

Selig die Armen in den Wohncontainern

|| Aki Kaurismäki und seine Tragikomödie „Der Mann ohne Vergangenheit“

Die Zustände unserer Wirklichkeit zu befragen, ihre Widersprüche zu markieren, durch die groteske Überzeichnung die verschleierte Defizite des Status quo bloßzulegen, aber auch Hoffnungshorizonte und Gegenwelten gegen das Düstere zu stemmen – das sind nur einige der elementaren Funktionen des Komischen, sobald es über das bloß Unterhaltende und „Lustige“ und über einen versöhnlichen, die Verhältnisse am Ende stabilisierenden Humor hinausragt. Im Kino der jüngeren Vergangenheit haben längst nicht nur Klamauk und Klamotte, sondern auch „ernsthafte“ Komödien ein bisweilen breites Publikum erobert.

Erinnert sei nur an Filme wie „American Beauty“, „The Straight Story“ und „Die fabelhafte Welt der Amelie“ oder an die Gratwanderungen des Komischen, die Filme wie „Das Leben ist schön“ oder „Der Zug des Lebens“ in Auseinandersetzung mit dem Holocaust gewagt – und gewonnen – haben¹. Nur vergleichsweise selten stößt man aber heute im Kino auf ein Komisches, das die Wirklichkeit dezidiert nach christlichen Koordinaten vermißt. Dezidiert insofern, als beispielsweise auf biblische Traditionen und Motive rekuriert wird, und das nicht nur am Rand, sondern in einer für die Justierung der „Optik“ strukturell entscheidenden Position. Noch seltener ist dann aber die Wahrnehmung dieser Bezugnahmen seitens des Publikums wie auch der Filmkritik, sobald diese Bezüge nicht derart ostentativ ausgestellt sind, daß man förmlich über sie stolpern muß.

Waren früher, in den Zeiten, da ein William Blake die Bibel als „Great Code of Art“ bezeichnen konnte, die Autoren und ihr Publikum auf gleicher Augenhöhe, was die Vertrautheit mit den biblischen Traditionen anging, klafft heute die Schere zwischen den Künstlern, von denen viele immer noch erstaunlich „bibelfest“ sind, und ihren Adressaten immer weiter auseinander. Vielfach fehlen deshalb heute „die Augen zu sehen und die Ohren zu hören“ (Mk 8, 18), die es braucht, um entsprechende Bezüge wahrzunehmen. Selbst wenn sie eher im Verborgenen wirksam sind, wie es in der Regel bei den künstlerisch reflektierteren, eine eingehendere Auseinandersetzung lohnenden Arbeiten der Fall ist, finden sich aber zumeist doch vereinzelte explizite Hinweise, die dann als hermeneutische Signale für ein sich unter der Erzähloberfläche weiter verzweigendes Netzwerk fungieren und eine Relecture „sub specie fidei“ anstoßen können.

Globalisierungskritik als Tragikomödie

Eines der jüngsten Beispiele für ein Komisches von zeit- und gesellschaftsdiagnostischer Kraft, das seine Maßstäbe in nicht unbeträchtlichem Umfang aus biblischen und christlichen Traditionen und Kategorien bezieht, ist die bislang letzte Arbeit des finnischen Regisseurs *Aki Kaurismäki* (geb. 1957): „Der Mann ohne Vergangenheit“². Angefangen mit dem teilweise enthusiastischen Kritikerlob, dem „Großen Preis der Jury“ und dem Preis der „Ökumenischen Jury“ bei seiner Premiere auf den Filmfestspielen von Cannes 2002, eroberte dieser Film ebenso schnell wie nachhaltig die Herzen eines großen, internationalen Publikums³. Im Frühjahr 2003 wurde er sogar in der Kategorie „Bester ausländischer Film“ für den Oscar nominiert, wobei Kaurismäki, der Hollywood schon immer sehr distanziert gegenübergestanden hatte⁴, erklärtermaßen aus Protest gegen den Irakkrieg nicht zur Preis-Gala reiste. Den Oscar in seiner Kategorie gewann dann mit *Caroline Links* „Nirgendwo in Afrika“ erstmals seit Volker Schlöndorffs „Die Blechtrommel“ wieder ein deutscher Film.

Flankiert von Seitenblicken auf andere Werke in Kaurismäkis Œuvre soll im folgenden an „Der Mann ohne Vergangenheit“ exemplarisch sichtbar gemacht werden, wie heute, weithin unbemerkt vom Gros der Filmkritik und der Zuschauer, ein kirchlich distanzierter Künstler bei seiner Gegenwartsdeutung mit biblischen Motiven und christlich grundierten Haltungen arbeiten kann – vielleicht punktuell mit ironischen Brechungen, am Ende aber doch in positiver Rezeption derselben.

Bei aller Originalität ist Kaurismäki damit kein Solitär in der zeitgenössischen Filmkunst. Vergleichend könnte man beispielsweise das von Beckett, Kafka und César Vallejo inspirierte Endspiel-Kinostück „Songs from the Second Floor“ (Schweden 2000) von Roy Andersson danebenstellen. Es wurde ebenfalls mit einem „Spezialpreis der Jury“ von Cannes ausgezeichnet, kam aber erst mit zwei Jahren Verspätung, kurz vor „Der Mann ohne Vergangenheit“ in die Kinos. Wie Kaurismäki, nur etwas deutlicher, kommentiert auch Andersson die Krise, wo nicht gar schon das Auseinanderbrechen unserer modernen Industriegesellschaften unter Aufnahme zahlreicher biblischer Motive und christlicher Theologumena. Der überaus reale Hintergrund beider Filme ist der wirtschaftliche Niedergang im Zeichen der Globalisierung und einer Herrschaft des Markts, bei der in den „alten Ländern“ Europas die Arbeit selbst allmählich nicht mehr finanzierbar erscheint und das „soziale Netz“ immer weniger verdient, Netz genannt zu werden.

Beide Regisseure bearbeiten diese Umbrüche aus der Perspektive der Verlierer, bei Andersson ergänzt um sarkastische Blicke auch auf die zynischen Krisengewinnler. Der ihnen gemeinsame skandinavische Fokus, ihr Blick in die Schattenzonen hinter den Fassaden von „Volvo-“ und „Nokia-Land“, ist bei aller nationalen und regionalen Färbung doch so angelegt, daß universelle Konstellationen sichtbar werden. Beide arbeiten aus einer profunden Kenntnis der europäischen Filmge-

schichte heraus und kaschieren deren Einflüsse nicht. Und beide gehören sie dem tragikomischen Fach an. Aber wo sich bei Andersson das Bild derart verdüstert, daß das Komische kaum mehr durchdringt, wo sein tiefschwarzer Humor das Dunkel nicht mehr lichtet, sondern nur noch bitterer macht, da hat Kaurismäki spätestens mit „*Wolken ziehen vorüber*“ (1996) eine ähnlich deprimierende Phase – ihr Höhepunkt war der unendlich traurige Film „*Das Mädchen aus der Streichholzfabrik*“ (1989) – überwunden und setzt mittlerweile stärkere Hoffnungssignale, all seinem bleibenden Pessimismus zum Trotz.

