



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gesellschaftliche Transformationsprozesse im *New Indonesian Cinema*“

Verfasserin

Stefanie Furch

angestrebter akademischer Grad

Magistra (Mag.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 390

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Individuelles Diplomstudium Internationale Entwicklung

Betreuer:

Mag. Dr. phil. Gerald Faschingeder

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 2012


(Stefanie Furch)

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. EINLEITUNG | 6 |
| 1.1. FORSCHUNGSSTAND | 8 |
| 1.2. DEFINITION DES <i>NEW INDONESIAN CINEMAS</i> | 12 |
| 1.2.1. AKTEURINNEN DES <i>NEW INDONESIAN CINEMAS</i> | 14 |
| 1. POLITISCHE GESCHICHTE INDONESIENS | 16 |
| 2.1. BIS ZUR UNABHÄNGIGKEIT 1945 / 1949 | 16 |
| 2.2. SUKARNOS REGIERUNGSZEIT 1949 – 1965 | 18 |
| 2.3. SUHARTOS <i>ORDE BARU</i> | 19 |
| 2.4. 1998 UND DIE ZEIT DER <i>REFORMASI</i> | 21 |
| 3. INDONESISCHER ISLAMISMUS | 22 |
| 3.1. TERRORISMUS ALS GEFAHR FÜR DEN PLURALISMUS | 26 |
| 3.2. ISLAMISMUS IN DER POLITISCHEN ENTWICKLUNG INDONESIENS .. | 29 |
| 3.2.1. ISLAM IM SUHARTO REGIME | 32 |
| 3.2.2. ISLAMISMUS VERSUS DEMOKRATISIERUNG | 35 |
| 4. GESCHICHTE DES INDONESISCHEN KINOS | 38 |
| 4.1. KINO VOR 1945 | 39 |
| 4.2. KINO UND DIE UNABHÄNGIGKEITSDEBATTE 1945 – 1965 | 43 |
| 4.3. KINO UND DIE POLITIK DER NEUEN ORDNUNG 1967 – 1998 | 50 |
| 4.4. KINO SEIT 1998 BIS HEUTE | 58 |
| 4.4.1. ENTSTEHUNG DES <i>NEW INDONESIAN CINEMAS</i> | 61 |
| 5. METHODE | 67 |
| 5.1. METHODISCHE HERANGEHENSWEISE | 68 |
| 5.2. REPRÄSENTATION IN DER FILMANALYSE | 70 |
| 6. MOTIVATION DER FILMEMACHERINNEN | 75 |
| 6.1. GARIN NUGROHO | 76 |
| 6.2. NIA DINATA | 78 |
| 6.3. RIRI RIZA | 79 |
| 6.4. EDWIN | 79 |

| | |
|---|-----|
| 7. INDONESISCHE IDENTITÄTEN: DOMINANZ UND MINDERHEIT | 80 |
| 7.1. JAVANISCH-MUSLIMISCH ALS KULTURELLE DOMINANZ | 81 |
| 7.1.1. DIE CHINESISCHE MINDERHEIT | 83 |
| 8. DIE FILME DES NIC ALS ANALYSEGEGENSTAND | 87 |
| 8.1. BLIND PIG WHO WANTS TO FLY | 88 |
| 8.2. ELIANA, ELIANA | 93 |
| 9. CONCLUSIO | 97 |
| 10. BIBLIOGRAPHIE | 100 |
| 10.1. INTERNETQUELLEN | 104 |
| 10.2. VIDEOQUELLEN | 106 |
| 10.3. FILMOGRAPHIE | 106 |
| 10.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 108 |
| 11. ANHANG | 108 |

DANKSAGUNG

Ich möchte mich bei all jenen Menschen bedanken, die mich bei der Erstellung meiner Diplomarbeit unterstützt und motiviert haben.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Eltern, die mein Studium stets mit großem Interesse verfolgt haben und mir eine großartige Studienzeit, in der ich genügend Platz und Raum zum Austausch und zur Reflexion fand, ermöglicht haben.

Ich bedanke mich sehr herzlich bei Herrn Dr. Gerald Faschingeder für die geduldige, unterstützende und freundliche Betreuung meiner Arbeit. Er war während des gesamten Werdensprozess meiner Diplomarbeit immer eine große Hilfe.

Bei meiner Schwester Geli, meinen Freundinnen Magda und Kathi bedanke ich mich dafür, dass sie mich auf der Indonesienreise begleitet haben, die mein Interesse für diese Arbeit geweckt hat. Ganz besonders danke ich meiner Schwester für die vielen weiteren gemeinsamen Reisen, die meinen Blickwinkel auf die Themen dieser Arbeit wesentlich beeinflusst haben.

Meinen Freundinnen und Freunden danke ich für die guten Gespräche, ihre motivierenden Worte oder einfach nur die Ablenkung, die sie mir schenkten, wenn mein Kopf zu voll war. Sie haben mich während meines gesamten Studiums und schließlich beim Verfassen der Diplomarbeit begleitet und meinen Abschluss um vieles leichter gemacht. Besonders bedanke ich mich bei Anna, Aleks, Clara, Eléonore, Julia, Meli, Michael, Nicki und Sophie.

Penny Starfield danke ich für eine wunderbare Einführung in das Thema der Filmanalyse, während meiner Zeit an der Université Paris Diderot.

Ohne die Filmschaffenden und die InitiatorInnen von internationalen Filmfestivals wäre mir der Zugang zu meiner Analysegrundlage – den Filmen des NIC – verwehrt geblieben. Sie haben einen wesentlich Teil zu dieser Arbeit beigetragen und ich danke ihnen allen sehr herzlich für die Ermöglichung meines Diplomvorhabens.

“We must have free expression. Interpretation is part of humanity, interpretation is a part of science, it is part of the culture ... without artistic interpretation, the people will die.”

Garin Nugroho

1. EINLEITUNG

Indonesien wirkt als ein Land der Extreme. Unzählige Inseln im indischen Ozean beheimaten eine enorme Diversität an Kulturen und Sprachen. Über 15.000 Inseln und ungefähr 200 Sprachen und Dialekte können schon für Verwirrung sorgen, bei dem Versuch ein gedankliches Bild des Inselarchipels zu zeichnen. Zwischen Vulkanen, Bergen, undurchdringlichem Regenwald und Sandstränden, die den indischen Ozean säumen, treffen archaisch scheinende Bräuche auf eine moderne, westlich wirkende, urbane Kultur.

Der Islam ist die Mehrheitsreligion und die Sprache, Bahasa Indonesia, ist Amtssprache. Sie wird von der Mehrheit der IndonesierInnen, zumindest als Verkehrssprache, gesprochen.

Indonesien blickt auf eine turbulente Geschichte zurück, in der zumeist Meinungsfreiheit und Individualität stark beschränkt waren. In Suhartos autokratischer Diktatur gipfelten Unterdrückung, Gewalt und Armut, die das Land während des 20. Jahrhunderts zeichneten. Mit dem Ende seines Militärregimes Ende der 1990er, das nicht ohne blutige Auseinandersetzungen zu Fall ging, schickte ein frischer Wind das Land auf neuen Kurs in Richtung Demokratie. Ein großer Schritt war getan und auf einer bunten Landschaft der neu erlangten Meinungsfreiheit entwickelte sich auch ein neues alternatives Genre des Films: das *New Indonesian Cinema* (im Folgenden mit NIC abgekürzt). Indonesiens Medien- und Kunstlandschaft konnte sich mit dem Ende Jahrzehnte langer Zensur erstmals frei entfalten. Die Geschichte des Indonesischen Spielfilms zeigt, dass es stets FilmemacherInnen gegeben hat, die sich filmisch mit den Geschehnissen bzw. Veränderungen in Politik und Gesellschaft auseinandersetzten. Auch wenn dies oft nur innerhalb der Grenzen der Zensur über symbolhafte Metaphern geschah. Im NIC haben sich gleichgesinnte Kreative zusammen gefunden, um diese Tradition fortzuführen und darüber hinaus politische bzw.

soziale Entwicklungen bewusst, kritisch zu reflektieren. Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegt vor allem darauf, diese politischen und sozialen Entwicklungen, Geschehnisse oder Besonderheiten, in den Repräsentationen von Charakteren und Schauplätzen in den Filmen des NIC wiederzufinden. Somit sollen die Filme als Spiegel gesellschaftlicher (Veränderungs-) Prozesse angesehen werden. Der Mehrwert, den diese Arbeit schafft, ist es aufzuzeigen, dass sich gesellschaftliche Transformationsprozesse in der Repräsentation von Darstellungen im NIC wieder finden und, dass diese von den FilmemacherInnen kritisch reflektiert werden.

Ziel ist es, einen Überblick über die politische und filmische Geschichte Indonesiens des 20. Jahrhunderts zu geben und anhand ausgewählter Filmbeispiele die Zusammenhänge zwischen politischem bzw. sozialem Geschehen und den aufgegriffenen Themen des NIC aufzuzeigen. Im Weiteren sollen dann die Repräsentationen einzelner Phänomene näher analysiert werden. Es soll aufgezeigt werden, dass diese im Zusammenhang mit dem Demokratisierungsprozess stehen. Der Demokratisierungsprozess ist noch nicht abgeschlossen und steht dem zusehends radikaler werdenden, transnationalen Islamisierungsprozess, in seiner indonesischen Ausprägung, in einem Spannungsverhältnis gegenüber.

Im ersten Teil der Arbeit wird vorab der Forschungsstand zu den drei, für diese Arbeit relevanten, Themengebieten beschrieben. Danach wird das *New Indonesian Cinema* als Genre näher definiert. Ebenfalls werden die Begriffe des Fundamentalismus und Islamismus erläutert, um danach ein Verständnis für die politische Vergangenheit und gegenwärtige Veränderungen und Geschehnisse in Indonesien zu schaffen. In dem größten muslimischen Land der Erde hat der Islam Einfluss auf alle Ebenen des täglichen Lebens und deshalb werden die Besonderheiten des indonesischen Islams sowie die Form des radikalisierten Islams näher erläutert.

Eine genaue Betrachtung der Geschichte des Indonesischen Kinos ist unabdingbar für das Verständnis der Rolle des Mediums Film in der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung des Landes.

Dieser erste Teil der Arbeit soll eine Synthese zum zweiten Teil der Arbeit, der sich der Beantwortung der Fragestellung und den Ergebnissen der Filmanalyse widmet, bilden. Was geschieht in der geschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklung Indonesiens und wie lassen sich diese Entwicklungen auf der Leinwand wiederfinden?

Auf den Kenntnissen des ersten Teils der Arbeit basiert die Analyse ausgewählter Filme, die anhand der „images of- analysis“¹ untersucht werden sollen. Die Methode entstammt Richard Dyers² Ausführungen über die Repräsentation bzw. die Nicht-Repräsentation von marginalisierten Gesellschaftsgruppen in der Geschichte des amerikanischen Films.

Auf das US-amerikanische Kino zugeschnitten, lässt sich diese Methode ohne weiteres auf das Indonesische Kino umlegen. Es unterscheiden sich nur die Inhalte der Untersuchungsgegenstände, wobei die Methode für die Filmanalyse dieser Arbeit von Richard Dyer übernommen wird.

