

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 361

Artikel: The Other Side of Hope : Aki Kaurismäki
Autor: Fischer, Tereza
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863189>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

The Other Side of Hope



«Beim Schreiben von Drehbüchern arbeite ich fast nur nach den Vorgaben, die mir mein Unterbewusstsein liefert.» Aki Kaurismäki

Aki Kaurismäki

Sechs Jahre nach *Le Havre* entstand *The Other Side of Hope* / *Toivon tuolla puolen* als zweiter Teil der sogenannten Werft-Trilogie, der dritten in Aki Kaurismäkis stilistisch überaus konsistentem Werk. Trilogien würden es ihm einfacher machen, seine Faulheit zu überwinden, meint der wortkarge Finne, weshalb er diese Fortsetzung schon lange angekündigt hatte. Und so wiegen die Jahre, die zwischen den beiden Filmen liegen, weniger schwer, scheint es doch, als sei das Frachtschiff, das nun in Helsinki anlegt, einfach nur etwas lange unterwegs gewesen. Wie schon im Vorgänger entsteigt dem Schiff ein Flüchtling. In seinem Versteck in einem Kohlehaufen nimmt Khaled, der eine lange Odyssee von Aleppo quer durch Europa hinter sich hat, sozusagen eine schwarze Hautfarbe an und erinnert so noch mehr an den jungen Afrikaner Idrissa aus *Le Havre*. Und auch hier kreuzen sich die Wege eines Älteren, der mitten in einer Lebenskrise steckt, mit einem Flüchtling, dem er Schutz bietet. Etwas anders und doch das Gleiche. Was durchaus berechtigt erscheint, steht Europa doch immer noch hilflos dem nicht versiegen wollenden Flüchtlingsstrom gegenüber.

«You are not the only one. Welcome», kriegt Khaled beim Beantragen von Asyl auf der Polizeiwache zu hören. Man ist nicht unfreundlich, aber das Schicksal des Syrers erweckt hier längst kein Mitgefühl mehr. Kaurismäki verzichtet beim typischen Lebenslauf, den Khaled ausführlich zu Protokoll gibt, auf jegliche Sentimentalität. Er erzählt ja nichts Neues, er tut es aber mit so viel Sinn für ökonomisches Erzählen und für

Witz, dass er sich von anderen wohltuend abhebt und damit doch wieder neu erscheint.

Nach einigen Wochen in einem Auffangzentrum folgt ein abweisendes Urteil, es sei nicht lebensbedrohlich in Aleppo, entscheidet das Gericht. Die Gegenüberstellung mit Fernsehnachrichten über den tobenden Krieg in Aleppo führt die nur zu aktuelle Absurdität vor. In der Not besorgt sich der vorher viel zu ehrliche Khaled einen gefälschten Ausweis und taucht unter. Das sei einfach: «Niemand will uns hier sehen.»

Auch der müde Finne Wikström ist auf der Flucht: aus der Ehe mit einer Alkoholikerin und aus seinem Job als Vertreter für Hemden. Die beiden Geschichten entwickeln sich erstmals parallel, bald aber wird klar, wo sich die Protagonisten treffen werden: Wikström verkauft seinen Hemdenvorrat, gewinnt ein kleines Vermögen beim Poker und kauft sich damit ein neues Zuhause, das heruntergekommene Restaurant Zum goldenen Krug. Dort, neben den Mülltonnen, trifft der Patron später auch Khaled. Nach einer kurzen Schlägerei nimmt er ihn auf. Bei Kaurismäki beginnen so Freundschaften.

Fortan wird Khaled Kale genannt und in die skurrile Gemeinschaft des Restaurants aufgenommen. Den dauerqualmenden und unterbeschäftigten Türsteher Calaminus, den kulinarisch desinteressierten Koch Nyrhinen, der Sardinen direkt aus der Dose serviert, und die Serviertochter Mirja hatte Wikström bereits adoptiert. Gemeinsam versucht man nun das Etablissement attraktiv zu machen, etwa mit Sushi, das mit Wasabi in Eiskugelgrößen vom Personal in Kimonos serviert wird, oder etwas erfolgreicher mit aus der Zeit gefallenem Tanzmusik. Es ist aber weniger der ökonomische Erfolg, der hier alle antreibt, sondern der Kampf um Würde und Menschenliebe.

Dies alles ist im bekannten Kaurismäki-Stil erzählt: mit einer kongenialen Mischung aus Realismus und Märchen, in Bildern, deren Licht- und Farbgestaltung an Edward Hoppers Gemälde erinnern, mit Schauspielern, denen man wie guten alten Bekannten gerne wiederbegegnet, mit Musikeinlagen, die als herzerwärmende Shownummern eingestreut das Geschehen begleiten, mit Nostalgie, Lakonie und melancholischem Witz und natürlich mit unzähligen Zigaretten und viel Wodka. Die Farbkompositionen in Petrolblau, Fuchsröt, Ockergelb und Smaragdgrün wirken zeitlos. Die Schreibmaschine, die der Polizist für seinen Aufnahmebericht verwendet, und die vielen Kabeltelefone mit Wählscheibe gehören zu diesem aus der Zeit gefallen Kaurismäki-Universum; sie können gleichzeitig aber auch als Kritik an der überbordenden Technologisierung gelesen werden. Zu dieser Nostalgie, aber vor allem im Hinblick auf die präzise komponierten Bilder, zählt wohl auch, dass Kaurismäki als einer der wenigen Filmemacher immer noch auf 35 mm dreht.