Im Programmheft des Hamburger Filmfestes 2002 wurde „*Der Mann ohne Vergangenheit*“ deshalb zurecht so angekündigt: „Noch nie wurde Globalisierungskritik so anrührend geübt wie hier.“⁵ Kaurismäki selbst nennt seinen Film ein „sozial-realistisches Melodram“, einen „Traum, geträumt von gebrochenen Herzen, deren Taschen leer sind“⁶. Er hoffe, daß er dennoch seine „Ansichten zur sozialen, wirtschaftlichen und politischen Situation, wie auch zu Moral und Liebe“⁷ widerspiegle.

Biblische Motive als Konstante im Œuvre Kaurismäkis

Nicht selten hört man den Vorwurf, Filme und Regisseure würden mit theologischen Interpretationen oder mit dem Hinweis auf Spuren des Biblischen und Christlichen in ihrem Werk vereinnahmt. Begeben wir uns auch bei Kaurismäki auf das glatte Parkett der nichtintendierten, vielleicht nur im Rahmen eines unspezifischen kulturgeschichtlichen Erbes eingeflossenen Reminiszenzen? Oder finden sich in seinen Arbeiten und in Selbstzeugnissen unzweideutige Hinweise zu seiner religiösen Orientierung und „Bibelkompetenz“?

Was seine Einstellung gegenüber dem Christentum angeht, gibt sich Kaurismäki – wie die meisten Künstler – in Interviews recht bedeckt, aber doch nicht so reserviert, wie ihm bisweilen unterstellt wird, ganz zu schweigen davon, wie er mit seinen Filmen spricht. Gerade im Umfeld von „*Der Mann ohne Vergangenheit*“ wurde Kaurismäki verschiedentlich nach seiner Einstellung zum Glauben befragt; nimmt dieser Film doch eine veritable „Auferstehung von den Toten“ zum Ausgangspunkt. Gern zitiert wird dabei eine Antwort, die er auf diese Frage in verschiedenen Variationen gab: „Ich glaube nicht an Gott, ich glaube an Bäume.“ Damit ist die Sache aber keineswegs erledigt – wie manche Journalisten meinten⁸. Denn das ist natürlich längst nicht die ganze Wahrheit, sondern in seinem speziellen Humor gesprochen. Als beispielsweise der Interviewer des „*Hamburger Abendblatts*“ nachhakte, kam der Regisseur doch langsam aus der Reserve:

„Jeder muß an irgendetwas glauben. Bei mir sind es Bäume. Ich bin mit 16 Jahren aus der Kirche ausgetreten. Aber ganz ehrlich: Eigentlich bin ich ein sehr religiöser Mann, aber ich traue mich nicht in die Kirche. Deshalb habe ich mich den Bäumen zugewandt. Ich umarme sie oft.“⁹

Einer, der dem strengen protestantischen Milieu Finnlands den Rücken gekehrt hat, umarmt in einer liebenden, zutiefst spirituellen Geste zugleich mit seiner Schöpfung vielleicht auch den Schöpfergott! Aufschlußreich für diese Grundhaltung ist schließlich die sogar im Werbeheft zu „Der Mann ohne Vergangenheit“ zitierte Antwort, die Kaurismäki 1994 anlässlich einer Umfrage der größten finnischen Tageszeitung „Helsingin Sanomat“ gab. Zur Frage nach den „Sinn des Lebens“ schrieb er:

„Der Sinn des Lebens besteht darin, einen persönlichen Moralkodex zu entwickeln, der die Natur und den Menschen respektiert, und schließlich – ihn zu leben.“¹⁰

Welchen Stellenwert in diesem „persönlichen Moralkodex“ christliche Werte haben, demonstrieren am besten seine Filme selbst¹¹.

Hinsichtlich Kaurismäkis Vertrautheit mit dem „Buch der Bücher“ muß man zunächst an seinen Film „Leningrad Cowboys meet Moses“ (1994) erinnern. Er ist sicherlich eine seiner schwächsten Arbeiten und verschwand nicht zu Unrecht bald in der Versenkung. Sein Regisseur führte den Mißerfolg an den Kassen allerdings darauf zurück, daß die Zuschauer die Bibel als den hier für die Wirksamkeit des Humors unverzichtbaren Referenztext nicht mehr kennen¹². Der Film erzählt von der von vielen Gefahren und Entbehrungen begleiteten Heimkehr der „Leningrad Cowboys“ (abgekürzt: L. C.), der „schlechtesten Rock’n Roll Band der Welt“, aus der Fremde Mexikos in ihre sibirische Heimat. Angeführt werden die Musiker dabei von ihrem ehemals tyrannischen Manager Vladimir, der sich in der amerikanischen Wüste gewandelt hat und sich nunmehr Moses nennt, was aber nicht verhindert, daß die Cowboys wie Israel auf der Wanderschaft immer wieder gegen ihren Moses murren. Diesen Exodus aus Mexiko beurteilte ein Kritiker seinerzeit wenig schmeichelhaft als „Quickie-Montage biblischer Motive: Vom Dornbusch(ab)brennen mit Autobenzin bis zum Goldenen Kalb auf dem Kolchose-Traktor.“¹³ Ob Kaurismäki mit dem Urteil dieses Kritikers einverstanden ist, er habe im Unterschied zu seinen Regiekollegen Krzysztof Kieslowski oder Wim Wenders „die Bibel nur deswegen aufgeschlagen, um ein paar billige Gags zu gewinnen“, sei dahingestellt. Sicher intendierte er jedenfalls eine Bibelfilm-Parodie¹⁴; und sicher ist auch, daß ihn das *Exodusmotiv*, das sich vielleicht mit dem „finnischen Hauptthema“ des „Weggehens“¹⁵ verschränkt, von seinen ersten Arbeiten an begleitet hat und noch in „Der Mann ohne Vergangenheit“ eine große Rolle spielen wird.

In einer gegenüber L. C. Meet Moses umgekehrten Reiserichtung (von Sibirien ins „Gelobte Land“ Amerika) war dieses Motiv auch in dessen ungleich erfolgreicherem Vorläufer „L. C. go America“ (1989) präsent. Und gleichsam im Miniaturformat begegnete es bereits in der surrealen Fabel von „Calamari Union“ (1985): Dort ziehen 17 junge Männer, die alle auf den Namen Frank hören, aus einem tristen Arbeiterviertel Helsinkis zum „Gelobten Land“ eines wohlhabenden Stadtviertels am Meer, das „mythischen Frieden“¹⁶ verheißt. Vor dem Aufbruch versam-

meln sie sich in Reisekleidung zu einer Art schrägem Paschamahl, bei dem ihr Anführer und Inspirator, der als einziger nicht Frank heißt, wie bei einer Kommunion je eine Geldmünze an sie ausgibt.

