

Jochen Werner: Aki Kaurismäki

Mainz: Bender Verlag 2005, 350 S., ISBN 3-936497-08-7, € 17,90

Obwohl der von Jürgen Felix vor mittlerweile fast einem Jahrzehnt gestellten Forderung nach einer „Fokussierung des filmwissenschaftlichen Diskurses auf das zeitgenössische internationale Kino“ (*MEDIENwissenschaft* 4/1996, S.401) mit Arbeiten zu Greenaway, Egoyan, von Trier und anderen zum:indest in Teilen nachgekommen wurde, hat sich im Hinblick auf das Werk Aki Kaurismäkis der „wissenschaftliche Publikationsstand bislang [...] kaum erweitert“ (S.16).

Diese von Jochen Werner in der Einleitung der vorliegenden Publikation getroffene Feststellung dient ihm als Ausgangspunkt für Ansatz, Aufbau und methodische Konzeption seiner Monografie. Werners Einschätzung zufolge erscheint „eine Fokussierung auf einen singulären filmtheoretischen Aspekt zum gegenwärtigen Zeitpunkt kaum sinnvoll“ (S.11). Stattdessen ist es sein erklärtes

Ziel, „eine erste umfassende Würdigung und Diskussion des Gesamtwerks Aki Kaurismäkis zu leisten“ (S.12).

Obwohl der Autor Linda Hutcheons Warnung vor einer „Theoriehörigkeit“ (S.11) der Kunstwissenschaften ernst nimmt und sich eines *Close Reading*-Konzepts bedient, kann auch sein Analyseinstrumentarium nicht frei sein von theoretischen Implikationen. Er nähert sich dem mittlerweile 15 Langfilme umfassenden Œuvre Kaurismäkis über einen Ansatz, der zwar „auf dem Analysemodell des klassischen Autorenfilms [basiert]“ (S.14)“, aber gleichzeitig versucht, dem arbeitsteiligen Charakter des filmischen Produktionsprozesses gerecht zu werden. Im Rahmen des über die Jahre weitgehend konstanten Kaurismäkischen Filmkollektivs, das „stets mitgedacht“ werden soll, wenn vom „Kaurismäki-Stil“ oder einem „Kaurismäki-Film“ (S.15) die Rede ist, misst Werner vor allem Kameramann Timo Salminen und den Schauspielern Kati Outinen und Matti Pellonpää besondere Bedeutung zu.

Wird die Einleitung mit einberechnet, die neben methodisch-theoretischen Vorüberlegungen auch Erklärungsansätze für die bisherige Konzentration der Rezeption auf den „sozialen Gestus“ der Filme (S.21) bzw. ihre generelle Vernachlässigung bietet (wegen ihres vermeintlich innovationslosen Stils und der Konzentration auf die Dogma-Bewegung im nordischen Filmraum), gliedert sich Werners Arbeit in vier Teile. Der Schwerpunkt der Studie liegt auf den chronologisch angeordneten Besprechungen aller Langfilme Kaurismäkis. In einem mit „Chronistenpflichten“ (S.280) betitelten Fazit werden die Ergebnisse anschließend zusammengefasst und „im Kontext des Gesamtwerks“ (S.13) diskutiert. Darüber hinaus erfolgt dort eine „Einordnung Kaurismäkis in den Kontext der Filmgeschichte“ sowie eine Erörterung der Fragen, wie der Regisseur „zu den Konzepten seiner Vorbilder [steht]“ und ob er „tatsächlich als *der* typische Repräsentant des finnischen Kinos gelten kann, für den ihn viele Kritiker halten“ (ebd.). Abgerundet wird die Studie durch ein Interview Werners mit Kaurismäki, dem auf diese Weise das ‚letzte Wort‘ vorbehalten bleibt.