Es sollen in dieser Arbeit die Inhalte und die Repräsentation, anders gesagt „worum geht es und wie wird das dargestellt?“, der Spielfilme des NIC unter die Lupe genommen werden. Die Rezeption der Filme oder die Rolle von Räumen, die die Filme dem Publikum zugänglich machen, werden hierbei außer Acht gelassen.

Die ausgewählten Filme unter anderen ELIANA, ELIANA und BLIND PIG WHO WANTS TO FLY stehen exemplarisch als Fallbeispiele für das Genre des *New Indonesian Cinema*. Zusätzlich fließen weitere Filme und/oder einzelne Szenen mit in die Analyse, um diese zu vervollständigen und um eine Referenz dafür zu haben, dass sich das NIC mit gesellschaftlich brisanten Themen auseinandersetzt.

1.1. FORSCHUNGSSTAND

Die soziopolitischen Transformationsprozesse Indonesiens beeinflussen die Geschichte und die zeitgenössischen Entwicklungen der Filmlandschaft. Um dem Anspruch gerecht zu werden, dass das NIC diese Transformationsprozesse widerspiegelt, stellt das Ergebnis dieser Arbeit eine Synthese der Analysen folgender Punkte dar: die politische Entwicklung mit Fokus auf Islamismus und Demokratisierung, die Geschichte und Entwicklung des indonesischen Kinos und Repräsentationen in den Filmen des NIC. Die Forschung dieser Teilgebiete, die für die folgende Arbeit relevant sind, bewegt sich in unterschiedlichen Disziplinen mit unterschiedlichem Erkenntnisstand.

¹ Dyer, Richard (2002): *The Matter of Images. Essays on Representations*. 2. Aufl. London&New York: Routledge.

² vgl. Dyer, Richard (1997): *White*. New York: Routledge; Dyer 2002; Epstein, Rob; Friedman, Jeffrey (1995): *The Celluloid Closet*. DVD. 107 min.

Der Forschung zum Indonesischen Kino, seiner geschichtlichen Entwicklung und seiner Bedeutung für die Repräsentation sozialer, politischer und kultureller Veränderungsprozesse, hat sich eine Handvoll WissenschaftlerInnen verschrieben. Einen grundlegenden Beitrag leistet Salim Said mit seiner 1991 erschienenen Publikation „*Shadows on the Silverscreen*“. Salim Said ist ein bedeutender indonesischer Filmkritiker, der mit seinem Werk zur Geschichte des indonesischen Films eine Wissenslücke schließt. Said wirft einen kritischen Blick auf die politischen und sozialen Kräfte, die das Indonesische Kino beeinflussten und formten. Said macht auf die Bedeutung des Mediums Film, als Spiegel soziopolitischer Veränderungsprozesse, während der gesamten indonesischen Filmgeschichte, aufmerksam. Er sorgt auch dafür, dass indonesische Filme außerhalb Indonesiens gezeigt werden. So war er, als indonesischer Botschafter 2009, in Tschechien an der Organisation eines Indonesischen Filmfestivals³ beteiligt. Dieses Festival, das in Prag, Wien, Ljubljana, Belgrad und Hamburg stattgefunden hat, widmete sich dem jungen Filmemacher Riri Riza, einem wichtigen Vertreter und Wegbereiter des NIC. Im selben Jahr fand in Berlin das ASIAN HOT SHOTS FESTIVAL mit Fokus auf Indonesien statt. Dort hatten die FilmemacherInnen des *New Indonesian Cinemas* die Chance ihre Produktionen dem europäischen Publikum vorzustellen. Das Indonesische Kino ist im Westen und generell außerhalb Indonesiens unterrepräsentiert und deshalb sind solche Filmfestivals wichtige Plattformen für die FilmemacherInnen um, in Form von fiktiven Spielfilmen, über die Entwicklungen innerhalb der indonesischen Gesellschaft, kritisch und in hoher kreativer Qualität, zu erzählen. Mit der gleichnamigen Publikation „*ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema*“, ermöglichten die Herausgeberinnen Yvonne Michalik und Laura Coppens einen umfassenden Einblick in die Filmszene des Neuen Indonesischen Kinos. Mit Interviews, unter anderem mit Garin Nugroho, Riri Riza oder Nia Dinata und Artikeln erfahrener ExpertInnen wie David Hanan oder Barbara Hatley, ist dieses Werk nicht weg zu denken in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Indonesischen Kino.

Weitere wichtige Arbeiten von Krishna Sen und Karl G. Heider leisten einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der indonesischen Kinolandschaft. Gerade mit ihrem Artikel über die Rolle der chinesischen ethnischen Minderheit im Indonesischen Kino schließt Sen eine Forschungslücke. Dem gleichen Thema widmete sich Ariel Heryanto 2008 mit seinem Artikel „*Citizenship and Indonesian Ethnic Chinese in Post-1998 Films*“.

Krishna Sen ist eine international anerkannte Forscherin im Bereich der zeitgenössischen Indonesien- und Medienwissenschaften und hat, neben ihrer Analyse zur Repräsentation der Minderheit der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen im NIC, wichtige Werke zum Verständnis der asiatischen Medienlandschaft verfasst. Publikationen wie „*Indonesian*

³ Indonesian Film Festival 2009: Focus on Riri Riza.

Cinema: Framing the New Order“ von 1994 und *“Histories and Stories. Cinema in New Order Indonesia“* aus dem Jahre 1988, sind wichtige Beiträge zur Geschichte des Indonesischen Kinos und zwar immer in Zusammenhang mit den jeweiligen politischen Entwicklungen in Indonesien. Sen und Heider haben sich darüber hinaus der gender-spezifischen Analyse des Indonesischen Kinos, mit einem Fokus auf die Repräsentation der Frau, gewidmet. Darunter sind Karl G. Heiders Publikation *„Indonesian Cinema. Popular Culture on Screen“* von 1991 oder Krishna Sens Beitrag *„Indonesia: Screening a Nation“*, 2006 in dem, von Anna Tereska Ciescko herausgegebenen Buch *„Contemporary Asian Cinema“*, neben den bereits erwähnten Veröffentlichungen, zu nennen. Auch im Bereich des Gender Fokus, sind Festivals wichtige Räume, die den Zugang zu den Spielfilmen des NIC schaffen. So auch das indonesische *Q! Film Festival*, das seit 2002 jährlich stattfindet und eine Fülle von internationalen, regionalen und lokalen Produktionen zu Identität, Gender und Sexualität beinhaltet. Jedes Jahr werden immer mehr indonesische Filme zu diesem Thema gezeigt und so schreibt die Jakarta Post zum *Q! Film Festival* von 2007:

„Gender and sexuality seem increasingly to be addressed by contemporary Indonesian filmmakers“⁴.

Ariel Heryanto legt seinen Forschungsschwerpunkt im Gebiet der Indonesienwissenschaften auf Popkultur und Medien. Neben Filmkritiken und analysen, verfasste er zahlreiche wissenschaftliche Artikel zur Rolle von Identität und Repräsentation im täglichen politischen, sozialen, und kulturellen Geschehen. Das 2008 erschienene *„Popular Culture in Indonesia: Fluid Identities in post-authoritarian Politics“* gibt einen detaillierten Einblick in die Schlüsselrends, die nach dem Kollaps des autoritären Suharto Regimes die sozialen, politischen Entwicklungen und jene innerhalb der Popkultur beeinflussten.

Die eben beschriebenen Arbeiten setzen sich alle mit den massiven politischen Wandlungen, die die Entwicklung Indonesiens seit dem letzten Jahrhundert zeichneten, auseinander und bilden eine wertvolle Grundlage für die Filmanalyse sowie die geschichtliche Entwicklung des Indonesischen Kinos dieser Arbeit.

Was die politische Entwicklung Indonesiens betrifft, so decken die ForscherInnen im Bereich der Popkultur ein weites Spektrum ab, um zum Verständnis der Inhalte im NIC beizutragen. Die Werke, die sich mit den kulturellen Komponenten der indonesischen Gesellschaft auseinandersetzen, liefern allenfalls Hintergrundwissen.

⁴ Rahman, Lisabona (2000): Q! Film Festival: Gender and sexuality on film. In: The Jakarta Post. Jakarta. 19.08.2007. <http://www.thejakartapost.com/news/2007/08/19/q-film-festival-gender-and-sexuality-film.html> [letzter Zugriff am 19.08.2010]

Indonesiens politisches Geschehen zu verstehen, heißt den indonesischen Islam und seine radikale Ausprägung des Islamismus verstehen. Im Bereich der Islamismus- und Fundamentalismus-Forschung ist Bassam Tibi, von der Universität Göttingen mit Gastprofessuren u.a. in Harvard, als herausragender Vertreter zu nennen. In zahlreichen Publikationen widmet sich Bassam Tibi der gesellschaftlichen Bedeutung und Funktion des Islam. Exemplarisch sollen die Werke *„Die Krise des modernen Islam“* (1981), *„Die Islamische Herausforderung. Religion und Politik im Europa des 21. Jahrhunderts“* (1992), *„Fundamentalismus im Islam. Eine Gefahr für den Weltfrieden?“* (2000) und *„Islam’s Predicament with Modernity„* (2009) genannt werden. Die Transnationalität des Islam, sowie seiner politisierten Ausprägung des Islamismus, stellen einen wichtigen Eckpfeiler in Tibis Forschung dar. Seine Expertise umfasst die gesamte muslimische Welt. Als international angesehener Experte, warnte er ebenfalls die indonesischen PolitikerInnen vor den Terrorismusgefahren, ausgehend von den radikalisierten Gruppierungen innerhalb des, als tolerant geltenden, indonesischen Islam, wurde aber nicht gehört.⁵

Christoph Schuck vertieft die Islamismus-Debatte mit einem speziellen Indonesien Bezug. Seine Arbeiten, unter anderem *„Die Entgrenzung des Islamismus. Indonesische Erfahrung im globalen Kontext“* von 2008, gehen auf die besonderen Ausprägungen des indonesischen Islamismus, der in einen, als tolerant und pluralistisch geltenden, Islam eingebettet ist, ein. Die geschichtliche und sozio-politische Analyse von den Entstehungsprozessen bis zur Einbettung des Islam und seinen Traditionen in der Zivilgesellschaft, vervollständigen das Verständnis zum indonesischen Islam, der sich vom Islam im Nahen Osten und der arabischen Welt unterscheidet.

Die Südostasien-Expertin Susanne Schröter zeichnet ein verständliches Bild der Entstehungsgeschichte des islamischen Fundamentalismus Indonesiens. Sie verfasste dazu mehrere Beiträge. Unter anderen ein Buchkapitel in dem 2010 von Julia Reuters herausgegebenen Werk *„Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde“* oder den Artikel *„Fundamentalismen und religiöse Gewalt in Indonesien nach dem Sturz Suhartos“* in dem von Kolnberger herausgegeben Buch *„Terrorismus und Fundamentalismus – Herausforderung der modernen Welt“*. 2011 gab Schröter ein bedeutendes Werk zur Geschichte und Diskriminierung der christlichen Minderheit Indonesiens heraus: *„Christianity in Indonesia. Perspectives of Power“*.

