

Indonesien : der Film als Entwicklungsfaktor

Autor(en): **Prijono, Ami / Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **33 (1981)**

Heft 14

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933128>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Indonesien: Der Film als Entwicklungsfaktor

Interview mit dem indonesischen Regisseur Ami Prijono

Masken, Marionetten und die berühmten Wayang Schattenspiele haben in Indonesien seit jeher nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine bedeutende soziale Funktion erfüllt und geniessen ein dementsprechendes Renommee. Viel weniger Aufmerksamkeit wurde den neuen Medien, wie dem oftmals als billiges Spektakel eingestuften Film, geschenkt. Anfänge im Bereich der Produktion sind zwar bis ins Jahr 1927 zurück zu verfolgen; aber das Feld blieb zur Hauptsache den Holländern und, vor allem, den Chinesen überlassen. Die Indonesier selbst sind erst ab 1936 filmisch aktiver geworden, und die Gründung der ersten zwei privaten indonesischen Produktionsgesellschaften, der Perfini und der Persari Films, ist in den frühen fünfziger Jahren erfolgt. Noch eine Dekade später haben dann auch Regierungskreise, über das Informationsministerium, die Bedeutung des Films erkannt und in verschiedenen Erlassen vor allem auf seine «cultural-educational»-Funktion hingewiesen.

Ein nationales Filmwesen, dessen Produktionen die unverwechselbaren Züge des Landes, seiner Bewohner, seiner Geschichte und seiner Probleme tragen, hat sich im Umfeld dieser halbherzigen Initiativen indes nicht zu entwickeln vermocht. Vielsagend ist in dieser Hinsicht die Bilanz, die der Jury-Präsident des nationalen indonesischen Filmfestivals noch im Jahre 1976, aufgrund der Veranstaltung, gezogen hat. Im Blick auf das Motto «searching for the Indonesian image» (auf der Suche nach der indonesischen Identität) meinte er: «Die Identität und das Image der meisten unserer Filme wird von Hongkong, Taiwan, Indien oder woher auch immer geprägt, nur nicht von Indonesien».

Seither hat sich die Situation insofern einschneidend verändert, als in den verantwortlichen Kreisen der Regierung und der Filmindustrie ein filmkulturelles Bewusstsein entwickelt worden ist, dessen Kohärenz und Weitsicht, nicht nur in den asiatischen Ländern, seinesgleichen suchen dürfte. Anstoss dazu hat die Reorganisation bzw. Neugründung der «Dewan Film Nasional», des nationalen Filmrates von Indonesien, im Jahre 1979 gegeben, wo die Fäden aller Anstrengungen sowohl im Bereich der Produktion (1978 wurden 73 und ein Jahr darauf 50 Langspielfilme produziert) und Distribution (es gibt 1039 Kinos im ganzen Land, wobei der Großteil sich auf Java – allein in Djakarta gibt es 132 – und Sumatra konzentriert) wie auch der Film- und Medienschulung zusammenlaufen.

Alain-Tanner-Retrospektive in Zürich

SFZ. In Zusammenarbeit mit dem Zürcher Filmpodium zeigt das Schweizerische Filmzentrum von Mitte Juli bis Mitte August im Kino Walche eine Retrospektive, die alle Kinofilme Alain Tanners umfasst, ausser «Light Years Away». Sie begann am 11. Juli mit «Nice Time» (1957) und «Une ville à Chandigarh» (1966), noch bis zum 17. Juli läuft «Charles mort ou vif» (1969), dann folgen vom 18. bis 24.: «La Salamandre» (1971); 25. bis 29.: «Le retour d'Afrique» (1973); 30. Juli bis 3. August: «Le milieu du monde» (1974); 4. bis 9.: «Jonas – qui aura 25 ans en l'an 2000» (1976); 10./11.: «Cinéma mort ou vif» vom Filmkollektiv Zürich (1978) und vom 12. bis 16.: «Messidor» (1978).

Diese koordinierten Vorstösse haben bereits jetzt zu beachtlichen Resultaten, beispielsweise einer besseren Filmqualität, geführt. Beweis dafür ist etwa der von Teuguh Karya 1978 gedrehte historische Film «November 1828» über die Reaktion eines Dorfes in Zentral-Java auf die holländische Kolonisation. Etwas vorher hatte der um einige Jahre jüngere Ami Prijono mit dem sozialkritischen Werk «*Jakarta, Jakarta*» von sich reden gemacht. Das folgende Interview mit dem Regisseur dieses letztgenannten Films möchte einen kleinen Einblick in die Situation dieses noch jungen Filmlandes vermitteln, das mit einer Reihe von problembewussten, engagierten und talentierten Regisseuren und mit seiner gut durchdachten Film-Charta eine interessante Zukunft verheisst.

