pilvet karkaavat (R.: Aki Kaurismäki, FI/D/F 1996).

Juha (R.: Aki Kaurismäki, FI 1999).

Mies vailla menneisyyttä (R.: Aki Kaurismäki, FI/D/F 2002).

Laitakapungin valot (R.: Aki Kaurismäki, FI 2006).

Le Havre (R.: Aki Kaurismäki, FI/F/D 2011).

The Dead Don't Die (R.: Jim Jarmusch, USA 2019).

Kuolleet lehdet (R.: Aki Kaurismäki, FI 2023).

8. Abbildungsverzeichnis

Die optischen Ähnlichkeiten zwischen M



Abb.1: *Mies vailla menneisyyttä* (R.: Aki Kaurismäki, FI/D/F 2002) [00:17:35].

Beispiel für ein „Wahrnehmungsbild“.



Abb. 3: *Kauas pilvet karkaavat* (R.: Aki Kaurismäki, FI/D/F 1996) [01:23:45].

Beispiele für „Affektbilder“.

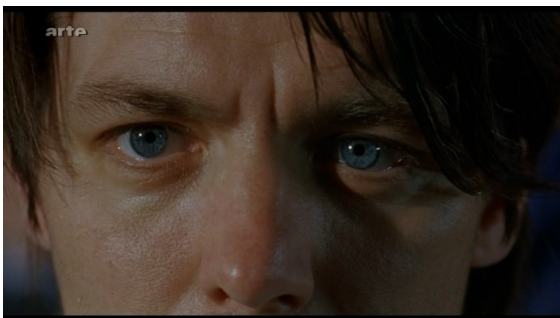


Abbildung 5: *Laitakaupungin valot* (R.: Aki Kaurismäki, FI 2006) [00:48:37].

und Holappa sind nicht zu übersehen.



Abbildung 2: *Kuolleet lehdet* (R.: Aki Kaurismäki, FI 2023) [01:14:06].

Beispiel für ein „Aktionsbild“.



Abbildung 4: *Kauas pilvet karkaavat* [01:26:32].



Abbildung 6: *Laitakaupungin valot* [00:26:25].

Überschneidung der Zeitebenen.



Abbildung 7: *Kauas pilvet karkaavat* [00:38:27].



Abbildung 8: *Kauas pilvet karkaavat* [00:58:39].

Aktuelles und virtuelles Bild.

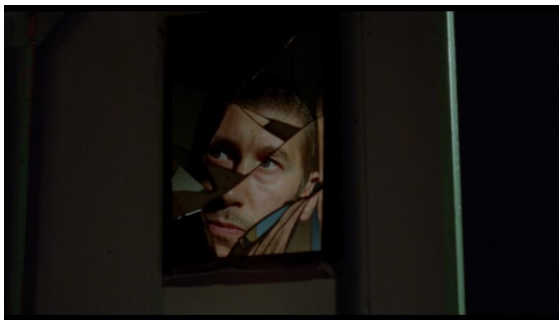


Abbildung 9: *Kuolleet lehdet* [00:08:36].

Figuren werden zu handlungsunfähigen
Beobachter*innen.



Abbildung 10: *Kuolleet lehdet* [00:03:22].



Abbildung 11: *Laitakaupungin valot* [00:30:36].



Abbildung 12: *Kuolleet lehdet* [01:05:18].

Szenenbeispiel: Übergang von



Abbildung 13: *Laitakaupungin valot* [01:06:25].

„Aktionsbild“ zu „Zeitbild“.



Abbildung 14: *Laitakaupungin valot* [01:06:32].



Abbildung 15: *Laitakaupungin valot* [01:06:41].



Abbildung 16: *Laitakaupungin valot* [01:06:53].



Abbildung 17: *Laitakaupungin valot* [01:07:02].



Abbildung 18: *Laitakaupungin valot* [01:07:05].



Abbildung 19: *Laitakaupungin valot* [01:07:09].



Abbildung 20: *Laitakaupungin valot* [01:07:13].



Abbildung 21: *Laitakaupungin valot* [01:07:19].

Beispiele für Kaurismäki's „beliebige Räume“.



Abbildung 22: *Kuolleet lehdet* [00:42:30].



Abbildung 23: *Laitakaupungin valot* [00:09:55].

Tableaus.



Abbildung 24: *Laitakaupungin valot* [00:38:40].



Abbildung 25: *Mies vailla menneisyyttä* [00:20:10].

Momente des Innehaltens.



Abbildung 26: *Kuolleet lehdet* [00:02:20].



Abbildung 27: *Mies vailla menneisyyttä* [00:23:14].

Inszenierung der Zeit im Gefängnis.



Abbildung 28: *Laitakaupungin valot* [00:53:27].



Abbildung 29: *Laitakaupungin valot* [00:55:04].