Greg Fealy und Greg Barton sind zu nennen, wenn es um die führenden ForscherInnen auf dem Gebiet der indonesischen, demokratischen Entwicklung geht. Beide sind von der

⁵ vgl. Nafik, Muhammad (2002): RI ‘Could be Model’ of Democratic Muslim Nation. In: The Jakarta Post. Jakarta. 13.09.2002.. <http://www.thejakartapost.com/news/2002/09/13/ri-039could-be-model039-democratic-muslim-nation.html> [letzter Zugriff am 19.08.10]

australischen Monash Universität und haben 1996 gemeinsam „*Nahdlatul Ulama, Traditional Islam and Modernity in Indonesia*“ herausgegeben. Bartons wissenschaftliche Publikationen geben Aufschluss über die Besonderheiten des indonesischen Demokratisierungsprozesses, mit Bezug auf die Besonderheiten des indonesischen Islams und Islamismus. Mit der Biographie über Indonesiens ersten frei gewählten Präsidenten „*Abdurrahman Wahid. Muslim Democrat, Indonesian President: a View from the Inside*“ gibt er einen interessanten und herausragenden Einblick in das Leben und die politische Rolle Wahids in der Zeit der *Reformasi*. Greg Fealys Forschungsinteressen schließen sich denen Bartons an. In seiner Doktorarbeit setzte er sich mit der traditionalistischen, muslimischen *Partei Nahdlatul Ulama* auseinander und setzt den Fokus seiner aktuellen Forschung auf die Transnationalität des islamistischen Terrorismus und islamische Politik in Indonesien.

Die folgende Arbeit gründet auf der theoretischen Analyse der politischen Entwicklungen Indonesiens des 20. und 21. Jahrhunderts. Empirisch wird dies durch die Analyse des *New Indonesian Cinema* ergänzt. Diese Analyse orientiert sich an der „images of-Analyse“ von Richard Dyer.⁶ Richard Dyer ist Professor für Filmwissenschaften am King's College in London und spezialisiert in der Queer Theorie und Filmanalyse. In seinem Buch „*White*“ beschreibt er die *weiße* Kultur als unsichtbare Norm und, dass farbige kulturelle Gruppierungen durch ihr Anderssein, das nicht weiß sein bedeutet, definiert sind. Dyer schuf damit eine neue Kategorisierung in den Filmwissenschaften. Die Analyse wie Menschen und Kultur kategorisiert sind, und wie dies im Film durch Repräsentation geschieht, sind die zentralen Forschungsschwerpunkte der akademischen Laufbahn Richard Dyers. Darüber hinaus leistet er einen wichtigen Beitrag zur Aufklärung der Darstellung sozialer Minderheiten im Kino, vor allem von Homosexuellen in der Geschichte des amerikanischen Films.

1.2. DEFINITION DES *NEW INDONESIAN CINEMAS*

Das *New Indonesian Cinema* bildete sich Ende der 1990er Jahre als eigenständiges Genre innerhalb der indonesischen Filmproduktion heraus.

Die Bezeichnung *New Indonesian Cinema* kommt von FilmwissenschaftlerInnen und FilmkritikerInnen. Katinka van Heeren⁷, die auch mit einem Artikel in Coppens und Michaliks „*ASIAN HOT SHOTS*“ vertreten ist, benutzt diese Bezeichnung in ihrer Dissertation an der

⁶ Dyer 2002.

⁷ Van Heeren, Katinka (2009): *Contemporary Indonesian Film. Spirits of Reform and Ghosts of the Past*. Dissertation an der Universität Leiden.

Universität Leiden. Das ACICIS (Australian Consortium for In-Country Indonesian Studies) bekennt sich ebenfalls zu diesem Ausdruck durch die Forscherin Joanne Sharpe.⁸

Die FilmemacherInnen des NIC bewegen sich in der filmischen Tradition des Autorenkinos. Hierbei ist der/die Autor/in, also der/die Filmemacher/in am gesamten Schaffens- und Werdensprozesses eines Filmes maßgeblich beteiligt. Alle künstlerischen Aspekte, das heißt Drehbuch, Regie, Schnitt, Kameraführung, stehen wesentlich unter seiner/ihrer Mitbestimmung. Wes Anderson ist ein zeitgenössischer Vertreter des amerikanischen Independent Films und des Autorenfilms. Zu den Pionieren des Autorenkinos zählen die Vertreter der französischen *Nouvelle Vague* in den 1960ern; u.a. Jean-Luc Godard und François Truffaut. Autorenfilme tragen stets, als künstlerisches Gesamtwerk, die persönliche Note des Filmemachers bzw. der Filmemacherin.⁹

Dahlia Gratia Setiyawan¹⁰ beschreibt die neuen indonesischen Filme als soziale Kommentare auf Entwicklungen innerhalb der Gesellschaft und der Regierung, die sich in Schlüsselfunktionen in der Repräsentation von gesellschaftlichen Gruppen zeigen. Es geht besonders um die Repräsentation der Marginalisierung gewisser Gesellschaftsgruppen, sowie den Einfluss des Islam in das gesellschaftliche Leben. Ethnische und soziale Minderheiten, wie beispielsweise die Sino-IndonesierInnen oder Jugendliche stehen neben kulturellen und religiösen Besonderheiten – seien dies Kleidung, Verhalten und sogenannte Moralvorstellungen – meist im filmischen Interesse der MacherInnen des NIC.

Die AutorInnen des NIC setzen sich auf der Leinwand mit politischem Geschehen, sozialen Ungerechtigkeiten und Zuständen, der Marginalisierung einzelner Gesellschaftsgruppen und dem problembehafteten Verhältnis zwischen Religion und säkularem Staat auseinander.

Mit dem *New Indonesian Cinema* gibt es in Indonesien ein junges politisch motiviertes Kino, deren FilmemacherInnen in ihren Inszenierungen von Alltagsleben, den sozialen multiethnischen Kontext und die komplexe politische Situation Indonesiens bewusst berücksichtigen und darzustellen versuchen. Hier kann kein ganzheitliches Bild über die Lebenswelten von IndonesierInnen abgezeichnet werden, aber durch die Darstellungen einzelner Gesellschaftsgruppen im Film wird ein Einblick in einen Teil der gesellschaftlichen Realität möglich. Der beschränkte Einblick in die Alltagswelten weniger Menschen ist

⁸ vgl. Imanjaya, Ekky (2009): Idealism versus Commercialism in Indonesian Cinema. A Neverending Battle? In: Rumaah Film Indonesia. Jakarta:7. http://old.rumahfilm.org/artikel/artikel_neverending_2.htm [letzter Zugriff am 09.09.2011]

⁹ vgl. Orgeron, Devin (2007): La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson. In: Cinema Journal. Vol. 46. No. 2. University of Texas Press. S. 40 – 65.

¹⁰ Setiyawan, Dahlia G. (2009): KULDESAK: Popular Culture, urban youth identity, and social change in late 20th Century Indonesia. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 98 – 113: 98.

trotzdem ein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse, da jede Gruppierung auch in ihrer Beziehung mit dem Rest der Gesellschaft zu sehen ist.

Den Startschuss für das NIC gab der Film KULDESAK im Jahr 1998, der, noch vor Ende der Suharto Diktatur wie eine Rakete in die bisherige heimische Kinolandschaft Indonesiens einschlug. Der Film entstand ohne öffentliche Genehmigungen und als eine Synthese der Arbeiten von vier FilmemacherInnen, die bis heute das Genre des *New Indonesian Cinemas* maßgeblich prägen. Achnas, Lesmana, Mantovani und Riza schufen einen ersten großen Erfolg in den indonesischen Kinos und konnten mit ihrer low-budget Produktion mit den Hollywood Produktionen, die große Zuseherzahlen in die Kinos lockten, konkurrieren.¹¹

1.2.1. AKTEURINNEN DES *NEW INDONESIAN CINEMAS*

Einen wichtigen Aspekt für die Etablierung des NIC als eigenständige Art des Filmemachens bilden diejenigen, die hinter den Produktion stehen: die FilmemacherInnen. Wie schon erwähnt bewegen sich diese in der Tradition des Autorenfilms und wirken in allen gestalterischen Produktionsbereichen mit. Im vierten Kapitel dieser Arbeit werden die Anfänge des NIC in seiner geschichtlichen Entwicklung, als die jüngste Strömung im Indonesischen Kino näher beschrieben. Ausgehend von den Produktionen des Filmemachers Garin Nugroho in den 1990ern, der vor allem politisch-motivierte Filme schafft, fand sich eine Gruppe von FilmemacherInnen zusammen, die das unabhängige, kreative, kritische Kino Indonesiens in den folgenden Jahren dominieren sollte. Garin Nugroho ist allerdings der einzige international bekannte Regisseur, denn trotz der Größe des Landes und der steigenden Anzahl an indonesischen Filmproduktionen, ist außerhalb des Inselarchipels sehr wenig über das Land, geschweige denn sein Kino bekannt.¹²

Die lange Filmgeschichte Indonesiens, die nur wenige Jahre nach dem ersten amerikanischen Film begonnen hat und eine Fülle an heimischen Produktionen unterschiedlichster Qualität hervorbrachte, ist mit ihren AkteurInnen, auf jeden Fall als Wegbereiter für das New Indonesian Cinema zu nennen.¹³

Die Seite der Produktion ist stark durch ihre AutorInnen, wie Mira Lesmana, Nan T. Achnas, Riri Riza, Edwin, Hanung Bramantyo, Nia Dinata, um nur die Wichtigsten zu nennen, geprägt. Eine bedeutende Produktionsstätte ist die *Miles Films Production*, wo junge

¹¹ vgl. Yngvesson, Doug (2011): Let's get lost: unmapping history and Refromasi in the Indonesian film Tiga Untuk Selamanya. In: Jump Cut. A Review of Contemporary Media. No. 53, Sommer 2011. <http://www.ejumpcut.org/trialsite/DagIndonesia/text.html> [letzter Zugriff am 17.01.2012].

¹² vgl. Ungerböck, Andreas (2008): Das große Unbekannte – Weltberühmt nur zu Hause: Indonesisches Kino. In: ray. Filmmagazin. 06/08. Wien: Plus Zeitung. 72-78.

¹³ vgl. Kapitel 4.

FilmemacherInnen auf einem hohen kreativen Niveau zusammenarbeiten.¹⁴ Die *Miles Films Production* Firma wurde 1995 von Mira Lesmana und Riri Riza gegründet und ist seither ausschließlich in indonesischer Hand. In den Anfangsjahren produzierte *Miles Films* hauptsächlich Dokumentationen und Fernsehproduktionen. Ab 1999 spezialisierten sie sich in der Produktion von Spielfilmen aus der eigenen kreativen Schmiede. Der Debüt-Spielfilm war Rizas Kindermusical *Sherina's Adventure* (PETUALANGAN SHERINA). Danach entstanden im Hause *Miles Films*:

2002 *What's up with Love?* (ADA APA DENGAN CINTA) unter der Regie von Rudi Soedjarwo, im selben Jahr *ELIANA, ELIANA* unter Riri Rizas Regie, im Jahr 2005 *GIE* und *GARASI*, 2007 *3 Days To Forever* (3 HARI UNTUK SELAMANYA). Alle diese Spielfilme gewannen Preise auf nationalen und/oder internationalen Filmfestivals. Mit dem Jahr 2002 und den *Miles Films* Produktionen, gelang es das junge Publikum in die indonesischen Kinos zu locken. Es sind auch die *Miles Films* Spielfilme, die es auf die Leinwände internationaler Filmfestivals schaffen. An dieser Stelle sind das Indonesische Film Festival, die Internationalen Filmfestivals von Singapur, Vancouver, Deauville und Brüssel u.a. zu nennen.