Seit Dein Film «Jakarta, Jakarta» anlässlich des asiatischen Festivals von 1978 in Sidney für «die Darstellung von Gegenwartsthematik im asiatischen Film» und für seine «technische Leistung» mehrfach preisgekrönt worden ist, gehörst Du mit Asrul Sani, Teuguh Karya, Alam Surawidjaja, Wim Umboh und anderen zu den indonesischen Regisseuren, die über die Grenzen ihres Landes hinaus Aufmerksamkeit gefunden haben. Dennoch sind unsere Informationen über den indonesischen Film und die Kräfte, die dahinter stehen, sehr begrenzt. Deshalb möchten wir auch mehr über Deine filmischen Vergangenheit erfahren ...

Das Interesse am Film reicht weit in meine Kindheit (geboren 1939) zurück. Bereits als Neunjährigen kannten sie mich in Djakarta an der Kinokasse! Die Entscheidung am beruflichen Engagement in dieser Branche fiel aber erst, als ich, während der Sukarno-Periode, zum Studium der russischen Literatur nach Moskau geschickt worden war. Dort merkte ich bald, dass die Leidenschaft zum Bücherwurm viel zu wünschen übrig liess, und vertauschte deshalb das Literaturstudium mit der Moskauer Filmhochschule, wo ich mich

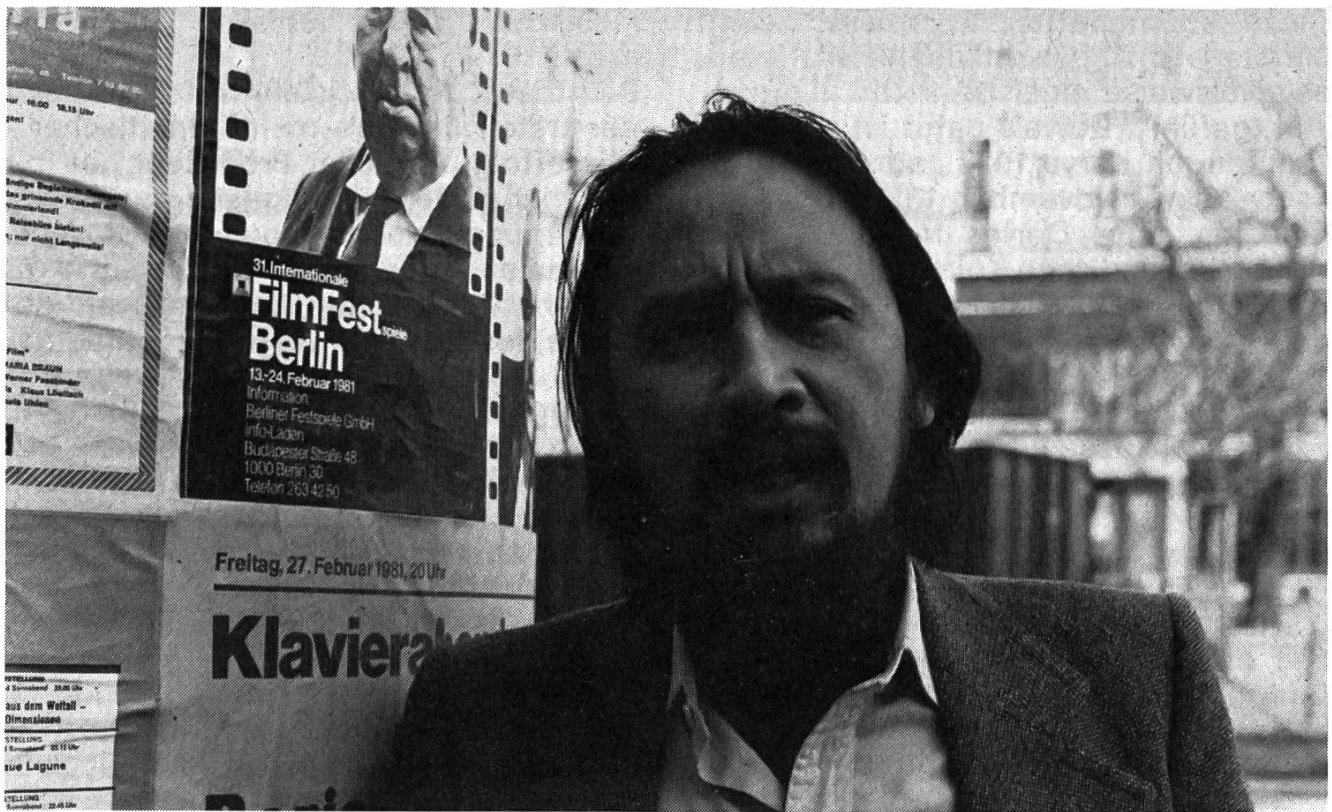
(1958–1967) zum Regisseur ausbilden liess.