Daß dies in den Kritiken nirgendwo bemerkt ist, muß nicht verwundern, wo doch selbst ein so expliziter Hinweis wie in „Hamlet Goes Business“ (1987) unterschlagen wird: Kaurismäki gliedert diese Shakespeare-Adaption, die das Drama um den dänischen Königssohn ins großindustrielle Milieu des heutigen Finnland verlegt, durch nach Stummfilmart eingeblendete Schrifttafeln in einzelne Kapitel. Dem Kapitel, in dem der Mörder von Hamlets Vater den Sohn dazu verführen will, mit ihm zu paktieren und die Macht über das Wirtschaftsimperium zu ergreifen (strukturell nicht ganz unähnlich der „Versuchungsszene“ in Denys Arcands „Jesus von Montreal“), stellt Kaurismäki bezeichnenderweise den Zwischentitel „Jesus in der Wüste“ voran.

Zahlreiche alt- und neutestamentliche Anspielungen durchziehen schließlich auch die Tragikomödie „Wolken ziehen vorüber“, einen der schönsten und reichsten Filme Kaurismäkis. Zusammen mit „Der Mann ohne Vergangenheit“ gehört er zu einer – nach der „Trilogie des Proletariats“¹⁷ – neuen, um das Thema „Arbeit“ zentrierten Trilogie, deren dritter Teil noch aussteht¹⁸. Über einzelne Motivübernahmen hinaus zeigt der Plot von „Wolken ziehen vorüber“ deutliche Affinitäten zur biblischen Hiob-Dichtung (samt dem überbordenden Happy end). Auch hinsichtlich der Strukturen und der ästhetischen Vermittlung seines Komischen ist Kaurismäki hier dem (leider oft übersehenen und verkannten) Komischen in der Bibel, vorab im Alten Testament, sehr nahe¹⁹.

„Der Mann ohne Vergangenheit“ – erste Annäherung

Die „typisch biblische“ Zuwendung zu den Armen, Niedergedrückten und Ausgestoßenen: Sie charakterisiert wie viele seiner Filme zuvor auch Kaurismäkis „Der Mann ohne Vergangenheit“. Die geradlinig entwickelte Handlung ist schnell erzählt: Tief in der Nacht kommt ein Mann mittleren Alters mit dem Zug in Helsinki an. Im Park vor dem Bahnhof wird er überfallen, beraubt und brutalst zusammengeschlagen. Er schleppt sich noch in die Bahnhofstoilette und wird ins Krankenhaus gebracht, doch der Arzt kann nichts mehr für ihn tun. Ohnedies sei bei solchen Schädelverletzungen, wie der alte und erfahrene Mediziner meint, der Tod dem Überleben und bewußtseinslosen Vegetieren „als Gemüse“ vorzuziehen. Während der Arzt vom Sterbenden weg zu einer Geburt eilt und sich das Rad des Lebens weiterdreht, zeigen die Apparate den Herzstillstand an. Doch kaum mit dem Leichentuch bedeckt und allein im Zimmer, richtet sich der bizarr bandagierte, nur mit dem Kürzel „M.“ geführte Held, wie eine zum Leben erwachte Mumie vom Totenlager auf, rückt seine krumm geschlagene Nase zurecht und verläßt die Klinik.

Zwei Kinder finden ihn halbtot in einer Hafengegend am Wegrand liegen und bringen ihn zu ihren Eltern. Obwohl diese selbst ganz ärmlich in einem Wohncontainer hausen und als arbeitslose Underdogs ums Überleben kämpfen müssen, nehmen sie den Geschlagenen auf und pflegen ihn langsam gesund. Bei einer Armenspeisung der Heilsarmee verliebt sich M. „auf den ersten Blick“ in Irma, eine Offizierin dieser besonderen Streitmacht Gottes. M., der bei dem Überfall völlig sein Gedächtnis verloren hat und sich nicht einmal mehr an seinen Namen erinnert, mietet von dem ausbeuterisch und skrupellos auftretendem Wachmann Antilla einen verrotteten Container am Hafen, dessen Vorbesitzer erfroren ist. Mit tatkräftiger Unterstützung durch selbstlose Helfer richtet M. sein bescheidenes Heim her, stellt eine Musicbox auf und legt einen Kartoffelgarten an. Die Heilsarmee verhilft ihm zu anständigen Kleidern und Gelegenheitsarbeiten, doch seine Identität bleibt weiter ungeklärt, weshalb er auf dem Arbeitsamt gedemütigt und rüde abgewiesen wird.

Während M. und Irma einander näherkommen und M. nebenher die Heilsarmeeband „modernisiert“, tauchen allmählich Bruchstücke aus seiner Vergangenheit auf. In einer Begegnung mit Werftarbeitern erinnert sich M. dunkel seiner Schweißerkenntnisse. Nach einer überzeugenden Demonstration derselben will ihn die Werftmanagerin sogleich einstellen, braucht dazu aber eine Bankverbindung. Eben als er deshalb ein Konto eröffnen möchte, wird die Bank (die noch am selben Tag von einem ausländischen Konsortium „geschluckt“ werden soll) von einem durch ihre Machenschaften ruinierten Bauunternehmer überfallen, der mit der Beute seine Arbeiter auszahlen möchte, eine Aufgabe, die später, nach dem Selbstmord des Unternehmers, M. übernimmt. Da sich M. nicht ausweisen und keine Angaben zu seiner Person geben kann, macht er sich bei den Ermittlungen zum Überfall verdächtig und wird inhaftiert. Ein von der Heilsarmee gestellter Anwalt bekommt ihn frei. Gleichzeitig klärt sich durch eine von der Polizei geschaltete Suchanzeige seine Identität: Von der aufrechten Irma dazu gedrängt, reist M. nach Hause zu seiner Frau, erfährt von ihr aber, daß vor seiner Abreise die Scheidung vollzogen wurde. Ohne Ressentiments gegen den neuen Partner seiner geschiedenen Frau kehrt M. nach Helsinki und zu Irma zurück, und voll des Glücks und der Freude über die gemeinsame Zukunft, die nun vor ihnen liegt, besuchen sie ein Konzert der inzwischen auf flotte Weisen umgestiegenen Heilsarmee-Band.

In der Nachfolge des spirituellen Kinos von Robert Bresson

Neben den Anspielungen auf die Bibel und den Verbindungen zum christlichen Ethos, die vielleicht schon die dürre Inhaltsangabe erahnen läßt, ist wie in vielen von Kaurismäkis früheren Filme auch hier der wichtigste Schlüssel zu ihrer spirituellen Dimension seine deutliche Erinnerung an den französischen Regisseur Robert

Bresson (1901–1999), einen der bedeutendsten, zutiefst christlich inspirierten Filmkünstler des 20. Jahrhunderts²⁰: „Alles ist Gnade“, sagt Irma in der wunderbar behutsamen Liebeszene einer nächtlichen Autofahrt, als sie und der erinnerungslose M. einander gefunden haben²¹. „Alles ist Gnade“ sind auch die letzten Worte in einer der berühmtesten Sterbeszenen der Filmgeschichte: die Worte des jungen (wie M. namenlosen) Priesters in „Das Tagebuch eines Landpfarrers“, mit dem Robert Bresson 1950 Furore machte.