Es sind die AutorInnen, ProduzentInnen und RegisseurInnen, die sich die Themen für ihre Filme auswählen und sie nach ihren Vorstellungen filmisch umsetzen. Mit Filmen wie *Blind Pig Who Wants to Fly*, zum Beispiel, wird gezielt die Unterdrückung der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen angesprochen. Die Geschichte dieser Unterdrückung gilt als gesellschaftliches Tabuthema, das von Edwin, dem Filmemacher in seinen Darstellungen repräsentiert wird. Daneben sorgen Filmfestivals dafür, den internationalen Bekanntheitsgrad und den Zugang für ein internationales Publikum zu steigern. Auch in heimischen Kinos erzielen einige Filme des NIC hohe BesucherInnenzahlen und können mit beliebten Filmimporten aus Indien und den USA konkurrieren.¹⁵ Trotzdem bewegen sich die AkteurInnen, die MacherInnen, die UnterstützerInnen, wie zum Beispiel Filmförderungsfonds und diejenigen, die den Filmen eine Leinwand geben, in einer Nische. Diese Tatsache unterstreicht schon die Bezeichnung alternatives Kino im Gegensatz zum Mainstream-Kino.

Die AutorInnen sprechen zumeist Themen aus der politischen Vergangenheit und/oder Gegenwart an. Die Inhalte des NIC lassen sich ohne ein Verständnis der politischen Entwicklung und Situation Indonesiens nicht deuten. Eine Filmanalyse ist nur möglich, wenn der soziale und politische Kontext, in den die Filme gebettet sind, klar ist.

¹⁴ vgl. Interview mit Katinka van Heeren: Diani, Hera (2003): Film Expert sees Room for all in RI Cinema. In: The Jakarta Post. Jakarta. 19.10.2003. <http://www.thejakartapost.com/news/2003/10/19/film-expert-sees-room-all-ri-cinema.html> [letzter Zugriff am 18.11.2011]

¹⁵ vgl. Setiawan 2009.

1. POLITISCHE GESCHICHTE INDONESIENS

Drei einschneidende Ereignisse sind in der Geschichte Indonesiens des 20. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung. Sie gestalteten das politische und gesellschaftliche Leben mit. Erstens der Unabhängigkeitskampf, der Indonesien 1949 von der niederländischen Kolonialherrschaft unter die kommunistische Präsidentschaft Sukarnos führte. Zweitens der vermeintliche Putschversuch der Bewegung *30. September* (G30S) 1965, woraufhin Suharto an die Macht kam. Drittens die gewaltvollen Proteste des Jahres 1998, die der Diktatur der *Neuen Ordnung* Suhartos ein Ende setzten und die Zeit der *Reformasi* – von 1996 bis 2004¹⁶ – die Transitionsphase von einer Diktatur hin zu einer Demokratie einläuteten. Zu dieser Zeit entstand eine Meilensteinproduktion des indonesischen Kinos: KULDESAK, der Film, der die Entstehung des *New Indonesian Cinema* begründet und eine neue Generation junger FilmemacherInnen ankündigte.

Um die Entwicklung der indonesischen Filmszene zu begreifen, muss ein Verständnis der politischen Entwicklung geschaffen werden, denn die politische und die filmische Geschichte Indonesiens sind eng miteinander verbunden. In diesem Kapitel sollen die wesentlichen Punkte in der politischen Entwicklung Indonesiens angesprochen werden, um die Geschichte des Indonesischen Kinos, die im vierten Kapitel behandelt wird, besser zu verstehen.

2.1. BIS ZUR UNABHÄNGIGKEIT 1945 / 1949

Indonesien war, vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, Teil des von den Holländern als Kolonie besetzten Gebiets Niederländisch-Indien. Die zahlreichen Inseln Indonesiens wurden von der Kolonialmacht über eine indirekte Herrschaft, über den Adel und lokale Eliten, kontrolliert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts machte sich diese Elite für die Unabhängigkeit Indonesiens stark und schloss sich in Organisationen und Parteien zusammen, die es teilweise bis heute gibt. Die muslimische Organisation der *Nahdlatul Ulama* gründete sich 1926 und, Sukarno rief ein Jahr später, als treibende Kraft der nationalistischen Bewegung,

¹⁶ vgl. Crouch, Harold (2010): *Political Reform in Indonesia after Soeharto*. Singapur: ISEAS Publishing: 35.

die nationale Partei PNI¹⁷ ins Leben. Diesen Bewegungen war der nationale Gedanke von einem einheitlichen indonesischen Vielvölkerstaat gemeinsam.¹⁸

Nicht nur die Niederlande oder Portugal (Anfang des 16. Jahrhunderts) waren Besatzungsmächte auf dem Inselarchipel. 1942 wurde Indonesien von Japan besetzt. Die Japaner machten sich die Anführer der nationalistischen Bewegungen, als ihr Sprachrohr, im Kampf gegen die Alliierten zu Nutze. Darunter waren Mitglieder der späteren politischen Elite, wie Hatta, Ki Hadjar Dewantara und der spätere Präsident Sukarno.¹⁹ Schon während der japanischen Besatzung wurden Sukarnos populäre Reden, die zum Unabhängigkeitskampf gegen die holländische Kolonialmacht und die Alliierten aufriefen, im landesweiten Radio ausgestrahlt.²⁰ Die besseren Möglichkeiten für Mitglieder der nationalistischen Bewegung sich medienwirksam in Szene zu setzen, führten schnell dazu, dass sich die japanische Besatzungsmacht während dem Zweiten Weltkrieg bedroht fühlte und Zugeständnisse gegenüber dem indonesischen Volk machte. Dies bedeutete das Aufheben von ehemaligen Verboten der holländischen Kolonialmacht; so auch die Erlaubnis, die Nationalhymne zu singen und die indonesische rot-weiße Fahne zu schwenken.²¹ Die Unabhängigkeitsbewegung profitierte also von den Japanern. *„Die Nationbildung Indonesiens erfolgte in der ersten Phase wesentlich im Prozeß der Revolution, im Kampf gegen Japan, die Alliierten und die Kolonialmacht.“*²² Mit dem Ende der japanischen Besatzung 1945 begann der Unabhängigkeitskampf gegen die holländische Kolonialmacht.

Gemeinsam mit Mohammad Hatta rief Sukarno am 17. August 1945 die Unabhängigkeit Indonesiens aus. Allerdings wurde dies von den Niederlanden nicht anerkannt und so eröffneten sie, mit Unterstützung der Alliierten, den Kampf gegen Indonesien.²³

Im Dezember 1949 wurde, nach einem dreijährigen Kampf mit den Alliierten und den Niederlanden, die Souveränität Indonesiens schließlich von den Niederlanden anerkannt und Sukarno wurde der erste Präsident.²⁴

¹⁷ *Perserikatan Nasional Indonesia* später *Partai Nasional Indonesia*

¹⁸ vgl. Dutt, Petra (2007): *Indonesien – Die gelenkte Demokratie*. Studienarbeit. Norderstedt: Grin Verlag: 5f.

¹⁹ vgl. Said, Salim (1991): *Shadows on the Silver Screen*. Jakarta: The Lontar Foundatio: 31.

²⁰ vgl. Ebd.: 32.

²¹ Ebd.

²² Ebd.: 9.

²³ vgl. Nöbel, Heinrich Wilhelm (1975): *Heer und Politik in Indonesien. Zielsetzung und Zielverwirklichung einer militärischen Organisation. 1945 – 1967*. VII. München:Harald Boldt Verlag im R. Oldenbourg Verlag: 9; *Botschaft der Republik Indonesien in Berlin – Deutschland (2001-2010): Über Indonesien. Geschichte*. <http://botschaft-indonesien.de/de/indonesien/geschichte.htm> [letzter Zugriff am 06.09.2011]

²⁴ vgl. Nöbel 1975: 18.

2.2. SUKARNOS REGIERUNGSZEIT 1949 – 1965

Sukarnos Vorstellung von seiner Regierung als Präsident des unabhängig gewordenen Indonesiens sah, laut dem sogenannten *Konsepsi Presiden*, die Einheit der nationalistischen, kommunistischen und religiösen Kräfte des Inselarchipels vor.²⁵ Die Idee der Zugehörigkeit, das identitätsstiftende Merkmal der nationalistischen Bewegung, wurde durch die japanische Besetzung in den Unabhängigkeitsgedanken der IndonesierInnen gestärkt und später von Sukarno zu Propagandazwecken genutzt.²⁶ Somit schaffte sich Sukarno eine Basis zur Rechtfertigung des Machtgewinnes und des weiteren Machterhaltes der *Partai Komunis Indonesia* (PKI), der Kommunistischen Partei²⁷, unter dem vordergründigen Deckmantel, alle Kräfte des Landes müssten zusammenhalten. Sukarno nannte sich selbst Präsident auf Lebenszeit und regierte Indonesien nach den fünf Prinzipien der *Pancasila*, die unter anderem die gelenkte Demokratie, *demokrasi terpimpin* vorsahen. Die Staatsphilosophie der *Pancasila* regelt, bis heute, das Zusammenleben der Bevölkerung auf der administrativen Ebene. Um die außerordentlich heterogene Masse der indonesischen Bevölkerung auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und so den Übergang in die Unabhängigkeit und Souveränität von der niederländischen Kolonialherrschaft zu erleichtern, schuf Präsident Sukarno *einen* indonesischen Nationalismus, der in seiner Staatsphilosophie verankert war und bis heute eine wichtige Leitlinie für die IndonesierInnen darstellt. *Pancasila* steht für fünf Prinzipien, die 1949 als Grundgesetze festgelegt wurden:

1. *der Glaube an den einen Gott*
2. *die gerechte und zivilisierte Menschlichkeit*
3. *die Einheit Indonesiens*
4. *die Volksherrschaft geleitet durch die Weisheit der Entscheidungen in den Beratungen und den Volksvertretungen*
5. *die soziale Gerechtigkeit für das ganze indonesische Volk*²⁸

In der Unabhängigkeitsbewegung bestand bei der Mehrheit der Bevölkerung Konsens darüber, einen unabhängigen religiös-pluralistischen Staat zu schaffen, wie es auch in der *Pancasila* verankert ist.²⁹

²⁵ vgl. Said 1991: 47.

²⁶ Ebd.: 32.

²⁷ PKI; *Partai Komunis Indonesia*; die indonesische kommunistische Partei

²⁸ vgl. Jegalus, Norbert (2008): *Das Verhältnis von Politik, Religion und Zivilreligion untersucht am Beispiel der Pancasila*. Beiträge zur Politikwissenschaft, Band 11. München: Herbert Utz Verlag: 1.

²⁹ vgl. Schuck, Christoph (2008): *Die Entstehung des Islamismus. Indonesische Erfahrungen im globalen Kontext*. B: 131.

Sukarno ging es in erster Linie darum „*ethno-kulturelle Identitäten zu depolitisieren und sie im politischen Raum durch die Blackbox der indonesischen Identität zu ersetzen*“³⁰.

Die fünf Prinzipien wirken identitätsstiftend, homogenisierend und wurden eingeführt um die Bevölkerung in ihrer Diversität zu vereinen und um ein vereinheitlichendes Gefühl zu schaffen. Die *Pancasila*, in ihrer gültigen Fassung, garantiert bis heute einen, zumindest politisch, nicht-islamischen Staat.³¹ Auf die Konstruiertheit der javanisch-muslimischen Dominanz, als einheitliche indonesische Kultur, geht Kapitel 6.1. näher ein.

Sukarno regierte Indonesien diktatorisch, er ließ keinen Platz für politische Opposition und pflegte eine enge Beziehung zum Militär. Jedoch waren es Teile des Militärs, die sich gegen ihn richteten und seine Regierungszeit beendeten. Ein vermeintlicher Staatsstreich der PKI, kostete die Zerschlagung der kommunistischen Partei. Die Tragödie des 30. Septembers 1965 (G30S), läutete das Ende der Ära Sukarno und den Beginn der Ära Suharto ein.³²

Laut offiziellem Statement versuchte die *Bewegung 30. September* der PKI einen Putschversuch gegen das Militär, wobei sechs Generäle der Armee getötet wurden. Suharto, selbst General Major in der Armee, organisierte in den darauffolgenden Wochen seine Machtübernahme. Die Massenmedien, wie das Sukarno einst sehr dienliche Radio, wurden vom Militär übernommen und Suharto beeinflusste von nun an die politische Entwicklung.³³ GegnerInnen Suhartos, wie die KommunistInnen, aber auch ethnische Minderheiten, vor allem die mehrheitlich christliche chinesische Minderheit, wurden brutal verfolgt. Über eine halbe Million Menschen starben während des Übergangs zur Neuen Ordnung, zwischen 1965 und 1967, unter General Suhartos Führung.³⁴

2.3. SUHARTOS *ORDE BARU*

Suharto nannte sein Regime *Orde Baru*, Neue Ordnung, um es klar abzugrenzen von der vorhergehenden *alten Unordnung*, als Sukarno mit seinem links-nationalistischen, kommunistischen und anti-westlich eingestellten Regime an der Macht gewesen ist.³⁵ Für seine Machtübernahme mobilisierte er, nach einem fehlgeschlagenen Putsch 1965³⁶, alle Kräfte, die während Sukarnos politischer Polarisierung unterdrückt waren. Zum einen fand er seine Anhängerschaft im Militär, unter AkademikerInnen, StudentInnen, in der urbanen

³⁰ Schuck 2008 zit. nach: Kreuzer 2004: 17.

³¹ vgl. Schuck 2008: 131.

³² vgl. Said 1991: 47f.

³³ vgl. Farid, Hilmar (2007): *Indoensia's Original Sin*. In: Chen, Kuan-Hsing; Huat, Chua B. (Hg): *The Inter-Asia Cultural Studies Reader*. New York: Routledge. S. 207 – 223: 210.

³⁴ vgl. Imanjaya 2009: 5.

³⁵ vgl. Sen 2006: 97.

³⁶ vgl. Sen, Krishna (2006): *Indonesia: Screening a Nation in the Post-New Order*. In: Ciecko, Anne T.(Hg.): *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. Oxford & New York: Berg. S. 96 – 108: 97.

Mittelschicht und in muslimischen Massenorganisationen. Ein wichtiges Instrument war die gewaltvolle anti-kommunistische Unterdrückung, wodurch Suharto eine Kehrtwende von Sukarnos Regierungsweise einläutete und sich klar am Westen orientierte.³⁷ Seine AnhängerInnen ließen sich mobilisieren, denn sie wollten dem indonesischen Kommunismus ein Ende setzen und mehr Mitspracherecht in der neuen Regierung erlangen.³⁸

In den konservativen und US-nahen Teilen des Militärs³⁹ sorgten Sukarnos Hinwendungen zum Kommunismus für Spannungen. Suharto gehörte als General diesem Lager an und schaffte sich hier den Rückhalt für seine Machtergreifung sowie deren Erhalt.⁴⁰

Neben der halben Million Menschen, die starben, wurden weitere sechshunderttausend Menschen festgenommen.⁴¹ Danach dominierte das Militär die politische Sphäre.⁴² Von Suhartos Unterdrückungsmaschine waren auch islamistische Gruppierungen betroffen, denn sie hatten eigene politische Ambitionen, die Suhartos Macht in Frage stellen konnten. Religion stand zwar nicht auf Suhartos Plan zur Stärkung seiner Macht, aber religiöse Gruppierungen waren zu Zeiten, als die kommunistische Partei das Sagen hatte, so sehr unterdrückt, dass die weniger politischen, muslimischen Organisationen einen wichtigen Partner für Suharto darstellten.⁴³ Später machte Suharto immer mehr Zugeständnisse gegenüber der islamischen Gemeinschaft, weil er auf ihre Unterstützung angewiesen war.⁴⁴ Außerdem beunruhigten die Spannungen zwischen den mehrheitlich islamischen IndonesierInnen und den KommunistInnen des Landes die innenpolitische Sphäre seit der Unabhängigkeit Indonesiens.

Der Ideologie der *Pancasila* blieb Suharto treu, als er 1967 Präsident wurde. Somit sicherte er sich, in der Alleinherrschaft seiner Partei der GOLKAR, gegen aufkommenden Individualismus und politisch-oppositionelle Ideen innerhalb der Bevölkerung ab. Es galt sich den übergeordneten Zielen des einheitlichen indonesischen Staates unterzuordnen.⁴⁵

In seinem repressiven Regime war die individuelle Entfaltung innerhalb der Gesellschaft nicht möglich. Die fünf Prinzipien der *Pancasila* und die Neue Ordnung waren die zentrale Leitlinie seines autokratischen Systems, das er 30 Jahre aufrechterhielt.⁴⁶

³⁷ vgl. Jones, Tod (2005): Indonesian Cultural Policy, 1950-2003: Culture, Institutions, Government. Doctoral Thesis. Department of Media and Information, Perth: Curtin University of Technology: 138f.

³⁸ Ebd.

³⁹ das Militär wurde von den USA unterstützt.

⁴⁰ vgl. Porchet, Nicolas (2008): Demokratisierung in Südostasien: eine Analyse Indonesiens, der Philippinen und Thailands. Berlin&Münster u.a.: LIT Verlag: 156.

⁴¹ vgl. Aspinall, Edward; Fealy, Greg (Hg.) (2010): Introduction: Soeharto's New Order and its Legacy. Essays in Honour of Harold Crouch. Canberra: Australian National University Press: 4.

⁴² vgl. Sen, Krishna (1995): Indonesian Cinema. Framing the New Order. London: Zed Books: 48.

⁴³ vgl. Kapitel 3.1.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ vgl. Aspinall&Fealy 2010: 5.

⁴⁶ vgl. Ebd.: 4.

Während seiner Diktatur wurden RegimegegnerInnen, Minderheiten – hier vor allem die ChinesInnen –, Zugehörige des Sukarno-Regimes verfolgt und die Meinungs- und Pressefreiheit wurden ausgeschaltet.

In den 1990ern geriet Suhartos Machterhalt zusehends ins Wanken. Die asiatische Finanzkrise schlug 1997 ein und Stimmen, die nach demokratischen Reformen verlangten, wurden aus dem pro-demokratischen, nationalistischen Lager laut.

2.4. 1998 UND DIE ZEIT DER *REFORMASI*

Die letzten Jahre der Neuen Ordnung waren gekennzeichnet von einer nationalen Krise. Oppositionelle Gruppierungen verlangten immer mehr nach politischen Reformen und Suharto konnte seine Machtlegitimation nicht länger aufrechterhalten.

Vor dem Hintergrund der asiatischen Finanzkrise und den anhaltenden studentischen Protesten resignierte Suharto am 21. Mai 1998.⁴⁷ Es waren gewaltvolle und blutige Tumulte, in denen Suhartos Diktatur zu Ende ging. Ab diesem Zeitpunkt begann die Reformära, auf sozialer, politischer und ökonomischer Ebene. In einer Übergangsphase übernahm der ehemalige Vizepräsident die politische Führung im Juni 1998 und installierte die Reform-Regierung. Habibie konnte sich nicht lange halten und gab das Zepter weiter, als 1999 erstmals demokratische Wahlen stattfanden.⁴⁸

Die junge Demokratie wählte Abdurrahman Wahid, einen liberalen muslimischen Geistlichen zu ihrem ersten frei gewählten Präsidenten. Wahid war in der *Nahdlatul Ulama*, der größten traditionalistischen muslimischen Organisation Indonesiens, der 20-30 Millionen Menschen angehören.⁴⁹ In einem Interview Ende 1991, Anfang 1992 bekennt sich Wahid sehr offen zu einem liberalen, toleranten Islam für Demokratisierungsprozesse:

„We have to have a socio-economic transformation as a first step in a long-term process of democratisation. That’s why I am working to create an awareness of democracy within Nahdlatul Ulama. I’m convinced that the silent majority in Indonesia is pluralistic in attitude. If we can get the government to loosen its grip on society, and

⁴⁷ vgl. Ebd.: 1.

⁴⁸ vgl. Hefner, Robert (2000): *Civil Islam. Muslims and Democratization in Indonesia*. New Jersey: Princeton University Press: 257.

⁴⁹ vgl. Barton, Greg (2002): *Abdurrahman Wahid. Muslim Democrat, Indonesian President: a View from the Inside*. Sydney: UNSW Press: 13; 361.

*maintain the unity of the nation ... Given time and legitimacy [for the neo-modernist approach], we can make Islam a positive force in Indonesia.*⁵⁰

Wahid setzte sich für die Aufrechterhaltung des religiösen Pluralismus und den liberal-moderaten Islam ein. Er hielt sein Amt bis 2001 und erst mit dem, 2004 gewählten, Präsidenten Yudhoyono erfuhren die indonesischen politischen Strukturen, die noch von der Zeit der Neuen Ordnung stammten, die Transformation zu Institutionen, die den internationalen Standards einer formalen Demokratie entsprechen. Dieses Jahr setzt der Zeit der *Reformasi*, besser ausgedrückt der Transitionsphase, ein Ende.⁵¹ Yudhoyono folgte seinen VorgängerInnen Abdurrahman Wahid und Megawati Soekarnoputri, die schon Teil der stärker werdenden Opposition gegenüber Suharto in den späten 1990ern gewesen sind.⁵²

Schritt für Schritt führen die zahlreichen politischen Reformen, die sich unter anderem mit großen sozio-ökonomischen Herausforderungen, wie Korruption aber auch mit kommunalen gewaltvollen Unruhen auseinandersetzen, Indonesien in die Demokratie. Allerdings sind die Veränderungsprozesse Indonesiens stets im Werden, der Demokratisierungsprozess noch andauernd. Die Periode der *Reformasi*, die die gewaltigen politischen und administrativen Änderungen in raschem Tempo unter viel innenpolitischem Diskutieren vorantrieb, kann als beendet angesehen werden.

Die politischen Entwicklungen Indonesiens, die für eine Diskussion der in Kapitel 7 besprochenen Filme unabdingbar sind, verlangen eine kritische Betrachtung des indonesischen Islams, der ethno-kulturellen Dominanz der Javanesischen und der Minderheit der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen.