Bald nach der Rückkehr entstand dann der erste Film, ein – melodramatischer – Misserfolg. Aber der Produzent hat mir dennoch Gelegenheit gegeben, mit der Verfilmung einer populären Novelle, «Carmila», einen zweiten Versuch zu wagen. Der schlug ein, auch an der Kasse, festigte meinen Ruf als Filmemacher und ermöglichte zwei weitere – kommerziell orientierte – Produktionen. Diese haben in Djakarta jeweils eine Besucherzahl von 150 000 bis 200 000 in die Kinos zu locken vermocht, was, an unseren Verhältnissen gemessen, als gutes Resultat angesehen wird.

Mit diesem Rückhalt konnte ich mir erlauben, «*Jakarta, Jakarta*,» meinen ersten persönlich engagierten Film, zu drehen. Das Werk hat nicht nur im Ausland Preise bekommen, sondern auch in Indonesien so ziemlich alle bei uns möglichen Anerkennungen (bester nationaler Film, beste Regie, bestes Drehbuch usw.) erhalten, an der Kasse allerdings (mit etwa 80 000 Besuchern in Djakarta) nur mässig abgeschnitten.

Hat dafür aber mit seinen sozialen und künstlerischen Qualitäten nicht nur für Dich selbst, sondern auch für das Filmschaffen im ganzen Land neue Massstäbe gesetzt ...

Mein Bestreben geht dahin, mit meinen Filmen soziales Problembewusstsein in einer Form zu vermitteln, die bei uns von möglichst vielen verstanden werden kann, und jene Filme zu schaffen, welche die indonesische Gesellschaft heute braucht. Zu diesem Ziel führt aber noch ein weiter Weg. Der Wille, ihn zu gehen, ist da, und die Probleme, die bewältigt werden müssen, liegen, glaube ich, klar auf dem Tisch. Das ist schon viel, auch wenn die filmischen Früchte, in der Art etwa, wie sie in Japan hervorgebracht worden sind, auf sich warten lassen. Aber das japanische Kino ist schliesslich auch ein Resultat von langen Entwicklungen und Anstrengungen, und unsere Republik ist kaum mehr als 35 Jahre alt ... Zudem muss man bedenken, dass das Kino bei uns während



Indonesier in Berlin: Ami Prijono.
(Bild: A. Eichenberger)

Jahrzehnten (1926–1950) neben der reinen Unterhaltungsfunktion keine andere erfüllte, und dass dieser Umstand in der Erwartungshaltung des Publikums natürlich Spuren zurückgelassen hat. Aber heute gibt es bereits eine Anzahl von etwa 15 jüngeren Regisseuren mit ein paar Filmen, die zu berechtigten Hoffnungen Anlass geben.

In Deinem letzten Film, «Dr. Siti Pertiwi – Return to the Village», in dem es um die medizinische Betreuung in Südsu-matra geht, wendest Du Dich den Problemen und Denkstrukturen der ländlichen Bevölkerung zu. Das bedeutet einen Ausbruch aus dem grossstädtischen Milieu, wo Du Dich mit Deinen früheren Filmen fast ausschliesslich aufgehalten hast. Welche Überlegungen liegen diesem Szenenwechsel zugrunde?

Zentrum der indonesischen Filmindustrie ist die Stadt; damit ist fast ausschliesslich Djakarta, die Metropole,

gemeint. Dort befinden sich die technischen Einrichtungen (90 Prozent der Studios); dort ist das (grossofenteils chinesische) Kapital für die Filme am leichtesten aufzutreiben; dort dominiert ein Lebensstil, der vielen erstrebenswert und attraktiv erscheint.