Liebe und Tod: Sie begegnen einander nicht nur im Leben, sondern – so könnte es manchmal scheinen – noch häufiger in all den Melodramen auf den Kinoleinwänden. Einige der schönsten hat Bressons Altergenosse Douglas Sirk geschaffen. Mit dem nach ihm benannten Preis wurde Kaurismäki unlängst in Hamburg ausgezeichnet. Auch viele Filme des Finnen sind Melodramen: Melodramen der lakonischen Art, in denen die Liebe über den Tod triumphiert und die „Gnade“ bereits im irdischen Leben heilschaffend wirkt. Kaurismäki hatte Robert Bresson bereits in „Wolken ziehen vorüber“ explizit seine Referenz erwiesen: Im Foyer eines Kinos, das Ilona und Lauri, die Protagonisten des Films, besuchen, hängt ein Plakat von Bressons letztem Film „Das Geld“ (1982). Was Bresson dort an einem Einzelschicksal erzählt: wie ein Mensch zum Opfer des unheilvollen Zirkulierens des Geldes wird, das ist bei Kaurismäki fast schon eine Grundsicht seiner Filme, sind sie doch bevölkert mit Verlierer von Modernisierung und Rationalisierung.

Auf die für seine Arbeiten einflußreichen Regisseure befragt, meinte Kaurismäki einmal: „Mich interessiert nur das Kino vor 1962. Danach kam das Fernsehen und die alten Meister starben aus.“²² Unter diesen „alten Meistern“ hält bei ihm Bresson den Spitzenplatz. Aufschlußreich für „Der Mann ohne Vergangenheit“ ist eine kleine Hommage an ihn, die Kaurismäki für den von James Quant herausgegebenen voluminösen Bresson-Sammelband geschrieben hat. Weil sie indirekt auch eine gute Beschreibung seines eigenen Standorts gibt, möchte ich diese Hommage etwas ausführlicher zitieren. Kaurismäki hat sie überschrieben mit „Robert Bresson – Ein Wolf“:

„Wie tief auch immer sich Bresson hinter dem katholischen Begriff von Gnade verbergen will, so kann er doch nicht verleugnen, daß er ein melodramatischer Filmemacher ist. Mit seinen Gefährten – dem erwähnten Sirk – und Yasujiro Ozu (der an der Oberfläche Bresson näher zu sein scheint, aber lassen wir uns nicht von der Oberfläche narren!) hat er auf seine *stille Weise die Tradition von Lubitsch* fortgeführt. ... Was ich zu sagen versuche, ist: Bresson ist nicht nur ein melodramatischer Regisseur, sondern auch ein *komischer* Filmemacher, der – wenn nötig – es mit Leichtigkeit noch mit einem jeden Lenny Bruce auf der Bühne aufnehmen könnte. Aber der Mann verbirgt sich. ... Alles in allem: Ich hätte in dieser Gott-vergessenen Welt niemals überlebt ohne die *realistischen Lügen* von Mr. Bresson, für die ich immer dankbar sein werde – bis zu meinem Tod und danach.“²³

Die Gnade und das Komische: Kaurismäki bringt zusammen, was Bresson in seinen Augen unnötigerweise meinte auseinanderhalten zu müssen. Auch stilistisch im Gefolge Bressons, geht Kaurismäki viele der Themen an, die diesen beschäftigt ha-

ben: Themen wie Gefangensein und Entfremdung, Schuld und Erlösung oder Verhängnis und Freiheit. Wenn er dies im Unterschied zu Bresson zumeist mit Humor und Komik tut, heißt das natürlich keineswegs, daß es ihm mit diesen Themen nicht ernst wäre. Wie sagte doch Kaurismäki einmal treffend: „Ich bin zu ernst, um *keine* Späße zu machen.“

Der von ihm so verehrte Bresson hat vieles in Kaurismäkis Ästhetik beeinflusst: den nicht-illusionistischen Gestus seiner Filme, ihr Asketisches und ihre Lakonik, die Fragmentierung der Erzählung, die mit großen Ellipsen arbeitet, den Vorrang der „*Mise-en-Scène*“, das heißt den Vorrang der genau kalkulierten Inszenierung und Komposition der Einstellung vor der Montage, das ruhige, durch wenig Kamerabewegungen dynamisierte Aushalten der Einstellungen auch über die „Ränder“ der Action hinaus oder auch das genau kalkulierte Agieren der Darsteller, denen Kaurismäki genauso wenig Spielraum läßt wie Bresson seinen „Modellen“, wie er sie nannte und denen er alles Expressiv-Emotionale so weit als möglich „austreiben“ wollte²⁴.

„Alles ist Gnade“ – das könnte auch als Motto über die beiden Filme Kaurismäkis gesetzt sein, die am bislang intensivsten auch an die christlich gestimmte Spiritualität Bressons anschließen: „*Wolken ziehen vorüber*“ und „*Der Mann ohne Vergangenheit*“. Bressons „*Tagebuch eines Landpfarrers*“, dem diese Worte entnommen sind, galt dem großen Filmdenker André Bazin²⁵ als das erste Werk der Filmkunst, das „eine neue Dramaturgie, spezifisch religiös, besser theologisch (bietet): eine Phänomenologie des Heils und der Gnade.“²⁶ Bressons Spiritualität war also zuinnerst ästhetisch vermittelt – anders geht es auch gar nicht.

Der einzige Film, den man mit dem „*Tagebuch eines Landpfarrers*“ vergleichen könne, war für Bazin seinerzeit der Stummfilmklassiker „*Die Passion der Jeanne d'Arc*“ (1928) von Carl Theodor Dreyer²⁷. Als Bazin dies schrieb, war „*Das Wort*“ (1954) von Dreyer noch nicht gedreht, jener Film, den man noch dichter neben das „*Tagebuch*“ stellen könnte. Höhepunkt dieses Films, der auch „*Breaking the Waves*“ seines dänischen Landsmanns Lars von Trier (1996) inspiriert hat, ist die Wiedererweckung der toten, bereits im Sarg zur Abschiedsfeier aufgebahrten Inger. Initiiert wird die Totenerweckung durch den Glauben und das Gebet von Ingers Schwager Mikkel. Der aber, der das Wunder bewirkt, ist Gott, der auf der Seite der Leidenden steht und als Schöpfergott aus dem Nichts und aus dem Tod ins Leben rufen kann.