3. INDONESISCHER ISLAMISMUS

Religion spielt in den meisten Filmen des NIC eine wichtige Rolle. Der Islam ist die offizielle Mehrheitsreligion der Bevölkerung und zeichnet sich durch Toleranz und Pluralismus aus.

Die terroristischen Anschläge, die mit dem Attentat 2002 auf Bali begannen und 2009 mit dem Anschlag auf das Marriott Hotel in Jakarta, unter anderen, weitergingen, zu denen sich islamistische Organisationen bekannten, sprechen für eine radikalisierte fundamentalistische

⁵⁰ Barton 2002: 190, zit. nach: Schwarz 1992.

⁵¹ vgl. Crouch 2010: 15; 35.

⁵² vgl. Ebd.

Minderheit innerhalb der islamischen Gemeinschaft. Um die Bedeutung von Religion in den Filmen des NIC zu verstehen, bedarf es einer kritischen Auseinandersetzung mit dem modernen, zeitgenössischen, indonesischen Islam.

Um ein Verständnis für die Entwicklungen innerhalb des indonesischen Islams zu erlangen, müssen seine Besonderheiten und seine islamistische Ausprägung näher erläutert werden.

Die islamische Welt stellt keine homogene Masse dar, sondern zeichnet sich durch einen hohen Grad an Heterogenität aus. Dies betrifft die Art und Weise wie der Islam als Religion gelebt wird und wie die Religion in andere Bereiche des Alltags eingreift. So spielen auch in Indonesien Islam und Demokratie zusammen, wenn es um Demokratisierung als modernen Prozess im größten muslimischen Land der Welt geht. Eine Gegenposition bilden die BefürworterInnen eines indonesischen Islamstaates, die meist aus dem radikalisierten islamistischen Lager kommen. Der Anstieg ethnisch-religiös motivierter Gewalt birgt Schwierigkeiten für die Machbarkeit von Demokratie.⁵³

Islamismus, der zeitgenössische politisierte Islam, basiert auf der fundamentalistischen Auslegung des Islams. Das heißt, der muslimische Glauben und seine Interpretation in den Schriften des Koran und der Überlieferung des Propheten⁵⁴ dienen als einzige Legitimationsquelle zur Errichtung eines Islamstaates auf Rechtsgrundlage der *Shari'a*. Die Geschichte, das aktuelle politische Geschehen sowie politische Strukturen werden ausgeklammert, da die bestehende Weltordnung den islamischen Grundsätzen widerspricht. Alle, die sich dieser Glaubensideologie nicht unterwerfen, zählen zu den Ungläubigen; das sind neben Nicht-Gläubigen, Menschen mit anderen Glaubensbekenntnissen auch moderate MuslimInnen, die aus der islamischen Gemeinschaft ausgeschlossen werden. In seiner politischen Form kann der Islam nur mit dem göttlichen Gesetz der *Shari'a* als Rechtsgrundlage für einen Islamstaat angewandt werden.⁵⁵

Fundamentalismus ist nicht auf den Islam beschränkt und kommt bei allen Religionen vor. Allen Fundamentalismen ist die, als Bedrohung empfundene Moderne und die darin resultierende Ablehnung dieser, gemein. Fundamentalismus ist keine anti-modernistische Strömung. Beschrieb zum Beispiel Thomas Meyer 1989 in seinem Essay

⁵³ vgl. Hefner, Robert W. (Hg.) (2005): *Remaking Muslim Politics. Pluralism, Contestation, Democratization*. New Jersey: Princeton University Press: 3.

⁵⁴ *Hadith*

⁵⁵ vgl. Tibi, Bassam (2003): *Die fundamentalistische Herausforderung. Der Islam und die Weltpolitik*. 4. akt. Aufl. München: C.H. Beck: 96f.

„Fundamentalismus. Aufstand gegen die Moderne“, den religiösen Fundamentalismus noch als anti-modernistisch, so zeigt er 2011 in seinem Buch „Was ist Fundamentalismus? Eine Einführung“, dass Fundamentalismus ein zeitgenössisches Phänomen ist, das sich gegen Teilaspekte der Moderne richtet.

Die Wurzeln des Begriffes *Fundamentalismus*, der Intoleranz und Radikalismus in einer für Interpretationen oder Kritik wenig offenen Ideologie vereint, gehen auf orthodoxe amerikanische Protestanten Anfang des 20. Jahrhundert zurück. Diese Gruppierungen, die auch heute noch den fundamentalistischen Protestantismus repräsentieren, sind unter anderem gegen die Evolutionstheorie, Abtreibung, oder den moralischen Verfall in der modernen säkularen Kultur.⁵⁶ Politische, sowie religiöse Gruppierungen können als fundamentalistisch bezeichnet werden, da es sich um eine sehr breite Bezeichnung handelt, die für viele Phänomene treffend ist.

Martin Riesebrodt⁵⁷ lieferte eine umfassende Definition von religiösem Fundamentalismus:

„Als ‚fundamentalistisch‘ kann man [...] religiöse Bewegungen und Gemeinschaftsbildungen der Moderne bezeichnen, die eine von ihnen wahrgenommene, dramatische Krise durch eine ‚exakte‘ Rückkehr zu vermeintlich ewig gültigen, heiligen Prinzipien, Geboten oder Gesetzen zu überwinden zu suchen. Fundamentalisten gehen davon aus, dass es eine zeitlos gültige Ordnung der Welt sowie eine darauf beruhende, religiös verbindliche fromme Lebensführung gibt, die einst in einer exemplarischen Gemeinschaft verwirklicht war.“

Religiöser Fundamentalismus ist Teil derselben Moderne, gegen die seine AnhängerInnen kämpfen. Fundamentalismus begründet sich innerhalb der jeweiligen religiösen Glaubensanschauung und sieht die Krisen der Moderne als unbewältigend an. Die Ursachen für diese Krise befinden sich außerhalb der Religion.

Was dies für den islamischen Fundamentalismus bedeutet definiert Bassam Tibi⁵⁸ folgendermaßen:

„Für die meisten Muslime gibt es eine Trennung der Welt in ‚den Westen‘ und in das nicht nur spirituelle ‚Reich des Islam‘. Islamische Fundamentalisten behaupten, dass der Westen in die Welt des Islam eingedrungen sei und auf diese Weise bei den Muslimen eine Abkehr von den islamischen Tugenden ausgelöst habe. Die wichtigste

⁵⁶ vgl. Riesebrodt, Martin (2005): Was ist „religiöser Fundamentalismus?“. In: Six, Clemens; Riesebrodt, Martin; Haas, Siegfried (Hg.): Religiöser Fundamentalismus. Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Innsbruck, u.a.: Studien Verlag. S. 13 – 33: 13

⁵⁷ Ebd.: 18.

⁵⁸ Tibi 2003: 95.

Aufgabe der Muslime sollte es demnach sein, die gegenwärtige Situation durch eine Rückkehr zum ursprünglichen universellen Islam definitiv zu ändern und die fortschreitende ‚intellektuelle Invasion der islamischen Welt durch den Westen‘ abzuwehren. Das daraus folgende islamisch-fundamentalistische Programm ist eine deutliche Zurückweisung weltweit gültiger und geteilter Normen und Spielregeln der bestehenden Weltordnung, also eine Entwestlichung und, mehr noch, die Forderung, eine vom Islam dominierte Weltordnung zu etablieren.“

Islamismus ist ein modernes Phänomen des 20. Jahrhunderts und hat sich durch die Transnationalität des Islams auf dem gesamten Globus verbreitet.

Die indonesischen islamistischen Strömungen, als Teil des transnationalen Islamismus, erleben den Einfluss der sogenannten Moderne als Bedrohung, die sie mit den kulturellen und außenpolitischen Einflüssen der westlichen Welt assoziieren.

Das gewaltige Inselarchipel ist mit circa 205 Millionen MuslimInnen die weltweit größte muslimische Nation und Teil des weltweiten Radikalisierungsprozesses des Islams.

1990 zum Beispiel, haben sich muslimische Gruppierungen Indonesiens den anti-westlichen Kundgebungen und Protesten, zu denen Saddam Hussein die Muslime weltweit aufgerufen hatte, angeschlossen. Saddam Hussein ist kein Islamist, aber er bediente sich an den weltweiten fundamentalistischen Strömungen im Islam, zur Unterstützung seines Kampfes gegen den Westen, während des Golfkonfliktes. Neben der arabischen muslimischen Welt, folgten auch die süd- und südost-asiatischen muslimischen Länder, Husseins Aufruf den *„Unglauben vollständig mit der vollen Kraft des Glaubens [zu] schlagen“*.⁵⁹ Saddam Hussein nahm die Rolle des Anführers im weltweiten Islamismus ein, nachdem ein jordanischer Islamist dazu aufrief, das muslimische Kalifat mit ihm als Kalifen wieder herzustellen. Ein Jahrzehnt später trat Osama Bin Laden an Husseins Stelle und auch nach seinem Tod versuchen IslamistInnen weltweit eine muslimisch-fundamentalistische Weltordnung zu errichten.

Der indonesische Islamismus zeichnet sich, laut Schröter⁶⁰, dadurch aus, dass seine VerfechterInnen nicht unbedingt den Kampf gegen AbweichlerInnen innerhalb und außerhalb der Glaubensgemeinschaft, oder gegen einen fernen außenpolitischen Feind führen, sondern gegen den moralischen Verfall, die sogenannte *Verwestlichung*, der sie mit der

⁵⁹ Ebd.: 40.

⁶⁰ vgl. Schröter, Susanne (2007): Fundamentalismen und religiöse Gewalt in Indonesien nach dem Sturz Suhartos. In: Kolnberger, Thomas (Hg): Terrorismus und Fundamentalismus – Herausforderung der modernen Welt. Wien: Magnus-Essen. S. 142 – 167: 162.

Durchsetzung der islamischen Moral begehen. Die moralischen Anforderungen des indonesischen Islamismus an die MuslimInnen des Landes, stehen in einem Widerspruch zur individuellen Entfaltungs- und der Meinungsfreiheit.

3.1. TERRORISMUS ALS GEFAHR FÜR DEN PLURALISMUS

Der indonesische Islamismus bewegt sich innerhalb des Netzwerks der *al-Qaida*. Dazu zählen die islamistischen Gruppierungen der *Jemaah Islamiyah* und die *Laskar Jihad* (Soldaten des Dschihad). Dennoch streitet die Mehrheit der PolitikerInnen diesen Zusammenhang ab und bezweifelt darüber hinaus, dass der Terrorismus der *al-Qaida* etwas mit dem Islam zu tun habe.⁶¹ Die islamistischen Gruppierungen und terroristischen Zellen des *al-Qaida* Netzwerkes sind eine Minderheit in Indonesien, aber die Gefahren, die von ihnen für den toleranten, demokratiefähigen und pluralistischen Islam ausgehen, sind nicht zu verleugnen.⁶²

Laut Bassam Tibi⁶³ bedeutet Dschihad Welteroberungskrieg und er benennt den fundamentalistischen Dschihad deshalb *Djihadismus*.