Abbildung 30: *Laitakaupungin valot* [00:55:26].

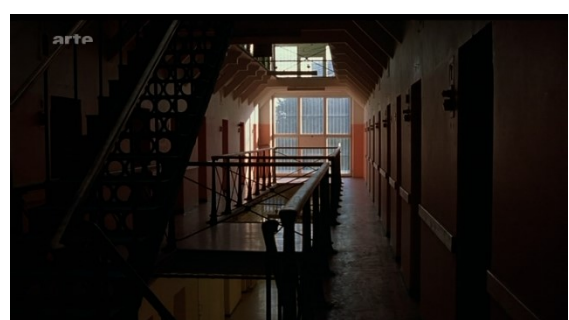


Abbildung 31: *Laitakaupungin valot* [00:51:47].



Abbildung 32: *Laitakaupungin valot* [00:53:03].



Abbildung 33: *Laitakaupungin valot* [00:54:50].

Handlung außerhalb des Bildes.



Abbildung 34: *Laitakaupungin valot* [00:14:01].

Handlungsfähigkeit am Beispiel Lauri.



Abbildung 35: *Kauas pilvet karkaavat* [00:17:56].



Abbildung 36: *Kauas pilvet karkaavat* [01:05:55].



Abbildung 37: *Kauas pilvet karkaavat* [01:10:36].

Koistinens Handlungsverweigerung.



Abbildung 38: *Laitakaupungin valot* [00:06:51].



Abbildung 39: *Laitakaupungin valot* [00:33:02].



Abbildung 40: *Laitakaupungin valot* [00:45:58].

„Beliebige Räume“ mit Licht und Schatten



Abbildung 41: *Kuolleet lehdet* [00:16:55].

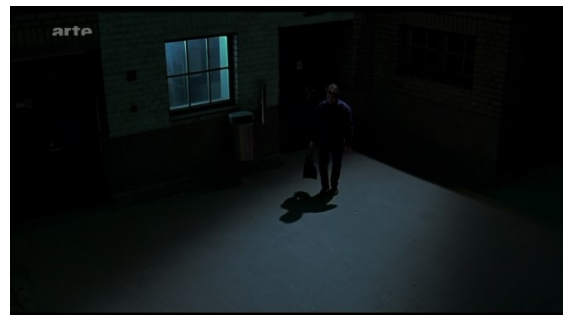


Abbildung 42: *Laitakaupungin valot* [00:41:40].

Harmonische Farbkombinationen



Abbildung 43: *Kuolleet lehdet* [00:12:18].

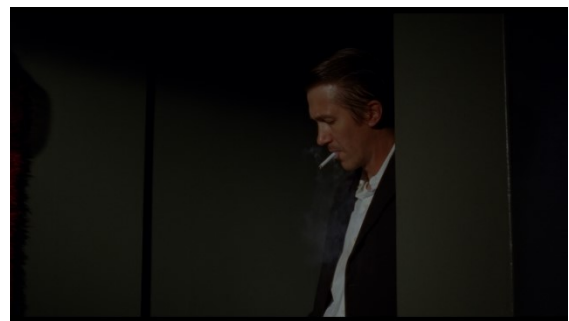


Abbildung 44: *Kuolleet lehdet* [00:13:17].



Abbildung 45: *Kuolleet lehdet* [00:46:59].

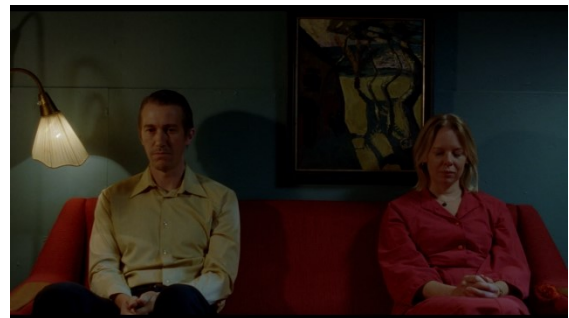


Abbildung 46: *Kuolleet lehdet* [00:48:14].



Abbildung 47: *Kuolleet lehdet* [00:52:44].



Abbildung 48: *Laitakaupungin valot* [00:07:17].

Orte des Transits.



Abbildung 49: *Kuolleet lehdet* [00:17:58].



Abbildung 50: *Laitakaupungin valot* [01:09:20].



Abbildung 51: *Laitakaupungin valot* [00:01:23].



Abbildung 52: *Kauas pilvet karkaavat* [00:19:39].



Abbildung 53: *Kuolleet lehdet* [00:33:14].



Abb. 54: *Mies vailla menneisyyttä* [00:02:03].



Abbildung 55: *Kuolleet lehdet* [00:26:31].



Abbildung 56: *Kauas pilvet karkaavat* [00:40:23].



Abbildung 57: *Kuolleet lehdet* [00:00:56].



Abbildung 58: *Kuolleet lehdet* [00:01:04].



Abbildung 59: *Kuolleet lehdet* [00:01:11].



Abbildung 60: *Kuolleet lehdet* [00:01:14].



Abbildung 61: *Kuolleet lehdet* [00:01:30].



Abbildung 62: *Laitakaupungin valot* [00:00:19].

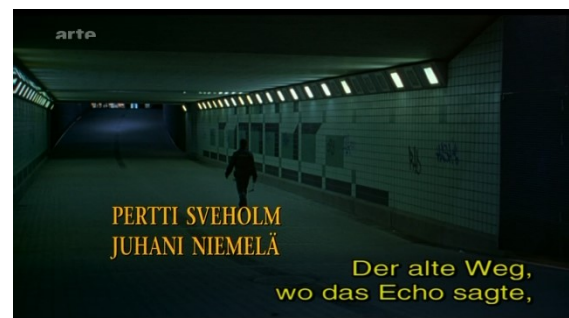


Abbildung 63: *Laitakaupungin valot* [00:00:55].



Abbildung 64: *Laitakaupungin valot* [00:01:08].



Abbildung 65: *Laitakaupungin valot* [00:01:18].

Zwischen Begegnung

und Einsamkeit.



Abbildung 66: *Laitakaupungin valot* [00:03:23].



Abbildung 67: *Laitakaupungin valot* [00:33:43].



Abbildung 68: *Laitakaupungin valot* [00:33:53].



Abbildung 69: *Laitakaupungin valot* [00:33:57].



Abbildung 70: *Laitakaupungin valot* [00:41:23].



Abbildung 71: *Kuolleet lehdet* [00:14:42].



Abbildung 72: *Laitakaupungin valot* [00:06:56].



Abbildung 73: *Laitakaupungin valot* [00:22:02].



Abbildung 74: *Laitakaupungin valot* [00:51:18].



Abbildung 75: *Laitakaupungin valot* [00:55:36].

Hinterhöfe.



Abb. 76: *Mies vailla menneisyyttä* [01:11:07].



Abbildung 77: *Kuolleet lehdet* [00:14:23].

Das Auto als Heterotopie.



Abb. 78: *Mies vailla menneisyyttä* [00:52:33].

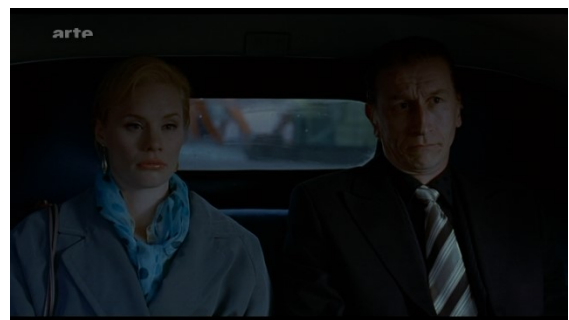


Abbildung 79: *Laitakaupungin valot* [00:23:05].

Ein- und Ausschluss.



Abbildung 80: *Kauas pilvet karkaavat* [01:26:09].

Zeit steht still im Dubrovnik.



Abbildung 81: *Kauas pilvet karkaavat* [00:02:21].



Abbildung 82: *Kauas pilvet karkaavat* [00:25:07].

Das heterotopische Containerdorf.



Abb. 83: *Mies vailla menneisyyttä* [00:07:17].



Abb. 84: *Mies vailla menneisyyttä* [00:11:42].



Abb. 85: *Mies vailla menneisyyttä* [00:26:47].



Abb. 86: *Mies vailla menneisyyttä* [00:44:01].

Im Kontrast zu städtischen Räumen.

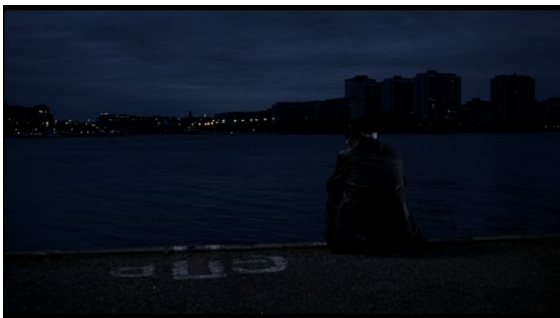


Abb. 87: *Mies vailla menneisyyttä* [00:19:59].



Abb. 88: *Mies vailla menneisyyttä* [00:30:59].



Abb. 89: *Mies vailla menneisyyttä* [00:19:07].

Warten.



Abbildung 90: *Laitakaupungin valot* [00:46:30].



Abbildung 91: *Laitakaupungin valot* [00:46:35].



Abbildung 92: *Laitakaupungin valot* [00:52:08].