Vom Totenbett steht auch „*Der Mann ohne Vergangenheit*“ auf – ohne daß dabei von Gott die Rede oder aufdringlich auf ihn angespielt wäre. Aber er ist doch im Hintergrund gegenwärtig und macht sich im Verlauf der Handlung verschiedentlich bemerkbar – in kleinen Theophanien im Alltag. Indizes, Signale, die auf diese Dimension aufmerksam machen, sind markante Zitate wie eben: „Alles ist Gnade.“

Ein weiteres solches Schlüsselzitat sind die Worte des Titelhelden, die dieser gegen Ende des Films wie eine Summe seiner inneren Haltung zum neuen Partner seiner geschiedenen Frau spricht: „*Liebet einander, wie ihr euch selbst liebt!*“ In der

Verschränkung von Selbst- und Nächstenliebe verweist diese Aufforderung unmißverständlich auf die Goldene Regel der Bergpredigt und auf die johanneischen Abschiedsreden – auf Worte also, in denen sich das Ethos Jesu und der Evangelien bündelt: „Alles, was ihr von den anderen erwartet, das tut auch ihnen“ (Mt 7, 12); und: „Liebt einander! Wie ich euch geliebt habe, so sollt auch ihr einander lieben“ (Joh 13, 13). Unbeschadet mancher alttestamentlicher Anspielungen ist dem Film „Der Mann ohne Vergangenheit“ insbesondere das Ethos Jesu als Subtext, als eine Dimension unterlegt, welche die Geschichte hintergründig trägt und zugleich ihre humane Tiefe und Weite verstärkt. Durch das ihr eingeschriebene Ethos Jesu und die mit ihm vermittelte Hoffnung wird Kaurismäkis Komödie zu einer „Göttlichen Komödie“: Das Tragische wird durch Erlösendes überwölbt.

Inhaltlich-thematische Verbindungen zur biblischen Überlieferung

Die Verbindungen zwischen Kaurismäki und Bresson verschränken sich mit anderen biblisch-christlichen Dimensionen in „Der Mann ohne Vergangenheit“. Sie greifen weit über die bereits genannten Stichworte „Gnade“ und „Liebet einander“ hinaus und berühren neben der inhaltlich-thematischen Ebene auch Fragen der Ästhetik. Denn immer gilt, wie Rainer Werner Fassbinder einmal sagte: „Die Einstellung ist die Einstellung.“ Das meint: Das *Wie* des Ins-Bild-Bringens ist stets Ausdruck der *Haltung* dem Gezeigten gegenüber. Im Wissen um diese Verschränkung von Ethik und Ästhetik und im Bewußtsein, daß Kaurismäkis Film mit den synoptischen Evangelien die sehr einfach gehaltene, völlig unpräntiöse Oberfläche gemeinsam hat, hinter der sich ein großer künstlerischer Reichtum verbirgt, muß ich mich hier aber auf die Inhaltsseite konzentrieren²⁸.

Am auffälligsten und auch in verschiedenen Filmkritiken in ihrer christlichen Kontur erkannt, ist Kaurismäkis Solidarität mit den Menschen am Rande²⁹: den Armen und „Abgestürzten“³⁰. Unverbrüchlich spricht ihnen der Regisseur durch seine Inszenierung von Anfang an jene Würde zu, um die sie selbst in der Filmhandlung noch ringen. Zeitweilig unterliegen dabei einige von ihnen dem Druck der multiplen Misere, und zeitweilig verlieren sie ihre Selbstachtung (wie in „Wolken ziehen vorüber“ der arbeitslos gewordene Schaffner Lauri und der „freigesetzte“ Koch des „Dubrovnik“). Aber allesamt erlangen sie diese Selbstachtung im optimistischen Finale wieder. Beschreibt man Kaurismäkis Empathie für die Marginalisierten aus einer christlichen Perspektive, muß man sicherlich von der „Option für die Armen“ sprechen, wie sie die Evangelien durchzieht.

Eine solch erklärtermaßen christliche Perspektive anzulegen, legitimiert sich aufgrund der vielen offenen und verdeckten Bezugnahmen Kaurismäkis auf die biblische Tradition. Worauf läßt sich hier, neben den in Zusammenhang mit Bresson genannten Zitaten, verweisen? Sehen wir uns darauf den „Mann ohne Vergangenheit“ an:

1. Am Anfang stehen das *Wunder* und das *Staunen*: Der klinisch Tote beginnt wieder zu leben – ein *Lazarus redivivus*: anfangs in seiner Vermummung noch einer lebenden Mumie oder den Zombies des Gruselfilms ähnlich, sich ruckartig bewegend wie der auferweckte Lazarus in Martin Scorseses Film „Die Letzte Versuchung Christi“ (USA 1988) – vielleicht in humorvoller Anspielung auf ihn.

2. Die nächste Einstellung zeigt M., den Namenlosen und Erinnerungslosen, noch immer halb tot, wie einen Erschlagenen am Wegrand liegen, bis ihm zwei Kinder zum *Barmherzigen Samariter* werden und ihm Obdach und Pflege in ihrem bescheidenen Heim verschaffen. – „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder ...“ kann einem bei diesem vorbildlichen Akt uneigennütziger Hilfeleistung durchaus in den Sinn kommen.

3. Die Ärmsten der Armen, der vielzitierte „Bodensatz“ der Gesellschaft benimmt sich ganz anders, als es diese abschätzig Qualifikation unterstellt: Unter ihnen gilt bei Kaurismäki gerade *nicht*: Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf („Homo homini lupus“). Vielmehr regiert ein Handeln im Geist der Maxime: „Was ihr dem geringsten meiner Brüder tut, das habt ihr mir getan.“ Unter den Ärmsten, die in Wohn- und ausgedienten Müllcontainern hausen – das biblische Griechisch zählte sie sicherlich zu den „ptochoi“ („Arme“) –, unter ihnen herrschen Solidarität, Zuwendung, Hilfe, Achtung und Selbstachtung. Selbst der Landstreicher, der die Stiefel des ohnmächtigen M. stiehlt, bevor ihn die besagten Kinder bergen, überläßt ihm dafür wenigstens seine eigenen Schuhe. Die Solidarität der Armen und ihr wechselseitiges Zusprechen von Würde demaskieren die Kälte der Institutionen und die Skrupellosigkeit der „White Collar“-Täter in den Banken, Ämtern und Chefetagen (ohne dabei ihrerseits so kalt zu werden wie die Bilder von Anderssons „Songs From the Second Floor“). Indem Kaurismäki zumeist im Miniaturbild sichtbar macht, wie die wirtschaftliche Krise und die Globalisierungs-Problematik ganz manifest auf die Wirklichkeit der Armen übergreifen, gewinnt sein Film – ungeachtet der komischen Übersteigerungen – einiges an Wirklichkeitshaltigkeit.

4. Nachdem ein sowohl im Bild wie auch in den Dialogen unsichtbarer Gott M.s medizinisch zweifelsfrei totem Körper wieder Leben eingehaucht hat, erlebte dieser eine wundersame zweite Geburt: Mühsam muß er sich nicht allein vergessene Worte wieder aneignen, sondern überhaupt lernen, sich im Leben zurechtzufinden. Als *neuer Adam* findet er ein Heim in einem Wohncontainer am Meer mit Bäumchen, das die Inszenierung zu einem kleinen Paradies vergoldet.

5. Der reanimierte Adam kommt dem biblischen Schöpfungsauftrag nach und beginnt dort alsbald einen Garten anzulegen, um ihn zu bebauen, zu behüten und später sorgsam haushaltend mit seinen Früchten umzugehen. Kaum sind die Setzlinge gesteckt, tut der Himmel sein Wohlgefallen kund und schickt kooperativ aus heiterem Himmel eine Wolke, um die Pflanzung punktgenau einzugießen. M. quittiert es mit einem vieldeutigen Blick nach oben ins Firmament.

6. „Und Gott sah, daß es nicht gut ist, daß der Mensch alleine bleibt“: Und so „er-

kannte“ M. die Heilsarmee-Offizierin Irma, und Irma erkannte M. – auf den ersten Blick, als hätten sie einander schon immer gekannt und wären füreinander bestimmt.

7. Der Wachmann Antilla Ky – Ky, der Geheimnisvolle –, der M. seinen Wohncontainer vermietet, nennt sich selbst „Die Geißel Gottes“, konterkariert dieses trotzig behauptete Image aber durch sein Handeln. Er wirkt wie eine Abbrüvatur, eine miniaturisierte Auflösung eines dunklen Gottesbildes: Die selbsternannte Geißel Gottes, der Würgeengel, ist doch kein solcher. Das finstere Antlitz ist nur die Maske des guten, barmherzigen Handelns. Durch die scheinbar gegen seinen Willen geleistete Hilfe wird der Wachmann immer mehr zum Teil in der vielgliedrigen Kette des unerwarteten solidarischen Handelns in den Reihen der Armen. Bis er sich schließlich am Ende des Films dezidiert zum Mitglied der Gemeinschaft der Armen erklärt.

Die „kommunikative“ Spezialität des Wachmanns sind bei seinen Auftritten Sentenzen, die sich mitunter wie Verballhornungen biblischer Worte anhören: etwa in der Rede vom Fuchs und seinem Bau, die wie eine Variation von Jesu Wort über den Menschensohn klingt, der anders als die Füchse keinen Bau hat, um auszuruhen (Mt 8, 20); oder wenn er seinen illegalen Mietkontrakt mit M. wie Petrus notfalls dreimal gegenüber den Behörden verleugnen will.

Erlösung und Befreiung

Wie Bresson in vielen, ja am Ende in allen seiner Filme, handelt auch Kaurismäkis „Der Mann ohne Vergangenheit“ von realer und spiritueller Gefangenschaft und von Wegen aus ihr heraus. Vermittler der Erlösungsprozesse ist M., der zugleich seine eigene Identitätsfindungs-Geschichte durchläuft. Die Wertmanagerin, die bereit ist, M. Arbeit zu geben, meint beim Einstellungsgespräch, ihr sei es egal, wer er sei, und sei er ein „Prinz aus Ägypten“. Damit liefert sie recht verdeckt ein wichtiges Stichwort. Bei der Rede vom Prinz aus Ägypten wird man nicht nur wegen des bekannten Trickfilms gleichen Titels aus den DreamWork-Studios von Steven Spielberg an die biblische Mosefigur denken: Mit Moses hatte sich Kaurismäki bereits in „Leningrad Cowboys meet Moses“ befaßt, damals freilich noch sehr kalauernd. Jetzt geschieht dies gereifter, hinter dem Humor mit einigem Ernst. M., der mit dem Exodusführer auch den Anfangsbuchstaben teilt, ist in mancherlei Hinsicht ein neuer Moses, der Menschen aus der Sklaverei in die Freiheit führt. Verworfen mit der Geschichte von M.s eigenem, von anderen Menschen unterstützten Auszug aus dem Sklavenhaus der Gedächtnislosigkeit, erzählt Kaurismäki noch andere kleine „Exodus“-Geschichten: Erlösungsprozesse und Identitätsfindungen, die M. initiiert und begleitet. Allen voran geht es um die doppelte Erlösungsgeschichte von Irma und der Heilsarmee, der Institution, an die sie ihr Leben hingegen hat.

1. *Die Erlösung Irmas.* Irma träumt anfangs nicht von einem *anderen* Leben, sondern vom Leben überhaupt: erdrückt und erstarrt unter einem Übermaß an Sehnsucht nach Leben, hört sie nächtens in ihrer ärmlichen Zelle Rock n'Roll. Noch aber lebt sie wie eine Gefangene in dem kalten, zugigen Bunker von Heilsarmee-Wohnheim, wo die Türen so viel Bodenabstand haben, daß sie nur eine Sichtblende, aber keinen intimen Raum schaffen, und wo nur Anrufe *von* außen entgegengenommen werden können, weil die Wählscheibe mit einem Schloß gesperrt ist. Subtil deutet Kaurismäki Irmas unterdrücktes Aufbegehren gegen diese zwanghafte Welt an: Erst faltet sie abends in ihrer „Zelle“ als pflichtbewußte, akkurate Soldatin Gottes sorgsam ihren Morgenmantel, dann schleudert sie ihn achtlos, wie in Unmut über dieses ganze leblose Leben zur Seite.

Wie Jesus den Bann der Dämonen, die einen Menschen gefangen halten, dadurch aufbricht, daß er nach dem Namen fragt, so fragt auch M. in der Kleiderkammer Irma, wie sie heißt. Das Erschauern, mit dem sie ihr „Irma“ hervorstößt (wie es so nur im finnischen Original zu hören ist), läßt ahnen, wie lange sie schon niemand, geschweige denn ein Mann, nach ihrem Namen gefragt hat. Mit der Frage nach ihrem Namen, mit diesem Zusprechen von Individualität und Identität, bekommt Irmas Erlösungsgeschichte einen kräftigen Schub. Und es ist wunderbar zu verfolgen, wie Irma behutsam, aber doch aktiv und zunehmend selbstbewußt diese Geschichte mitzugestalten beginnt.

2. *Die Erlösung der Heilsarmee.* Die zweite markante Erlösungsgeschichte erzählt von der Heilung der Heilsarmee, welche anfangs wie der Prototyp einer erstarrten Christengemeinschaft erscheint. M. klagt einmal über zu wenig Salz in der Suppe der Heilsarmee: Wie die Suppe, so die ganze Truppe, möchte man sagen – schal und weit entfernt davon, das „Salz der Erde“ zu sein, von dem Jesus sprach (Mt 5, 13). Statt spirituellem Elan herrschen Konvention und Bürokratismus, verbunden mit innerer Erstarrung und Verpanzerung der Gefühle, was sich abbildet in den strengen Uniformen, den Verwaltungsakten und Regularien. Die Pflicht regiert streng über die Neigungen. Kaurismäkis Satire hat aber nichts zu tun mit Verachtung gegenüber dieser in den skandinavischen Ländern und vorab in Finnland weit aus besser als bei uns angesehenen Institution. Er gibt der Heilsarmee und mit ihr vielleicht auch dem Christentum nicht etwa den Abschied, sondern liebt offensichtlich auch diese traurigen Soldaten Gottes. Deshalb läßt er seinen Helden M. die Truppe tiefgreifend reformieren, so daß sie mehr und mehr selbst den lebensfreundlichen Geist wiedergewinnt, von dem sie eigentlich Zeugnis ablegen wollte, aber nicht mehr konnte. Indem über die Musik die streng abgeschottete *Emotionalität*, die Lebensenergie aufbricht, gewinnt langsam jene Selbstliebe Raum, die es braucht, um die Nächstenliebe in Abwehr eines falschen Altruismus auszubalancieren.