Er spiegelt sich deshalb auch in den Filmen wieder und kommt dazu in den Genuss einer grossen Publizität. Ich selbst lebe in dieser Stadt und gehöre überdies zu jener Schicht, die eine westliche Erziehung genossen hat. Aber diese europäische beeinflusste Grossstadt-Welt repräsentiert nur ein relativ kleines Segment aus der grossen und komplexen indonesischen Wirklichkeit. Ebensoviele, wenn nicht mehr davon, ist auf dem Land und in den Dörfern zu finden. Es reizte mich, dieses andere, vielfach unbekannte Indonesien kennenzulernen und seine sozialen, gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und religiösen Problem- und Spannungsfelder darzustellen.

Ein solcher Versuch ist streckenweise mühsam, entbehrungsreich und undankbar, weil vom Erfolg vorerst nicht viel zu sehen ist. Auf meinen häufigen Forschungsreisen und während den Dreharbeiten habe ich allerdings eine

ganze Menge gelernt und mich unter anderem immer wieder fragen müssen: «Was ist das spezifisch Indonesische und wo ist es in seinen besten Formen anzutreffen?» Diese Frage trage ich weiter mit mir herum – schnelle Antworten darauf finde ich aber immer weniger.

Ist das Zielpublikum eines solchen «Village-Films», Deiner Meinung nach, vorwiegend die ländliche Bevölkerung?

Nicht unbedingt. Die Leute aus dem Dorf haben zwar meinen letzten Film gesehen. Sie mochten ihn sogar, vor allem weil sie sich selber als Darsteller darin erblickten. Auf die Problematik, die er aufgreift, etwa die Rodung des Waldbestandes oder die Bevölkerungsinvasion durch Javanesen in Sumatra, sind sie indes nicht eingegangen. Noch fehlt dazu das kritische Wahrnehmungsvermögen.

Aber es lag mir ebenso sehr daran, mit dem Film die junge Akademikergeneration in unserem Lande anzusprechen, um sie auf die Lebensverhältnisse der Landbevölkerung aufmerksam zu machen. Die Mehrzahl der Intellektuellen kennt nämlich vorwiegend nur die Probleme der Stadt, auch jene, die ihre Jugendzeit auf dem Lande verbrachten und dann zum Studium in die Stadt gekommen sind. In der Regel bleiben sie nämlich dort, nachdem sie einen akademischen Titel erworben haben, und bilden eine Art von neuer feudaler Oberschicht. Wenn meine Ärztin im Film, nach Abschluss ihrer Ausbildung, die Stadt mit dem Land vertauscht und dort, im Widerstreit mit alteingefleischten, magisch beeinflussten Heilpraktiken, zu wirken beginnt, dann möchte ich damit nicht zuletzt Hochschulabsolventen für ähnliche Einsätze motivieren.

Gewisse Vertreter aus diesen studentischen Kreisen haben Dir deshalb den Vorwurf gemacht, mit einem zu «offiziellen» Film allzu offensichtlich die developmentpolitischen Wünsche und Vorstellungen der Regierung zu unterstützen.

Das mache ich tatsächlich bis zu einem gewissen Grad und meine, damit keine Sünde begangen zu haben. Vorausgesetzt, die developmentpolitischen Ziele sind gut und dienen dem Volk, warum soll dann das Medium Film nicht mithelfen, sie zu verwirklichen? Gehört es nicht gerade zu den spezifischen Aufgaben des nationalen Filmschaffens in Entwicklungsländern, sich im Rahmen seiner Möglichkeiten am sozialen und kulturellen Entwicklungsprozess eines Landes zu beteiligen? Zu diesen Möglichkeiten gehört bei uns der Versuch, Kommunikation zwischen den verschiedenen Gruppen und Interessen der Bevölkerung herzustellen, also etwa zwischen Stadt und Land, Volk und Regierung, Javanesen und Balinesen, Arbeitern und Intellektuellen, Indonesiern und Chinesen, Moslems und Christen. So als Kommunikationsmedium verstanden, hat der Film – mit dem grossen Zulauf, dessen er sich bei uns noch erfreut – eine wichtige Funktion in der schwierigen Aufbauphase der Nation. Schränkt ein solches «Kunstverständnis» die persönliche Freiheit des einzelnen Autors ein? Bis zu einem gewissen Grad schon. Vor allem, wenn er auf eine totale Freiheit Anspruch erhebt. Aber eine solche totale Freiheit gibt es, meiner Meinung nach, im Bereich der Filmkunst nicht. Wenigstens nicht im gesellschaftspolitischen Kontext eines Entwicklungslandes.