Es liegt auf der Hand, dass der Versuch, 15 Filme en detail zu behandeln, zum Scheitern verurteilt wäre. Deshalb geht Werner einen anderen Weg: Zunächst arbeitet er „thematische, strukturelle und stilistische“ (S.12) Besonderheiten der Filme heraus und liefert zu jedem eine Interpretation. Auf einer zweiten Ebene unterzieht er die Filme einer theoretischen Kontextualisierung, die sich auf Schwerpunkte konzentriert, die Werner „dem werkimmanenten Zusammenhang“ (S.13) entnimmt. So fokussiert er beispielsweise seine Interpretation von *Vertrag mit meinem Killer* (1990) auf die „Proletarisierung der Angestellten“ (S.148) und deckt Parallelen zu Siegfried Kracauers Sozialstudie *Die Angestellten* (1929) auf. Darüber hinaus arbeitet der Autor zahlreiche Bezüge zum französischen Kino und zur Nouvelle Vague heraus, die von der Wahl Jean-Pierre Léauds als Haupt-

darsteller über die Verwandtschaft zu den Filmen Melvilles bis hin zur kreativen Genrekonstruktion und einem hohen Maß an Selbstreflexivität reichen.

Der Verzicht auf ein enges theoretisches Korsett ermöglicht es Werner, der Vielschichtigkeit des Kaurismäki'schen Œuvres gerecht zu werden. Die Betrachtung der Filme aus unterschiedlichen Blickwinkeln führt außerdem dazu, dass sich die facettenreichen Einzelanalysen im Laufe der Lektüre gegenseitig erhellen und sich charakteristische Themen, Motive und Stilistiken herauskristallisieren.

So arbeitet Werner z.B. im formalästhetischen Bereich Kontinuitäten heraus, die erheblich zum hohen Wiedererkennungswert der behandelten Filme beitragen. Häufig treten die Dialoge hinter die visuellen Inszenierungsstrategien zurück: Kadrage, Kameraperspektive, Bildkomposition, Lichtsetzung und Farbdramaturgie werden zu zentralen Bedeutungsträgern. Ebenfalls charakteristisch für die Filme ist die Aneignung von Stilen aus vergangenen Epochen. Seien es Anleihen bei den Halbstarkenfilmen der 50er Jahre in *Take Care of Your Scarf, Tatjana* (1994) oder beim Italienischen Neorealismus in *Der Mann ohne Vergangenheit* (2002) – Kaurismäkis Filme thematisieren immer auch das Kino und dessen Geschichte. In der Analyse von *Calamari Union* (1985), der sich stark an der Ikonografie des Film Noirs orientiert, diskutiert Werner Kaurismäkis Vorgehen mittels der Kategorien von „originell rekonstruierender Filmkunst (Parodie) und einfallloser Imitation (Pastiche)“ (S.51) und gesteht den Filmen durchgängig zu, dass sie sich Kinogeschichte im Modus der Parodie aneignen und ihre Zitate als solche markieren.

Unter Werners Perspektive wird Kaurismäki auf dreifache Weise zu einem „Chronisten“: Er ist ein „*Chronist Finnlands*“, dessen Filme Teile der Geschichte seines Heimatlandes rekonstruieren, ein „*Chronist des Sozialen*“, dessen Hauptfiguren mit existenziellen Problemen „im beständigen gesellschaftlichen Wandel“ (S.280) kämpfen und ein „*Chronist des Kinos*“, der „von den Großen der Zunft, die das Medium einst zur Kunst erhoben haben“ (S.281), erzählt.

Die Frage nach Kaurismäki als typischem Repräsentanten des finnischen Kinos wird von Werner nach einem Überblick über die aktuelle Filmlandschaft Finnlands verneint. Zu sehr unterscheiden sich Kaurismäkis Filme vom Kino seiner Landsleute, denen die für ihn charakteristische ironische Brechung im Blick auf das eigene Land weitgehend fehlt.