Der Meister der knackigsten Einzeiler der Filmgeschichte und witziger visueller Details wirkt trotzdem erstaunlich frisch. Sein Engagement für die Underdogs und Verlierer der Gesellschaft ist global geworden. Der Film ist von drängender Aktualität. Er wolle durchaus die inakzeptable Haltung seiner Landsleute gegenüber Flüchtlingen ändern, auch wenn er

wisse, dass Kino nicht wirklich die Macht besitze, die Welt zu verändern. Das habe schon Jean Renoir bei *La grande illusion* erkennen müssen, der nichts weniger wollte, als den Zweiten Weltkrieg aufhalten.

Für den lakonischen Finnen sind die 98 Minuten Filmlänge an der obersten Grenze; schon beim Abspann fühlt man sich als Zuschauerin wehmütig. Kaurismäki muss sich wohl nie den Vorwurf anhören, seine Filme seien zu lang. Hoffentlich lässt der letzte Teil der Trilogie nicht zu lange auf sich warten.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Ausstattung: Aki Kaurismäki; Schnitt: Samu Heikkilä; Kostüme: Tiina Kaukanen. Darsteller (Rolle): Sherwan Haji (Khaled), Sakari Kuosmanen (Wikström), Ilkka Koivula (Calamnius), Janne Hyytiäinen (Nyrhinen), Nuppu Koivu (Mirja), Kaija Pakarinen (Wikströms Ehefrau), Niroz Haji (Miriam). Produktion: Sputnik Oy, Oy Bufo Ab, Pandora Films; Aki Kaurismäki, Misha Jaari, Mark Lwoff, Reinhard Brundig. Finnland 2017. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Silence



Mit der Verfilmung von Shūsaku Endōs Roman hat sich Scorsese einen Herzenswunsch erfüllt. Es ist nicht sein bester Film geworden, aber sein persönlichster, und einer, in dem viele seiner früheren Werke zusammenfinden.

Martin Scorsese

Als Shinoda Masahiro 1971 mit dem katholischen Autor *Shūsaku Endō* dessen historischen Roman «*Silence*» (1966) adaptierte, erklärte er dem japanischen Kinopublikum im Prolog, dass die Jesuiten nach der Reformation aus einer Krise des Katholizismus hervorgegangen und 1549 nach Japan gekommen sind. Weil mit ihnen herrschaftsgefährdende Vorstellungen und nicht zuletzt Feuerwaffen ins Land kamen, begannen die regierenden Shogūn, die Ausbreitung des Christentums mit Gewalt zu verhindern. Die eigentliche Handlung setzt 1639 ein, als zwei portugiesische Priester in Japan landen, um ihren Mentor, den angeblich «gefallenen Priester» Cristovão Ferreira, zu suchen. Im Gegensatz dazu lässt uns Martin Scorsese in *Silence* zuallererst mit ebendiesem Pater Ferreira die Folterung seiner Glaubensbrüder mitansehen und leitet dann nach Portugal über, von wo aus sich die Jesuiten Rodrigues und Garpe nach Japan aufmachen. Obwohl Scorsese der japanischen Reaktion auf den Imperialismus durchaus das nötige historische Verständnis entgegenbringt, werden in *Silence* nur jene sozioökonomischen Aspekte thematisiert, die für den jungen Protagonisten einsehbar sind. So lässt der Filmemacher sein Publikum, dessen Verständnis für christliche Traditionen vorausgesetzt werden kann, das feudale Japan konsequent mit den Augen der europäischen Figuren entdecken.

Immer wieder tauchen Küsten, Felsen oder feudale Herrscher aus bewegten Nebelschwaden auf. Bisweilen verschwinden die einfachen Menschen gar im hohen Gras und werden erst aus der Vogelperspektive sichtbar. In *Rodrigo Prietos* gemäldeartigen Cinemascope-Totalen, die immer wieder japanische Filmklassiker anklingen lassen, wird die von den Japanern verehrte (und in Taiwan gefilmte) Natur als ebenso schöne wie unerbittliche Kraft spürbar. Wo im Bild die grossen, grünen und trotzdem karg wirkenden Formen dominieren, macht die Tonspur die titelgebende Stille mit einer subtilen Orchestrierung von Naturgeräuschen hörbar. Diese vornehmlich aus Grillen, Wind und vereinzelt Trommelschlägen geschaffene *musique concrète* von Kathryn und Kim Allen Kluge übernimmt denn auch immer wieder gängige Film-musikfunktionen, wenn etwa beim Sprung ins Wasser plötzlich ein dominantes Zirpen einsetzt.

Inhaltlich fokussieren Scorsese und sein Koautor *Jay Cocks* ganz auf Rodrigues' Hadern mit seinem einst so sicheren Glauben an einen Gott, der dem irdischen Leiden doch immer nur Stille entgegensetzt. Männer, die an ihrer eigenen Unzulänglichkeit leiden, beschäftigen den Regisseur seit den Tagen von *Mean Streets* (1973), wo es hiess: «You don't make up for your sins in church. You do it in the streets.» Es erstaunt deshalb nicht, dass die Vergebung der Sünden auch in *Silence* im Zentrum steht. Nur ist es diesmal der Protagonist selbst, der den Sündern die Beichte abnimmt und dabei zunehmend in seiner Nächstenliebe geprüft wird. Immer wieder bittet ihn nämlich der getriebene Kichijiro um Vergebung. Der von *Kubozuka Yosuke* schakalhaft gespielte Opportunist mit den brennenden Mandelaugen entpuppt sich zudem als Judas-Figur, deren Handeln im Gegensatz zu Harvey Keitels standhaftem Judas in *The Last Temptation of Christ* (1988) keineswegs politisch, sondern von der eigenen Schwäche motiviert ist.