Zwischen dem «Staats»- oder Propagandafilm, den wir nicht wollen, und dem reinen Autoren- Unterhaltungs- oder «Empfindungsfilm» suchen wir nach einer dritten Alternative. Sie besteht darin, für ein Maximum an Freiheit zu kämpfen und ein unabdingbares Minimum an Abhängigkeiten und «Zwängen» in Kauf zu nehmen und zu akzeptieren. In diesem Spannungsfeld haben wir zur Zeit den Test für unsere Kraft und für die Autonomie des Mediums Film zu erbringen.

Kannst Du, vielleicht mit Hilfe eines Beispiels, noch etwas verdeutlichen, wie die Kommunikations- und Entwicklungsfunktion durch den Film konkret wahrgenommen wird?

Ein konkreter Beitrag zur Entwicklung des nationalen Bewusstseins durch den einheimischen Film bildet zum Beispiel die Verbreitung der indonesischen Einheitssprache (Bahasa-Indonesia), die dadurch gewährleistet wird. In einem Land, das sich aus 3500 bewohnten Inseln zusammensetzt (gesamthaft sind es 13000), wo mehr als 350 Dialekte gesprochen werden, ist die Förderung der sprachlichen Verständigung aller mit allen ein nicht zu unterschätzender Kommunikations- und Entwicklungsfaktor. Vor allem wenn man bedenkt, dass dadurch auch die sozialen Schranken aus der Feudalzeit niedergerissen werden, wo der Diener zum Beispiel für ein so allgemein menschliches Bedürfnis wie «schlafen» nicht dasselbe Wort gebrauchen durfte wie sein Herr ...

Vom indonesischen Film wird also einerseits ein Beitrag zur Modernisierung und Demokratisierung des Landes erwartet, andererseits soll er sich den eigenen kulturellen Werten und Traditionen verpflichtet wissen. Wie kann diese schwierige Kombination von Tradition und Moderne gewährleistet werden?

Das ist eine komplexe Frage, mit der jedes Entwicklungsland zu leben hat und die sich auch in seinen künstlerischen Leistungen niederschlägt. Die Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne gehört deshalb zu einem der Hauptthemen der neueren Produktion. Wenn wir eine moderne, demokratische, funktionierende Gesellschaft auf die Beine stellen wollen, kommen wir am Prozess der Industrialisierung und Technisierung nicht vorbei. Gleichzeitig dürfen wir unsere eigene indonesische Seele aber nicht «verkaufen». Also sind wir zwischen diesen beiden Forderungen hin und her gerissen. Auch beim Filmemachen! Das technische Instrumentarium, mit dem wir arbeiten und uns artikulieren, stammt aus dem Westen. Aber die *Inhalte* und die Art und Weise, sie zu vermitteln, müssen wir im Kontakt mit den eigenen Verhältnissen und Veranlagungen selber finden. Als Regisseur bediene ich mich tagsüber der modernsten technischen Geräte,

aber vor dem Einschlafen höre ich klassische indonesische Musik. Dabei ist allerdings auch eine gewisse Vorsicht geboten. Insofern nämlich, als unere traditionellen Künste zur «Fortpflanzung» überholter feudaler Verhaltensweisen missbraucht werden können. Im Unterschied zur – individuellen – europäischen Kunst handelt es sich dabei durchwegs um kollektive Ausdrucksformen, bei denen das Hofzeremoniell und die feudale Klassengesellschaft eine dominierende Rolle spielen.

Werden die beachtlichen Anstrengungen zur Entwicklung eines indonesischen Films, wie sie vom «National Film Council of Indonesia» oder von privater Seite ausgegangen sind, auch vom Publikum, zum Beispiel durch den Besuch «seiner» Filme, unterstützt?

Leider noch nicht im gewünschten Masse. Einheimische Filme, vor allem die (wenigen) anspruchsvolleren, haben es immer noch schwer, gegen ausländische, etwa italienische oder amerikanische, aufzukommen, obwohl der Import dieser letzteren drastisch reduziert worden ist. Aber es sind Fortschritte zu verzeichnen. Vor allem seit jeder Kinobesitzer in der ganzen Republik verpflichtet ist, im Monat wenigstens zwei indonesische Filme zu zeigen und zwar zu den Stosszeiten übers Wochenende. So hat das Publikum jetzt Gelegenheit, die nationalen Filme zu sehen; damit sind einige davon auch zu Kassenerfolgen geworden.