In Bezug auf das Verhältnis Kaurismäkis zu seinen Vorbildern verteidigt ihn Werner gegenüber dem Vorwurf des Epigonentums: Während er den Filmen Godards und der Nouvelle Vague bescheinigt, dass sie sich „zunehmend von den Konventionen des klassischen Erzählkinos entfernt [haben]“ (S.294), sieht er im Œuvre Kaurismäkis eine gegenläufige Tendenz zu einer steigenden „Präferenz klassischer Erzählstrukturen“ (S.295), die mit einem ausgeprägten, retrospektiv orientierten Stilwillen eine Einheit bilden. Im Stummfilm *Juha* (1999) sieht Werner den (bisherigen) Höhepunkt des Kaurismäki'schen Schaffens und die Reali-

sierung seines filmischen Ideals, denn dort bringt die „Stummfilmsprache [...] das visuelle Erzählen zur Meisterreife“ (S.295). So gipfelt die Erkenntnis der Arbeit in einem Paradoxon: „Das Kino muss sich auf seine (Ur-)Tugenden zurückbesinnen, wenn es seine cineastische Relevanz nicht verlieren will“ (S.296).

Jochen Werners Buch erfüllt seinen eigenen Anspruch und bietet schlüssige Einzelinterpretationen der Filme sowie eine interessante und anregende Übersicht über das bisherige Gesamtwerk des finnischen Regisseurs Aki Kaurismäki. Die Flexibilität des textnahen Ansatzes trägt zur Qualität der Arbeit bei. Besonders hervorzuheben ist die umfangreiche Analyse der visuellen Ebene der Filme, die sich als außerordentlich aufschlussreich erweist und zum Kern des untersuchten Gegenstands vorstößt. Die zahlreichen, pointiert kommentierten Screenshots, die zentrale bildsprachliche Verfahrensweisen illustrieren, ergänzen den Haupttext auf eindrucksvolle Art und Weise.

Es liegt in der Anlage der Studie, dass nicht alle Aspekte behandelt werden können, die sich der Leser erhofft. So wird beispielsweise die Auseinandersetzung mit anderen zeitgenössischen Regisseuren der umfangreichen Aufarbeitung der Referenzen an die Filmgeschichte untergeordnet, obwohl z.B. eine Bezugnahme auf Jim Jarmusch, dessen Filme zahlreiche Parallelen zu den zu denen Kaurismäkis aufweisen, interessant gewesen wäre.

Im methodischen Bereich stellt sich die Frage, ob die Modifizierung des Autorenmodells, wie sie in Werners Arbeit vorgenommen wird, ausreichend ist, um einer überproportionalen Konzentration auf die Rolle des Regisseurs im filmischen Schaffensprozess wirksam entgegenzutreten. Gerade weil der Bildsprache in den behandelten Filmen eine eminent wichtige Rolle zukommt, wäre es denk- und fruchtbar, den Blick stärker auf die Synergieeffekte im filmischen Produktionsprozess zu lenken, die sich beispielsweise aus der Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Kameramann ergeben.

Diese Anmerkungen sollen keinesfalls als Infragestellung der Qualität der Ergebnisse verstanden werden. Im Gegenteil: Es spricht für die Studie, dass sie den Leser zu eigenen, weiterreichenden Überlegungen anregt. Jetzt, da die Lücke in der Beschäftigung mit Kaurismäkis Filmen im Hinblick auf ‚das Ganze‘ geschlossen wurde, ist es an der Zeit, sich auf enger gefasste Thematiken einzulassen.

Andreas Kirchner (Marburg)

Hinweise

- | | |
|---|---|
| <p>Dennison, Stephanie, Song Hwee Lim (Eds.): <i>Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film</i>. London 2006, 240 S., ISBN 1-904764-62-2</p> <p>Koebner, Thomas, Fabienne Liptay (Hg.): <i>Nicolas Roeg. Film-Konzepte</i>, Bd. 3, München 2006, 100 S., ISBN 3-88377-836-2</p> | <p>Morrison, James (Ed.): <i>The Cinema of Todd Haynes</i>. At that Heaven allows. London 2006, 224 S., ISBN 1-904764-77-0</p> <p>Schäfer, Eva, Dirk Fritsch: <i>Filmverstehen. Strukturen und Handhabung</i>. Köln 2006, ISBN 3-931606-69-4</p> <p>White, Jerry (Ed.): <i>The Cinema of Canada</i>. 24 Frames. London 2006, 288 S., ISBN 1-904764-60-6</p> |
|---|---|