Die Stationen des Erlösungsprozesses der Heilsarmee bilden sich ab in der Serie der Lieder, die den Film strukturieren und, wie immer bei Kaurismäki, stark se-

mantisierte Elemente der Narration sind: Sie bilden sich ab in den Veränderungen des Musikstils und der Texte, im Wechsel der Instrumentierung und der Kleidung der Musiker. Der „Nachfolge Jesu“-Song zu Beginn – gesungen an der fleischlos arbeitenden Gulaschkanone – ist vielleicht moralisch korrekt, aber genauso saft- und kraftlos wie die in ihren gestärkten Uniformen verkapselten Musiker. Mit der allmählichen Umstellung auf Rockmusik kommt Leben in die Band und in den Glauben. Nicht nur die Kleiderordnung lockert sich. Als die Band bei ihrem ersten Auftritt nach ihrer „Umkehr“ zum Leben vom Herz und von den Träumen der Menschen singt, ohne deshalb ihre christliche Orientierung zu verleugnen, da tanzen schon die ersten Zuhörer zu ihrer Musik. In dem Maß, wie ihre Lieder ehrlicher werden und weniger mit Sprach- und Glaubensklischees zugekleistert sind, verringert sich nicht nur der Abstand zu den Menschen, die sie mit ihnen erreichen wollen, sondern werden die Musiker auch mit sich selbst identischer.

Wie der Schluß von „Wolken ziehen vorüber“, als das von den Arbeitslosen eröffnete Restaurant „Arbeit“ brechend voll ist mit Menschen aus den unterschiedlichsten Ständen, haben auch das Happy end für Irma und M. und das Schlußlied etwas Märchenhaftes, Utopisches. Die zur Sängerin mutierte Heilsarmee-Generalin (gespielt von Anniki Tähti, die im wirklichen Leben tatsächlich eine bekannte finnische Sängerin ist) hat ihre Uniform abgelegt und besingt „Wonderful Mon Repos“: eine Erinnerung an die einem vergönnte Ruhe, an Rast und Erholung. Mit ihrem Lied beschwört sie einen paradiesischen Zustand, der sicher vergänglich war, aber noch als erinnertes Kraft gibt und als implizite Hoffnung und Verheißung das Leben ertragen hilft.

Wie der Schluß, so ist am Ende auch der ganze „Mann ohne Vergangenheit“ eine „realistische Lüge“ – wie in Kaurismäkis Augen die Filme Bressons. Und wie diese ist er damit eine Art Überlebensration „in einer gottvergessenen Welt“³¹.

Netzwerk der Liebe und Solidarität

Manche Kritiker machen aus ihren Aversionen gegen die biblisch-christliche Tradition kein Hehl und wollen ihre Präsenz im „Der Mann ohne Vergangenheit“ leicht hin abtun. So beispielsweise Urs Jenni im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ mit seinen Bemerkungen, der Film sei zwar „mit dem erbaulichen Sinnspruch-Repertoire vieler Bibelstunden gefüttert“, es spräche aber „nichts dafür, daß Kaurismäki, nun auch schon 45, sich plötzlich in einen gottesfürchtigen Mann verwandelt hätte“³². Kaurismäki hat sich tatsächlich nicht gewandelt: Er, der Verehrer Bressons, war vielmehr – mag er den Glauben an Gott auch gelegentlich launig bestreiten³³ – schon immer ein religiöser und spiritueller Mensch. Besser als Jenni trifft es Hans Günther Pflaum, wenn er über seine schöne Kritik von „Der Mann ohne Vergangenheit“ die Zeile setzt: „Wie Aki Kaurismäkis uns lehrt, unsere Nächsten zu lieben.“³⁴

Kaurismäkis Film hat in diesem Kerngebot des Christentums, der Nächstenliebe, seine Achse. Er schreibt mit ihm und mit manchen seiner früheren Arbeiten an einer Hoffnungsgeschichte über ein *Netzwerk der Liebe und Solidarität*, das über die Macht der Herrschenden triumphiert. Gut ist, daß er dabei das Leid und die Schmerzen, die Demütigungen und Stigmatisierungen nicht ausspart – die manifesten Gewaltakte, die auf die Seele zielenden Aggressionen und die Verzweiflung, die auch vor den scheinbar Großen und Mächtigen nicht Halt machen und den Bankier wie den von ihm übervorteilten Bauunternehmer in den Selbstmord treiben. In seinem Verantwortungsbewußtsein und dem Gerechtigkeitsgefühl, mit dem er für seine ehemaligen Arbeiter eintritt, scheint letzterer fast von einem anderen Stern zu kommen – oder aus einer apokryphen Parabel Jesu. Gut ist aber auch, daß Kaurismäki mit Humor und ironisch-selbstironischen Brechungen nicht geizt – ohne sich deshalb irgendwie von der Ernsthaftigkeit seines Anliegens zu distanzieren. Doch ohne Humor und Selbstironie wäre eine Geschichte wie diese wohl kaum erzählbar.

Vieles bleibt in „Der Mann ohne Vergangenheit“ gewiß märchenhaft. Aber auch Erwachsene brauchen Märchen und Wunder: als Entwürfe, daß und wie die Welt anders und besser sein könnte. Die Koordinaten von Kaurismäkis Entwurf sind auch die des Evangeliums. Sie sind es so sehr, daß man sagen könnte, „Der Mann ohne Vergangenheit“ und ebenso schon „*Wolken ziehen vorüber*“ buchstabieren oder erzählen aus, was die Seligpreisungen verheißen und mit Gewißheit ansagen, so widerständig die Wirklichkeit ihnen gegenüber auch erscheint (damals wie heute): „Selig die Armen, denn ihrer ist das Himmelreich!“

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino, hg. v. St. Orth, J. Valentin u. R. Zwick (Köln 2001).

² Originaltitel: „Mies vailla menneisyttä (Finnland – Deutschland – Frankreich 2002), Produktion: Sputnik/YLE/TV1/Pandora; Regie u. Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Timo Linnasalo; Darsteller: Markku Peltola (M.), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemela (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminen), Sakari Kuosmanen (Antilla), Anniki Tähti (Flohmarktleiterin); Farbe; Länge: 97 Minuten. – Seit Juni 2003 auf Video/DVD in Videotheken erhältlich; ab September 2003 auch als Kauf-Video/-DVD (bei Eurovideo).

³ Den Anstoß zur näheren Beschäftigung mit diesem Film gab mein Kaurismäki-Referat im Rahmen der Filmreihe „Göttliche Komödien“ im Hamburger „Abaton“-Kino (24.11.2002).

⁴ In allen Interviews antwortet Aki Kaurismäki auf diesbezügliche Nachfragen konstant, er würde niemals ein Angebot aus Hollywood annehmen.

⁵ Hamburg: pur. Das offizielle Filmfest-Magazin, 23. 9.–29. 9. 2002.

⁶ Zit. nach ebd.

⁷ Zit. nach Werbebroschüre für „Der Mann ohne Vergangenheit“ von „Pandora Film“, Herbst 2002.

⁸ So z. B. Th. Stecher in seinem sogar mit dieser Wendung betitelten Interview in der Schweizer „Weltwoche“ (Ausgabe 10/2003, unter www.weltwoche.ch).

⁹ „Wer ohne Narbe stirbt, hat nicht gelebt“. Interview mit Aki Kaurismäki anlässlich der Verleihung des Douglas-Sirk-Preises beim Hamburger Filmfest 2002, in: Hamburger Abendblatt, 27. 9. 2002. – Eine andere Erinnerung an die „religiöse Unterweisung“ in den „verlorenen Tagen“ der Kindheit ist der Rekurs auf den Geist Gottes, der wehe, wo er will; vgl. den Hinweis in R. Connahs Buch über die Filme der Brüder Aki u. Mika (geb. 1955): K/K. A Couple of Finns and

Some Donald Ducks. Cinema in Society (Helsinki 1991) 454. An diesen „Wind“ dachte auch Akis großes Vorbild Robert Bresson, als er in seinen vielzitierten „Noten zum Kinematographen“ die Lösung für eine indirekte Darstellung des Numinosen ausgab: „Den unsichtbaren Wind durch das Wasser sichtbar machen, das er bewegt.“ Dieses Bild, das Hans Messias in seinem Nachruf zum künstlerischen Lebens-Motto Bressons erklärt (Suche nach Wahrhaftigkeit. Zum Tode von Robert Bresson, in: film-dienst 53, 2000, Nr. 2, 6f.), paßte sehr gut auch zur Bezeichnung der spirituellen Qualität der Filme seines finnischen Verehrers.

¹⁰ P. v. Bagh, Die Welt des Aki Kaurismäki, in: Werbebroschüre (A. 7).

¹¹ Viele Beobachtungen verdanke ich einer großen Kaurismäki-Retrospektive, die von Februar bis April 2003 vom Münsteraner „Cinema“-Programmkinos und dem Verein „Die Linse“ durchgeführt wurde.

¹² Vgl. das Interview in der finnischen Zeitschrift „Parnasso“ Nr. 4, 2001; Hinweis von Miriam Schulz, Hamburger Studentin der Finnougristik.

¹³ R. Merkel, Filmkritik zu „Leningrad Cowboys Meet Moses“, in: Zitty-Stadtmagazin (Berlin) Nr. 4 (1994) 64.

¹⁴ In einer damaligen Werbebroschüre des Sputnik-Verleihs wird er mit den ironisch-humorvoll gemeinten Worten zitiert: „This film automatically brings up only two points of comparison: John Huston's *The Bible* and Robert Bresson's *Le procès de Jeanne d'Arc*. Not to mention countless pearls of festivals of the worst films in the world.“

¹⁵ Connah (A. 9) 84. ¹⁶ Ebd. 463.

¹⁷ Zu ihr gehören: „Schatten im Paradies“ (1986), „Ariel“ (1988) u. „Das Mädchen aus der Streichholzfabrik“ (1989).

¹⁸ Vgl. Werbebroschüre (A. 7).

¹⁹ Dazu eingehend: R. Zwick, Wolken ziehen herauf und vorüber. Strukturen des Komischen in der Bibel und bei Aki Kaurismäki, in: Göttliche Komödien (A. 1) 69–95. Vgl. ferner im selben Band die auf „Wolken ziehen vorüber“ fokussierten Beiträge von B. Stauß (Lachen im Zwiespalt. Komik als Konflikt- und Krisenphänomen, 55–67) sowie D. Regensburger (Leben am Rande des Abgrunds. Menschenwürde, Komik und leises Glück in Aki Kaurismäkis „Wolken ziehen vorüber“, 97–123).

²⁰ Vgl. R. Zwick, Am Anfang war die Frage. Zur Diskussion um das Christliche im Werk Robert Bressons, in: Zoom (Schweiz) 52 (1992) Nr. 9, 22–26.

²¹ Im Vergleich zur englisch untertitelten Originalfassung, auf die ich mich im folgenden primär beziehe, verwässert die deutsch synchronisierte die Äußerung zu „Gnade ist überall“.

²² Zit. nach GIG-Veranstaltungsmagazin (Münster – Osnabrück) Nr. 11/2002.

²³ Robert Bresson, hg. v. J. Quant (Toronto 1998) 561 f.

²⁴ Mit „Das Mädchen in der Streichholzfabrik“ wollte Kaurismäki Bresson sogar noch an Askese u. Reduktion des Ausdrucks übertreffen. Das Presseheft zu diesem Film zitiert ihn mit den Worten: „Ich beschloß einen Film zu drehen, der Robert Bresson wie den Regisseur eines epischen Actionfilms erscheinen ließe“ (zit. nach Connah, A. 9, 91; Übersetzung R. Z.).

²⁵ Zu den theologischen Dimensionen von Bazins Filmästhetik vgl. R. Zwick, Tiefe in der Wirklichkeit. André Bazins Beitrag zu einer „Theologie des Films“, in: Communicatio Socialis 28 (1995) 66–89.

²⁶ A. Bazin, Das „Tagebuch eines Landpfarrers“ u. die Stilistik von Robert Bresson (1951), in: Filmkritik 23 (1979) H. 5, 220–233, 227. ²⁷ Vgl. ebd. 225.

²⁸ Was ich am Beispiel von „Wolken ziehen vorüber“ zu verschiedenen Momenten in Kaurismäkis Ästhetik, die in einer Verbindung zu Strukturen des Komischen im Alten Testament stehen, ausgeführt habe, läßt sich praktisch ohne Abstriche auch auf „Der Mann ohne Vergangenheit“ übertragen: vgl. Zwick (A. 19) bes. 81–90.

²⁹ Auf diesen Aspekt hebt besonders Pia Horlacher in ihrer Filmkritik für die NZZ (28.6.1996) ab.

³⁰ Ein Beispiel für Kaurismäkis subtilen Stil, der oftmals mit Querverbindungen zwischen seinen Filmen arbeitet: Der gutbürgerliche Gourmet und erste Restaurantgast in der Schlußsequenz von „Wolken ziehen vorüber“ steht im „Mann ohne Vergangenheit“ bei der Heilsarmee mit in der Essensschlange. ³¹ Vgl. A. 23.

³² U. Jenni, Es darf geweint werden. Nach Schaffenskrisen gelingt Aki Kaurismäki mit „Der Mann ohne Vergangenheit“ ein glorioles Comeback, in: Der Spiegel, 18. 11. 2002, 236–238, 238.

³³ Als Stecher (A. 8) ihn fragt: „Glauben sie an Gott?“, antwortet Kaurismäki zunächst schroff: „Nein, mit diesem Gauner sähe unsere Welt noch schlechter aus.“ Aber gleich auf die nächste Frage bekennt er – im Widerspruch dazu – seine Sympathie für eine Gruppe, die ganz aus diesem Glauben lebt: Er sei schon „immer ein großer Fan der Heilsarmee“ gewesen. Denn: „Ihr Job ist zu helfen, anstatt in die Bibel zu starren.“

³⁴ SZ, 14. 11. 2002, 15.