Für das Erfolgsgeheimnis unserer Filme scheinen bislang drei Faktoren entscheidend zu sein:

- Entweder: Man verfilmt eine bekannte Novelle, die bereits ein literarischer Bestseller war,
- oder: Es kommt eine Koproduktion zustande, die das Engagement eines international berühmten Schauspielers (Schauspielerin) erlaubt,
- oder: Man konzentriert sich auf einen «kleinen», künstlerischen Film, der unberührte traditionelle Aspekte Indoniens zur Darstellung bringt und deshalb, mit grosser Wahrscheinlichkeit, Erfolg hat an einem – ausländischen – Festival.

Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, sind indonesische Filme aber auf internationaler Ebene noch so gut wie unbekannt. Unter welchen Perspektiven wäre eine bessere Promotion, von Euch aus gesehen, wünschenswert?

Aus mehreren Gründen. Einmal sind wir auf das Feedback von aussen angewiesen. Es ist notwendig und nützlich, die Probleme und die Filme des eigenen Landes gelegentlich auch aus Distanz, mit den Augen eines Aussenstehenden, sehen zu lernen. Das schärft den – kritischen – Blick. Deshalb werde ich die Reaktionen, die ich hier in Berlin (Südostasien Panorama 1981) auf die indonesischen Filme bekommen habe, zu

Hause mit meinen Kollegen sorgfältig durchbesprechen.

Dann liegt uns auch die Pflege internationaler Beziehungen ganz allgemein am Herzen. Wir möchten mit unseren Filmen auch einen kulturellen Beitrag dazu leisten. Eine Selbstisolation, wie sie zum Beispiel Albanien praktiziert oder wie sie von der Volksrepublik China jahrelang befürwortet worden ist, liegt uns fern. Die Zeit der «splendid isolation» ist vorbei.

Und schliesslich dürfen wir die vielen indonesischen Studenten nicht vergessen, die im Ausland studieren und morgen Führungspositionen zu Hause bekleiden werden.

Interview: Ambros Eichenberger

Das vierte Programm

Zum Lokalradio-Memorandum der Radio- und Fernsehgesellschaft der deutschen und rätoromanischen Schweiz

Dass in der Schweiz in der örtlichen (lokalen) Radioversorgung Lücken bestehen, ist unbestritten. Die Frage, ob lokales Radio (und später voraussichtlich auch Fernsehen) einer Notwendigkeit entspreche, ist längst beantwortet. Heute dreht sich die Diskussion darum, wer sich dieses Sendebereichs annehmen und bedienen darf. Längst stehen dabei, wie man inzwischen hinlänglich weiss, nicht mehr allein gesellschaftspolitische Argumente im Vordergrund der Auseinandersetzung. Die lokale Welle ist von verschiedenen Interessenten als Werbeträger entdeckt worden. Nicht wenige der gegen 100 Gesuchsteller, die sich beim Bundesrat um eine Radiokonzession im lokalen Bereich bewerben, versprechen sich von ihren Sendern ein lukratives Geschäft. Sie zumindest werden am Lokalradio-Memorandum, das die Radio- und Fernsehgesellschaft der deutschen und rätoromanischen Schweiz (DRS) jüngst vorgestellt hat, nicht eitel Freude haben. Die Radiomacher von DRS haben nämlich keineswegs im Sinn, die Werbung –

wenn sie überhaupt sein muss – privaten Veranstaltern zu überlassen und sich allein mit den Konzessionsgebühren zufrieden zu geben. Eine allfällige Einführung der Radiowerbung, schlagen sie vor, sei nicht isoliert für einzelne Veranstalter zu prüfen, sondern im Gesamtzusammenhang und unter Berücksichtigung der Auswirkungen sowohl auf die elektronischen Medien wie die Presse zu erwägen.

Gleiche Voraussetzungen für alle Veranstalter

Zumindest gleich behandelt zu werden wie potentielle Veranstalter ausserhalb der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), zieht sich wie ein Credo durch das Memorandum, das im Bereich des Lokalradios (und des Lokalfernsehens) zwar neue, von der SRG programmlich und betrieblich unabhängige Veranstalter zulassen will, daran aber eine Reihe von weiteren Auflagen knüpft: