

Biofilmografie

M.T. Risyaf, geb. 1947, war Zeitungsreporter, bevor er 1971 im Film zu arbeiten begann. Nachdem er einige Jahre als Regieassistent gearbeitet hatte, begann er seine eigenen Filme zu drehen. Sein Film *Bawalak Aku Pergi* (Nimm mich mit) errang 1982 auf dem indonesischen Filmfestival mehrere Preise. 1987 wurde NAGA BONAR als bester indonesischer Film ausgezeichnet.

AYAHKU

Mein Vater

Land	Indonesien 1988
Produktion	Pt. Prasidi Teta Film
Regie	Aguy Elyas
Buch	H. Misbach Yusa Biran
Kamera	Sri Atmo
Schnitt	Arturo GP
Produzent	Bustal Nawawi
Darsteller	WD Mochtar, Deddy Mizwar, Rima Melati
Uraufführung	9.11.1988, Djakarta
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	90 Minuten

Inhalt

Als Arman 11 Jahre alt ist, verläßt sein Vater Sulaiman die Mutter, um mit einer anderen Frau zusammenzuleben. Arman ist gezwungen zu arbeiten, um seine Mutter sowie seine jüngeren Geschwister Dani und Aini zu unterstützen. Durch einen sehr bescheidenen Lebensstil kann die Familie überleben; schließlich heiratet Dani Sri, eine reiche Frau, und arbeitet für seinen Schwiegervater. Als Armans Vater plötzlich wieder zu seiner Familie zurückkehren will, weigert sich Arman, seine Zustimmung dazu zu geben. Armans Geschwister und seine Schwägerin kritisieren ihn wegen seiner Unnachgiebigkeit; aber als Sri sich selbst um Sulaiman kümmern soll, weigert sie sich und bietet stattdessen an, seine Unterkunft in einem Altersheim zu bezahlen.

Hakin, Ainis Verlobter, der seinen zukünftigen Schwiegervater gern hat, erklärt sich bereit, ihn zu sich ziehen zu lassen, aber als die übrige Familie endlich erkannt hat, daß es wichtig ist, vergeben zu können, ist Sulaiman wieder fortgegangen, ohne jemandem zu sagen, wohin.

Mondschein über dem Archipel

Begegnung mit dem indonesischen Kino/Von Michael Kaden

I.

Als wir das Kino im Süden Jakartas verlassen, empfinden wir den tropisch-schwülen Smog der indonesischen Metropole als erfrischend-kühl. Wir sind völlig durchgeschwitzt. Während der vergangenen zweieinhalb Stunden war die Temperatur in dem nicht klimatisierten Kino in beängstigende Höhen gestiegen. Wir haben einen indonesischen Film gesehen, ein Drama mit dem Titel *Seputih Kasih Semerah Luka* (So weiß wie die Liebe, so rot wie die Wunde).

Regisseur Wim Umboh inszeniert minutiös und auf konventionelle Weise den Leidensweg einer jungen Frau. Impotenz des Ehemannes, Vergewaltigung durch einen ehemaligen Verehrer, unglückliche Mutterschaft, Erpressung, Scheidung, Trennung vom Kind, Prostitution, Verzweiflung, Wahnsinn, Mord - Psychiatrie. Der tragische show-down entwickelt sich, wie es heute zu den Standards des indonesischen Unterhaltungsfilms gehört, im exklusiven Milieu der besseren Gesellschaft Jakartas. Je mehr die Heldin aber zu einem 'klinischen Fall' wird, desto marginaler wird auch ihre soziale Stellung. Schließlich geistert sie völlig verwaorlost, mit einem Messer in der Hand, durch die Slums der Hauptstadt. Ihr einziger Schatz ist eine Photographie ihres Sohnes. Als sie diesen in Begleitung ihrer ehemaligen Schwiegermutter zufälligerweise in einem Kaufhaus trifft, spielt er mit einem Polizeiauto.

Ich frage mich, ob dieses Drama - wie es die Kinowerbung verspricht - wirklich das Herz jeder indonesischen Frau anrührt. Eine populäre Filmzeitschrift kritisiert *Seputih Kasih Semerah Luka* schlichtweg als 'exploitation movie'. Andererseits wurde der Film für die Endrunde des Festival Film Indonesia 1988 nominiert. Ist diese Produktion also repräsentativ? Es fällt mir schwer, auf diese Frage eine eindeutige Antwort zu geben.

Inzwischen ist es Abend geworden. Das Kino, in dem wir gerade den Film gesehen haben, ist in ein mehrstöckiges Marktzentrum integriert. Die schon etwas abgenutzte Betonkonstruktion thront wie eine Festung über den einfachen Wohnvierteln, den kampungs, der Umgebung. Man hat eine gute Aussicht von dort oben. In gewisser Weise habe ich genau diese 'Kameraperspektive' in *Seputih Kasih Semerah Luka* vermisst. Weite, ruhige Bilder, die Atmosphäre schaffen und dem Zuschauer Zeit zur Beobachtung lassen.

Am Horizont ragen zahlreiche Hochhäuser in die Dämmerung. Sie scheinen wie Pilze aus dem Boden geschossen zu sein. Dort, so habe ich in einem anderen indonesischen Film gesehen, wird die Zukunft und Modernisierung des Landes geplant. Die Türme der Großunternehmen und Hotels sind hell erleuchtet. Sie sind wie eine bunte Lichterkette entlang der Jalan Jenderal Sudirman aufgereiht. Die kampungs sind dagegen schon im Halbdunkel versunken. In dem Gewirr von kleinen Straßen und Gassen ist nur ab und an ein Licht zu sehen. Aus einem Lautsprecher schallt eine krächzende Stimme. Ein Muezzin ruft die Gläubigen zum Abendgebet in die Moschee.

Indonesien ist heute das Land mit der größten islamischen Gemeinde der Welt. Über 90 Prozent der bereits 170 Millionen Menschen zählenden Bevölkerung bekennen sich zu dieser Religion. Wir verlassen das Kino in nachdenklicher Stimmung. Ich habe den Eindruck, meine westlichen Maßstäbe relativieren zu müssen, um dem indonesischen Film gerecht zu werden. Es stellt sich hierbei nur die Frage, bis zu welchem Punkt es sinnvoll ist, dies zu tun.

II.

Die Anfänge der indonesischen Filmproduktion liegen in der Zeit, als das südostasiatische Land noch eine Kolonie der Niederlande war. So waren es auch zwei Holländer, G. Kruger und L. Heuvel-dorp, die 1926 den ersten Spielfilm inszenierten. *Loetoeng Kasaroeng* (Der verkleidete Affe) basierte auf einer populären Legende aus Westjava. In den Kinos selbst war der Film jedoch weniger beliebt. Das vorwiegend städtische Kinopublikum der damaligen Zeit bevorzugte ausländische Produktionen, was wohl der holländischen Kolonialverwaltung auch nicht unrecht war. Versuche, eine eigenständige Filmproduktion in 'Niederländisch-Indien' aufzubauen, hatten zunächst nur wenig Erfolg.

Diese Erfahrung mußten auch Produzenten und Kinobesitzer chinesischer Abstammung machen. Das Erfolgsrezept der Studios in Shanghai ließ sich nicht ohne weiteres auf den indonesi-

schen Markt übertragen. Dennoch schufen diese Unternehmen eine Basis, die den späteren Aufstieg des indonesischen Unterhaltungsfilms ermöglichte. Ein weiterer, ambitionierter Versuch zweier holländischer Filmemacher stieß auf ebensowenig Resonanz. Albert Balink und Mannus Franken drehten 1934 einen anspruchsvollen Spielfilm über das 'wirkliche', traditionelle Leben der indonesischen Bevölkerung. Das Kinopublikum empfand den Film *Pareh* als 'altmodisch'.

Die Situation änderte sich Ende der dreißiger Jahre. Der 1937 hergestellte Film *Terang Boelan* (Vollmond) hatte eine Formel gefunden, die so attraktiv war, daß diese Produktion den ersten Boom in der indonesischen Filmbranche auslöste. Es lohnt sich, diesen Film, der in Zusammenarbeit zwischen Albert Balink, den Gebrüdern Wong und dem Drehbuchautor Saroen entstand, näher zu betrachten. In gewisser Weise verdeutlicht er das Grundmuster des indonesischen Unterhaltungsfilms. *Terang Boelan* orientierte sich einerseits an einer populären ausländischen Vorlage. Ein Jahr zuvor war die Hollywood-Produktion *The Jungle Princess*, ein 'Südseefilm' mit Dorothy Lamour in der Hauptrolle, erfolgreich in den Kinos des Landes gelaufen. *Terang Boelan* verband darüberhinaus Elemente verschiedener zeitgenössischer Genres (Musical, Melodrama) mit action-betonten Kampfszenen. Und, was sich als besonders wichtig herausstellte, *Terang Boelan* führte das Starsystem in den indonesischen Film ein. Erster Filmstar des Landes wurde die Hauptdarstellerin Nji Roekiah, eine bereits bekannte keroncong-Sängerin und Bühnenschauspielerin.

Der Aufschwung des indonesischen Filmwesens führte in den folgenden Jahren dazu, daß zahlreiche Schauspieler des populären toneel-Theaters - eine Mischung aus Operette und Variété - dem Beispiel Nji Roekiahs folgten und zum Film überwechselten. Der Umfang der Produktion stieg beachtlich an. Man begann 'in Film' zu investieren. 1941 betrug die Jahresproduktion bereits 40 Filme. Diese frühe Blütezeit des indonesischen Kinos wurde im Frühjahr 1942 abrupt beendet. Japanische Truppen besetzten das Land.

III.

Während der japanischen Okkupation und dem sich anschließenden Unabhängigkeitskampf gegen die zurückkehrenden Holländer (1945-1949) kam die kommerzielle Filmproduktion fast völlig zum Erliegen. Dennoch vollzog sich in diesen Jahren auch auf dem Gebiet des Films ein wichtiger Wandel. Hatten die indonesischen Nationalisten vor 1942 das Medium noch als mehr oder minder 'unseriös' betrachtet, so begannen sie sich nun für dessen Möglichkeiten zu interessieren. Nicht zuletzt die Effizienz der japanischen Propaganda hatte ihnen klargemacht, daß Film mehr als nur Unterhaltung sein konnte. Man wollte nach dem Sieg über die Holländer ein neues, künstlerisch anspruchsvolles nationales Filmwesen aufbauen.

Usmar Ismail, ein Journalist, Schriftsteller und Aktivist im Unabhängigkeitskampf, der bereits 1949 - noch unter niederländischer Studioleitung - zwei Filme inszeniert hatte, gründete deshalb im März 1950 die Produktionsgesellschaft PERFINI. Usmar Ismail, der heute als 'Vater des indonesischen Films' bezeichnet wird, drehte mit dieser Gesellschaft im gleichen Jahr den Film *Darah dan Doa* ('The long march'). Dieser dem Neorealismus nahestehende Film beschreibt den entschlossenen Kampf der jungen Republik gegen die zahlreichen Feinde von innen und außen. *Darah dan Doa* verschweigt nicht die Schwierigkeiten, die etliche Freiheitskämpfer bei der späteren Rückkehr in den Alltag hatten. Letzteres Thema, das damals sehr populär war, greift auch der Film *Lewat Djam Malam* ('After the Curfew') auf, den Usmar Ismail 1955 inszenierte.

Im gleichen Jahr war der Umfang der indonesischen Produktion auf einen neuen Höchststand gestiegen. Es wurden 65 Filme

hergestellt. Trotz dieses quantitativen Erfolges beklagte man allgemein das geringe künstlerische und technische Niveau dieser Filme. Der Enthusiasmus der ersten Jahre der Unabhängigkeit war auch im Filmwesen einer Ernüchterung gewichen. Gegenüber dem 'guten' nationalen Film hatte sich der 'schlechte' Unterhaltungsfilm, der an die Vorkriegssituation von *Terang Boelan* anknüpfte, als letztlich doch stärker erwiesen. Die zunehmende Konkurrenz ausländischer Filme - nun auch aus Ländern wie Indien und den Philippinen - verschärfte die Situation weiter. Bereits 1956 ging die Produktion um fast 50 Prozent zurück. Die weitere Entwicklung des indonesischen Films wurde in den folgenden Jahren von der sich zuspitzenden politischen Lage des Landes überschattet. Innerhalb des Filmwesens vollzog sich eine weitgehende ideologische Polarisierung, die in sich die gesamtgesellschaftliche Situation widerspiegelte. Die Auseinandersetzung um die Macht im Staat endete blutig. Infolge der Ereignisse des Jahres 1965 etablierte sich die Regierung der 'Neuen Ordnung' (ordre baru). Explizit links-orientierte Filme sind seither in Indonesien verboten.

IV.

Heute - in den 80er Jahren - hat sich der Umfang der indonesischen Produktion bei etwa 70 Filmen pro Jahr eingependelt. Diese relative Stabilität ist nicht zuletzt eine Folge der in den letzten Jahren intensivierten staatlichen Förderung. Dem Massenmedium Film wird heute eine wichtige Rolle im Prozeß des 'Nation-building' beigemessen. Wie dieser Beitrag in etwa aussehen soll, wird den Filmschaffenden auf mehr oder minder indirekte Weise nahegelegt.

Einerseits bestimmen Auszeichnungen und Produktionsanreize, andererseits Zensurmaßnahmen den jeweiligen Spielraum. Die wirtschaftliche Basis des indonesischen Kinos ist jedoch nach wie vor die Produktion von Unterhaltungsfilmen. In dieser Hinsicht lebt die Tradition von *Terang Boelan* bis in die Gegenwart fort. Wenn sich der indonesische Unterhaltungsfilm in den letzten fünfzig Jahren auch äußerlich verändert hat (Abschaffung des alten Studiosystems, Einführung des Cinemascope-Farbfilms als Standard, neue Genres etc.), so scheint doch die Grundstruktur die gleiche geblieben zu sein.

Ambitionierte, um einen künstlerischen Ausdruck bemühte Produktionen haben unter diesen Umständen einen schweren Stand. Sie werden sozusagen von zwei Seiten in Anspruch genommen. Im Laufe der letzten Jahre haben sich im Bereich des anspruchsvolleren Films vor allem zwei Schwerpunkte herausgebildet: der nationale Historienfilm und das ambitionierte (Gesellschafts-/Melo-) Drama.

Sofern man inhaltlich den historischen Status quo der 'Neuen Ordnung' nicht in Frage stellt, bieten Produktionen, die sich mit der indonesischen Geschichte auseinandersetzen, einen relativen künstlerischen Freiraum. Der Tribut an die Standards des reinen Unterhaltungsfilms besteht meistens in der Betonung der Action-Szenen. Das ambitionierte Drama ist dagegen weitaus schwieriger einzugrenzen. Die Übergänge zum Unterhaltungskino sind fließend. Sofern sich ein Regisseur nicht bereits profiliert hat, ist hier der Druck zur Anpassung an die kommerziellen Standards größer. Andererseits sind bei diesen Dramen, trotz - oder gerade wegen - der Nähe zum Unterhaltungskino, mitunter recht unkonventionelle Experimente möglich. Aktuelle Fragen der gesellschaftlichen Entwicklung des Landes können hier direkt, soweit sie innerhalb des gegebenen Spielraums liegen, oder eben indirekt zur Sprache kommen. Allgemein scheint heute bei indonesischen Produktionen folgende Regel zu gelten: Je aufwendiger und ambitionierter ein Film ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß er sich einem historischen (oder zumindest mythologischen) Thema widmet.

Der Kreis der ambitionierten Regisseure, Schauspieler, Dreh-

buchautoren und Kameraleute, die sich unter den skizzierten Bedingungen durchsetzen konnten, ist verhältnismäßig klein. Innerhalb dieser Gruppe bestehen zahlreiche Querverbindungen. Viele 'Filmleute' kennen sich auch durch die gemeinsame Theaterarbeit. An Regisseuren sind aus diesem Kreis zu nennen: Teguh Karya (geb. 1937), Slamet Rahardjo (geb. 1949), Ami Priyono (geb. 1939) und der kürzlich verstorbene Sjuman Djaya (1934-1985).

Dem Film- und Theaterregisseur Arifin C. Noer kommt in diesem Zusammenhang eine gewisse Sonderstellung zu. Er inszenierte in den letzten Jahren mehrere Großproduktionen des staatlichen Studios PPFN. Diese Filme sind offizielle Interpretationen zentraler Ereignisse der jüngsten indonesischen Vergangenheit. Der im Herbst 1988 uraufgeführte Debütfilm von Eros Djarot, *Tjoet Nya'Dien* (auch: *Cut Nya'Dien*), entspringt demgegenüber einer mehr persönlich geprägten Auseinandersetzung mit der Geschichte des Landes. Der Film beschreibt den Kampf der Aceher (Nordsumatra) gegen die holländische Kolonialherrschaft. *Tjoet Nya'Dien*, die Witwe des legendären Teuku Umar, führte den Widerstand bis Anfang dieses Jahrhunderts weiter. Nach Sjuman Djayas *R.A. Kartini* (1982) ist dies der zweite Film, der einer bedeutenden Frau in der indonesischen Geschichte gewidmet ist. Diese Großproduktion steht stellvertretend für neueste Entwicklungen im Bereich des nationalen Historienfilms. *Tjoet Nya'Dien* wurde beim Festival Film Indonesia 1988 mit acht von dreizehn Hauptpreisen ausgezeichnet.

V.

Je länger man sich mit dem indonesischen Kino auseinandersetzt, desto häufiger werden die Zweifel an der scheinbar so offensichtlichen Bedeutung einzelner Filme. Und je intensiver diese Auseinandersetzung wird, d.h. je mehr man vom kulturellen und historischen Hintergrund des Landes erfährt, desto mehr Bedeutungsebenen erschließen sich. Diese Feststellung mag einem westlichen Kinobesucher, der den ein oder anderen indonesischen Film gesehen hat, übertrieben erscheinen. Auf den ersten Blick bieten viele dieser Produktionen weder formal noch inhaltlich etwas ausgesprochen Interessantes. Das indonesische Kino läßt sich scheinbar schnell einordnen, irgendwo zwischen die Schubladen mit den Aufschriften: 'Indien/Hindi', 'Hong Kong/Kung-fu' oder 'Philippinen/Tagalog'. Allzuleicht entsprechen diese Filme dem Bild, das wir uns vom Unterhaltungskino in Asien gemacht haben.

Es stimmt, in Indonesien sind sicherlich keine kinematographischen 'Kostbarkeiten' zu entdecken. Die Originalität eines Satyajit Ray oder Yasujiro Ozu wird man vergeblich suchen. Andererseits lohnt es sich, auch beim indonesischen Film genauer hinzusehen. Es gibt mehr zu entdecken als man denkt, auch wenn diese Entdeckungen weniger spektakulär ausfallen.

In gewisser Weise erinnert der Diskurs, den einige dieser Filme führen, an die indirekte Ausdrucks- und Redeweise, die in der javanischen Kultur - die Javaner haben heute in Indonesien großen Einfluß - zu einer solchen Perfektion entwickelt wurde. Man spricht dort oftmals die Dinge nicht gleich beim Namen an, sondern wartet zunächst ab, tauscht Höflichkeiten aus. Kommt man dann nach diesem Vorspiel zum eigentlichen Anliegen, dann kann es sein, daß man dies in einem Nebensatz versteckt. Oder man 'spricht durch die Blume', benutzt irgendein Sprichwort oder Symbol. Nur ganz kurz, eher beiläufig, zeigt sich so die eigentliche Absicht der Rede. Sie erscheint '... wie eine Sternschnuppe am Nachthimmel'.

Zurück ins Kino. In einem Film taucht plötzlich im Hintergrund ein Detail, ein Requisit auf. Man könnte es aber auch als Symbol 'lesen'. Zufall? Absicht? Überinterpretation? *Mise en scène*? Das indonesische Kinopublikum achtet jedenfalls auf solche 'Nebensächlichkeiten'. Ob ein Detail jeweils als Anspielung verstanden

wird, hängt natürlich auch vom 'Bildungsgrad' des einzelnen Zuschauers ab. Westliche Zuschauer sind in dieser Hinsicht sehr 'ungebildet'. Viele Anspielungen entgehen ihnen, sie bewegen sich nur an der Oberfläche.

Auch in anderer Hinsicht sind interkulturelle Mißverständnisse vorprogrammiert. Es fällt auf, daß viele indonesische Filme dramaturgisch scheinbar falsch aufgebaut sind. Man könnte meinen, das Drehbuch wäre schlecht. Mangelhafte Anschlüsse, Sprünge in der Handlung: Personen werden nicht eingeführt. Sie tauchen plötzlich auf der Leinwand auf, verschwinden aber auch ebenso schnell wieder. Die einzelnen Charaktere bleiben mehr oder minder platt. Sie erscheinen eher wie Typisierungen, mitunter fast wie Karikaturen. Moralische Lehren und psychologische Erklärungen, die diese Filme anbieten, wirken oftmals aufgesetzt oder nur allzu schlüssig.

Ist das nun B-movie-Stil oder indonesische bzw. javanische Kultur? Oder beides zusammen? Es wäre zu berücksichtigen, daß Java eine Jahrtausende alte Tradition des kulturellen Synkretismus besitzt. Wenn man sich darüber hinaus bewußt macht, daß der indonesische Archipel weitaus mehr Kulturen als nur die javanische umfaßt, oder wenn man nach einer spezifisch islamischen Ästhetik und Ikonographie fragt, dann erschließen sich in der Betrachtung des indonesischen Kinos neue Aspekte, dies es wert wäre zu diskutieren.

Indonesische Filme sind im Westen oftmals nur im Rahmen von Filmfestivals zu sehen. Dort herrscht meistens eine solche Geschäftigkeit, daß es kaum möglich ist, sich intensiver mit einem 'fremden' Kino auseinanderzusetzen. Es wäre deshalb ein interessantes Experiment, indonesische Filme nicht als Einzelprogramm vorzustellen, sondern - analog zum javanischen Schattenspiel, das in der Regel von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang dauert - mehrere Filme hintereinander im Laufe einer 'langen Nacht' zu zeigen. Wäre dann in der Morgendämmerung der Abspann des letzten Films durch den Projektor gelaufen, dann sollte man nicht den Vorhang fallen lassen, sondern vor der Mitte der Kinoleinwand ein Schattenspiel-Requisit, das *gunungan*, aufstellen. Diese Figur zeigt im Schattenspiel eine Pause oder das Ende der Vorführung an. Das Requisit ist zugleich ein Symbol des Himmelsbaums, der in der javanischen Mythologie eine wichtige Rolle spielt. Der Himmelsbaum verdeutlicht die universale Einheit und Harmonie von Gesellschaft, Natur und Übernatur.

Michael Kaden ist Filmwissenschaftler und hält sich zur Zeit als DAAD-Stipendiat in Indonesien auf.