Terrorismus ist das Instrument des *Djihadismus*, zu dem islamistische Gruppierung greifen, um gegen die, vom Westen dominierte, Moderne zu kämpfen und eine islamistische Weltordnung herzustellen. Der Widerstand gegen den Westen zeigt sich in den weltweiten Aufrufen zu Kundgebungen, Demonstrationen und Protesten gegen die, von IslamistInnen als solche wahrgenommenen, sozialen und politischen Ungerechtigkeiten, für die der Westen verantwortlich gemacht wird. Verwandelt sich dieser eher defensive Protest in Gewaltakte, dann bedient sich der Islamismus am Heiligen Krieg, dem Dschihad und wird zum islamistischen Terrorismus.⁶⁴

Zu den Terroranschlägen von 2002 auf Bali bekannte sich die radikale muslimische Gruppierung der *Jemaah Islamiyah*⁶⁵. Eine ARTE-Reportage⁶⁶ über den Dschihad

⁶¹ vgl. Tibi 2003: 40f., 257.

⁶² vgl. Schuck 2008: 129ff.

⁶³ vgl. Tibi 2003: 256f.

⁶⁴ vgl. Ebd.: 257.

⁶⁵ SPIEGEL online (2010): Polizei nimmt radikalen Geistlichen Bashir fest. In: Der Spiegel online, 9.8.2010. Hamburg. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,710819,00.html> [letzter Zugriff am 24.11.10]

veranschaulicht die indonesische Variante von Islamismus sehr gut, indem sie die *Jemaah Islamiyah* und ihren geistigen Führer Abu Bakar Bashir (oder: Abubakar Ba'asyir) vor die Linse holt. Der Rat der obersten geistigen islamischen Führer, der *Ulama*, sieht den indonesischen Islam in erster Linie als gemäßigten Islam an. Genauso gilt der Islam in Indonesien in den Augen vieler ExpertInnen als gemäßigt und tolerant.⁶⁷ Die Probleme von Radikalisierung sind dem Rat der *Ulama* bewusst. Sie sehen die Radikalisierung des indonesischen Islams als Reaktion auf Ereignisse im Rest der Welt; unter anderem wird der Einmarsch von US-Truppen und ihren Alliierten im Irak, in Pakistan oder in Afghanistan von der muslimischen Gemeinschaft Indonesiens kritisch beobachtet und als besonders störend empfunden.

Hinter den Terroranschlägen in Indonesien steht die radikale Terrororganisation *Jemaah Islamiyah*. Die Organisation wurde 1993 von Bashir gemeinsam mit Abdullah Sungkar gegründet und als Netzwerk zur Islamisierung Südostasiens aufgebaut.⁶⁸ Mit den Leitlinien des Koran und des Propheten Mohammeds, soll die *verwestlichte* Regierung zerstört werden und durch einen Islamstaat ersetzt werden.

Eine der Hochburgen des radikalen Islam Indonesiens ist Solo auf der Insel Java. In einer dortigen Bücherei sind islamistische Artikel, fast schon wie Fanshop-Artikel zu kaufen. Es gibt DVDs aus *Mujahidin* Ausbildungsstätten in Afghanistan, Mützen und Kleidung mit Aufdrucken von *Mujahidin*- Schriftzügen und sogar eine *Mujahidin*- Kampfausrüstung zu kaufen. Neben diesem Geschäft befindet sich eine Koranschule, die das geistige Oberhaupt der *Jemaah Islamiyah*, Abu Bakar Bashir führt. Der spirituelle Führer der *Jemaah Islamiyah* sagt im ARTE Interview Folgendes:⁶⁹

„Die Ungläubigen müssen verstehen, dass nur die Shari'a die Welt verbessern kann“

„Die Amerikaner müssen endlich aufhören den Islam zu bekämpfen, denn der Islam wird siegen und Christen und Juden müssen wissen, dass sie ausgelöscht werden, wenn sie weiterhin den falschen Weg gehen.“

Auf die Frage der ARTE-ReporterInnen, wer die Anschläge in Indonesien verübt, entgegnete Abu Bakar Bashir:

⁶⁶ Sztanke, Michael (2009): Indonesien: Der Archipel der Islamisten. Frankreich: ARTE GEIE / Baozi Productions. In: ARTE Reportage, ausgestrahlt am: 7.11.2009.

⁶⁷ vgl. Schröter 2007: 142; Tibi 2003: 184

⁶⁸ vgl. Schröter 2007: 155f.

⁶⁹ Abu Bakar Bashir im ARTE-Interview 2009.

„Ich kann ihnen nicht genau sagen, wer dahinter steckt. Ich weiß nur, dass ihre Anschläge sich gegen amerikanische Ziele in Indonesien richten. Ich nenne das Aktionen der Mujahidin, denn diese Leute opfern ihr Leben im Namen des Islam und sterben als Märtyrer für unser Land.“

Aus Mangel an Beweisen konnten die indonesischen Behörden bis zum August 2010 nicht gegen Abu Bakar Bashir vorgehen, aber alle in Indonesien festgenommenen Attentäter und Terroristen sind durch seine Schule gegangen. Im August 2010 wird der geistliche Führer in der indonesischen Provinz West-Java unter Verdacht terroristischer Verbindungen festgenommen.⁷⁰ In der Jakarta Post vom 26. Oktober 2011 heißt es, Bashir wurde auch die Errichtung eines Trainingscamps für islamistische Terroristen in West-Java zur Last gelegt.⁷¹ Der oberste Gerichtshof in Jakarta verkürzte Ende Oktober Abu Bakar Bashirs Freiheitsstrafe von 15 auf neun Jahre, ohne einen Grund zu nennen. Nach Bashirs Anwalt sei dieser unschuldig im Gefängnis.⁷²

Trotz der Ignoranz der politischen Elite gegenüber dem Problem des islamistischen Terrorismus hat die Polizei ein Programm zur Endradikalisierung ins Leben gerufen, durch das ehemalige Aktivisten radikaler islamistischer Organisationen wieder zu einem friedlichen Islam finden sollen und der Polizei im Austausch gegen ihre Freiheit, Informationen über die Organisationen, der sie einst angehörten, liefern sollen. Gerade die Koranschulen, als die Zentren des indonesischen Islamismus, finden weiterhin großen Zustrom; vor allem von der jüngeren Generation.

Ein weiterer Terrorist konnte von der BNPT, der nationalen Terrorismusbekämpfungsbehörde, von Pakistan, wo er bereits im Jänner 2011 festgenommen wurde, nach Indonesien zurück gebracht werden. Umar Patek war mitverantwortlich für einige terroristische Bombenattentate. Unter anderem baute er die Bomben, die im Bali-Anschlag zum Einsatz kamen.⁷³ Trotz dieser Tatsache, dass Umar Patek offensichtlich an terroristischen Anschlägen maßgeblich beteiligt war, soll er nicht nach

⁷⁰ SPIEGEL online 2010.

⁷¹ vgl. Fatachi, Noor (2011): Indonesian court slashes radical cleric's sentence. In: The Jakarta Post. Jakarta. 26.10.2011. <http://www.thejakartapost.com/news/2011/10/26/indonesian-court-slashes-radical-clerics-sentence.html> [letzter Zugriff am 15.11.2011]

⁷² vgl. Ebd.

⁷³ vgl. Pratama, Sandy Indra (2011): Bringing back Umar Patek. In: Tempo. Indonesia's Weekly News Magazine. No. 51, XI, August. S. 17 – 23. <http://www.tempointeractive.com/majalah/free/law-1.html> [letzter Zugriff am 05.09.2011]

dem Terrorismusrecht, sondern nach indonesischem Strafrecht bestraft werden. Demnach werden ihm der Besitz von Feuerwaffen und Mord zur Last gelegt.⁷⁴

Die indonesischen Behörden gehen zwar gegen das Problem des Islamismus an, aber wirkliche Erfolge erzielen sie nicht, wenn die Haftstrafen für führende Terroristen, verkürzt werden bzw. milder ausfallen.

Nicht nur der vom Westen beeinflusste moralische Verfall innerhalb der indonesischen Gesellschaft stellen eine Bedrohung für die Islamisten dar, sondern auch andere Konfessionsgruppen. The Jakarta Globe⁷⁵ berichtete Anfang Oktober 2011, über die anhaltende Bedrohung von presbyterianischen ChristInnen durch islamistische Gruppierungen in Bogor, südlich von Jakarta. Die Konflikte, die die zunehmende Radikalisierung einer Minderheit der MuslimInnen mit sich bringen sind global eingebettet, manifestieren sich in Indonesien auf nationaler und lokaler Ebene.

Dies, die Aussagen aus dem ARTE-Interview und die beschriebene, öffentliche Akzeptanz gegenüber den *Mujahidin*, veranschaulichen die Gefahr für die demokratische Entwicklung Indonesiens durch den anwachsenden Islamismus. Abu Baka Bashir spricht bestimmt nicht für alle Gruppierungen innerhalb der muslimischen Gemeinschaft, die die Errichtung eines *Negara Islam Indonesia (NII)*, indonesischen Islamstaat fordern, aber er führt die Anhängerschaft radikaler IslamistInnen an. Zumindest in der Forderung eines Islamstaates sind sie sich mit anderen konservativen MuslimInnen einig.

3.2. ISLAMISMUS IN DER POLITISCHEN ENTWICKLUNG INDONESIENS

Die aktuellen Entwicklungen islamistischer Strömungen Indonesiens haben ihre Wurzeln schon in der Kolonialzeit. Als zuerst die Portugiesen und danach die Niederländer Indonesien als Kolonie besetzten, war der Islam bereits durch muslimische Seefahrer nach

⁷⁴ vgl. Ebd.

⁷⁵ vgl. Saudale, Vento (2011): Indonesian Officials, Hard-Liners Continue Harassment of Bogor Church. In: The Jakarta Globe. Jakarta. 3. 10. 2011.

Indonesien gekommen⁷⁶ und wurde in der Unabhängigkeitsbewegung zur Mobilisierung gegen die Kolonialherrschaft benutzt.⁷⁷ Schuck⁷⁸ betont, dass sich die Mehrheit der IndonesierInnen während dem Unabhängigkeitskampf darüber einig war, einen einheitlichen Staat zu wollen – nicht auf der Grundlage der Shari'a, das heißt keinen Islamstaat.

Anfang des 20. Jahrhunderts etablierte sich der islamische Modernismus in Indonesien. Der Koran wurde in die Landessprache, Bahasa Indonesia, übersetzt um seine Inhalte diskutieren zu können. Der Intellekt soll gezielt geschult werden, wobei neben einer religiösen auch eine weltliche Bildung erworben werden soll. Als Folge dieser Entwicklungen erfuhr auch der indonesische Islam eine Transformation. Die Modernisierung des Islam richtete sich mit einer Befreiungsideologie gegen die koloniale Besatzung. Modernistische muslimische Gruppierungen wollten die Befreiung durch die Errichtung eines Islamstaates erreichen.⁷⁹ Der Aufruf zum Dschihad gegen die Kolonialherrschaft, zuerst gegen die Holländer und in den 1940ern gegen die Japaner, funktionierte als nationale Befreiungsideologie. Die IndonesierInnen hatten etwas, wodurch sie sich mit Indonesien als Nation und der Religion, dem Islam, der eine vereinheitlichende Rolle spielte, identifizieren konnten und gegen den gemeinsamen Feind, die Kolonialmacht in den heiligen Krieg ziehen konnten.⁸⁰ Gerade im Bemühen der Unabhängigkeit Indonesiens von seiner jeweiligen Besatzung fanden radikal-religiöse Gruppen den Boden zur Mobilisierung der Menschen. *„Zwei Mal erließ die Ulama eine Fatwa, die die Muslime zum Dschihad gegen die Kolonialisten aufrief [...].“⁸¹*

Als der Islam zur größten Religionsgemeinschaft Indonesiens wurde, existierten unterschiedliche Auslegungen des Islams nebeneinander. Keiner der religiösen Führer beanspruchte eine monopolistische Kontrolle über die Praktiken des Islam.⁸² Schon von den Beginnzeiten der Verbreitung des Islam, erkannte die Mainstream-Tradition andere Auslegungs- und Ausformungsarten der Religion an. Es bestand schon vor der Kolonialisierung Konsens über einen Pluralismus unter den multi-ethnischen Gesellschaftsgruppierungen.

⁷⁶ Im 12. Jahrhundert kam der Islam nach Indonesien und breitete sich bis ins 17. und 18. Jahrhundert aus.

⁷⁷ vgl. Kapitel 2.

⁷⁸ vgl. Schuck 2008: 131.

⁷⁹ vgl. Schröter 2007: 148.

⁸⁰ vgl. Ebd.

⁸¹ Ebd.: 149.

⁸² vgl. Ebd.

Der Islam wurde, wie Christoph Schuck⁸³ es treffend ausdrückt, als Instrument verwendet, um sich, kritisch über die jeweilige politische Ordnung auszutauschen.

„Während politische Artikulation zu Zeiten der Fremdherrschaft kaum möglich war, gestaltete es sich für die Besatzer als weitaus schwieriger, die Menschen in der Ausübung ihrer Religion einzuschränken. Wie später in der autokratischen Phase unter Suharto wurde religiöses Engagement, zum Beispiel in Studienzirkeln und Moscheen, als Deckmantel für politische Kritik verwendet.“⁸⁴

Die Religion ermöglichte einen Raum, wo politische Kritik gegen die Kolonialherrschaft stattfinden konnte. In der späten Kolonialperiode, als sich viele IndonesierInnen dem Nationalismus verschrieben, war dieser genauso multiethnisch und pluralistisch. Mit der Transformationsphase in die Unabhängigkeit Indonesiens – zwischen 1945 und 1947⁸⁵ – ging eine Spaltung innerhalb der Gesellschaft, in Bezug auf die Beziehung zwischen Religion und Staat, einher. Zum einen gab es die BefürworterInnen zunehmender Islamisierung, die sich einer anti-islamischen Opposition gegenüber sahen. Letzterer gehörten säkulare NationalistInnen und Parteien, wie die Kommunistische Partei an. Zu diesem Lager zählten auch der spätere Präsident Indonesiens Sukarno und sein Vize Hatta. Zu ersterer zählten IslamistInnen und muslimische NationalistInnen. Die Islamstaat-Befürworter kämpften darum, die Kommunistische Partei zu zerstören, was ihnen nicht gelang. Präsident Sukarno errichtete die Grundlage für einen religiös-pluralistischen Staat mit der Staatsphilosophie der *Pancasila*.⁸⁶ Die *Pancasila* diente als politisches Instrument, die ethnisch-kulturell heterogenen IndonesierInnen in einem pluralistischen Staat zu vereinen. Seit die *Pancasila* eingeführt wurde, ist es in Indonesien Pflicht, sich zu einer der fünf anerkannten Weltreligionen zu bekennen. Neben dem Christentum, dem Hinduismus, dem Konfuzianismus, dem Buddhismus, bekennt sich die Mehrheit der ungefähr 242 Millionen IndonesierInnen zum Islam.⁸⁷ 88% sind sunnitische MuslimInnen, neun Prozent ChristInnen und drei Prozent bekennen sich zu Hinduismus und Buddhismus. Trotz der starken Mehrheit des Islams, werden in Indonesien Multikulturalismus und Pluralismus gelebt.⁸⁸

Die Prinzipien der *Pancasila* werden in Kapitel 2.2. näher erläutert. Bevor das erste Prinzip der *Pancasila* in „der Glaube an einen Gott“ geändert wurde, lautete es zuvor noch: „Belief in

⁸³ vgl. Schuck: 2008: 136.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ 1945 endete die japanische Besatzung und die Niederlande erkannten die Unabhängigkeit erst 1947 offiziell an.

⁸⁶ vgl. Schuck 2008: 131.

⁸⁷ vgl. Oxford Business Group (Hg.) (2010): The Report. Indonesia 2010. London: Oxford Business Group: 9.

⁸⁸ vgl. Schröter 2007: 149.

one Supreme God with the obligation for adherents of Islam to perform shari'a"⁸⁹ in der Fassung zum Entwurf des Grundgesetzes 1945; das heißt es war noch an den Zusatz zur Verpflichtung der Einhaltung der islamischen *Schari'a* für deren Anhänger gebunden.⁹⁰ Darauf berufen sich islamistische Gruppierungen, wenn sie sich für die Errichtung eines Islamstaates einsetzen.

Sukarno und seine AnhängerInnen waren Verfechter *eines* Staates, der auf der Idee: *Einheit in der Vielfalt* gründete.⁹¹

Sukarno unterdrückte jegliche Form der politischen Opposition, die vor allem von islamischen bzw. islamistischen Gruppierungen angeführt wurde. Erst unter Suharto wurden diese Gruppierungen wieder gestärkt.

3.2.1. ISLAM IM SUHARTO REGIME

Im gewaltvollen Übergang von Sukarnos gelenkter Diktatur zu Suhartos *Neuer Ordnung*, spielten islamistische Gruppierungen eine wesentliche Rolle. Sie riefen zum Dschihad gegen die KommunistInnen, Suhartos FeindInnen, auf. Daneben stand das Militär auf Suhartos Seite im Kampf gegen Sukarnos kommunistische Regierung und für seine Machterlangung.⁹²

Im Oktober 1965 begannen die Verfolgungen von Mitgliedern der indonesischen kommunistischen Partei.

Danach wurde Indonesien zur Militärdiktatur, in der die politische und wirtschaftliche Stabilität ins Zentrum rückten. Die neue Ideologie unter Präsident Suharto reichte in alle Bereiche des öffentlichen Lebens und ließ keinen Platz für kritische Reflexion. Unabhängige Parteien, auch muslimische, wurden von der Regierung verboten; die muslimische Gemeinschaft wurde verstärkt, in zwei Lager gespalten. Die einen favorisierten die Entwicklung einer muslimischen Zivilgesellschaft, die zum öffentlichen Ausgleich beitragen sollte und die anderen pochten auf einen politisierten Islam, der die Errichtung eines Islamstaates, auf der Rechtsgrundlage der *Shari'a* vorsah.

⁸⁹ Hosen, Nadirsyah (2007): *Shari'a & Constitutional Reform in Indonesia*. Singapur: Institute of Southeast Asian Studies: 1.

⁹⁰ vgl. Jegalus 2008: 319.

⁹¹ vgl. Schuck: 137.

⁹² vgl. Hefner, Robert W. (2000): *Civil Islam. Muslims and Democratization in Indonesia*. New Jersey: Princeton University Press: 16.

Ab den 1970ern erlebte der Islam, angetrieben von der weltweiten Revitalisierung des Islam und der iranischen Revolution einen Aufschwung. Suharto wollte sich eine Basis in der mehrheitlich muslimischen Bevölkerung schaffen und öffnete sich dem fundamentalistischen Lager. Seine plötzliche Sympathie mit dem konservativen islamischen Lager ließ er medienwirksam in Szene setzen.⁹³ Keineswegs ließ er einen politischen Islam bzw. die Religion in politische Sphären vordringen, es ging lediglich darum, die mehrheitlich muslimischen Gläubigen zu besänftigen, da noch seit Sukarnos kommunistischer Regierung die öffentliche Ausübung von Religion sehr eingeschränkt war. Mit dem Gesetz *Nummer 7* von 1989 unterzeichnete Suharto die Gründung des Vereins indonesischer muslimischer Intellektueller, woraufhin der Präsident 1991 eine Pilgerfahrt nach Mekka unternommen hat und viele Regierungsmitglieder ihren muslimischen Glauben offen zeigten; dies beinhaltete Freitagsbesuche in der Moschee oder die Durchführung der Ramadan Rituale.⁹⁴

Zu den weiteren Lockerungen gegenüber dem konservativen Islam unter Suharto zählten beispielsweise: die Erlaubnis, dass Musliminnen das *jilbab*, das Kopftuch in Schulen und Regierungsgebäuden tragen durften, das Verbot des Glücksspiels und islamische Inhalte wurden in den Unterricht von Volksschulkindern aufgenommen.⁹⁵ Unter Sukarno waren diese Dinge verboten. Es gab eine strenge Trennung zwischen Religion – Islam – und Staat.

Instrumente, die den konservativen MuslimInnen mehr Einfluss in die politische Sphäre ermöglichten, waren zum Beispiel, muslimische Banken, die durch ihren Zugang zum Finanzwesen, Einfluss erlangten. Die Ausweitung der Autorität muslimischer Gerichte, die Gründung einer muslimischen Tageszeitung, eine Ausweitung muslimischer TV- Programme und der Anstieg staatlicher Förderungen muslimischer Schulen waren weitere Zugeständnisse Suhartos an die muslimische Gemeinschaft.⁹⁶ Suharto erlaubte diese Öffnungen der *Neuen Ordnung* gegenüber islamistischen Gruppierungen, weil sie zu seinem eigenen Nutzen, nämlich zur Sicherung seiner Macht, dienten. Dennoch hielt Suharto die islamistischen Gruppierungen weitestgehend von der Politik distanziert, wodurch sich erneut Missmut gegenüber seinem Regime breit machte. Suhartos Regime kam den konservativen MuslimInnen, was ihre öffentliche Religionsausübung betraf, entgegen – dies galt aber nicht für einem politisierten Islam. Dieser wurde in den Moscheen – vom internationalen Islamismus beeinflusst – im Verborgenen stärker und beeinflusste auch religiös-moderate Gruppierungen, die in den Moscheen einen, vom Regime nicht kontrollierten Raum hatten sich politisch auszutauschen.⁹⁷

⁹³ vgl. Schröter 2007: 156.

⁹⁴ vgl. Hosen 2007: 2; Schuck 2008: 151.

⁹⁵ vgl. Hosen 2007: 18.

⁹⁶ vgl. Ebd.: 18f.

⁹⁷ vgl. Schuck 2008: 145.

Während im Suharto-Regime AktivistInnen aus studentischen oder gewerkschaftlichen Lagern verfolgt und unterdrückt wurden, war der gesellschaftliche Austausch nun in einem religiösen Rahmen möglich und somit – vordergründig – ethisch vom Islam geleitet.⁹⁸

Die Lockerungen Suhartos zur öffentlichen Ausübung des Islam sind durchaus als positiv zu betrachten. Einige Teile der muslimischen Gemeinschaft fordern, dass Indonesien die Politik der *Pancasila* durch die Errichtung eines indonesischen Islamstaates, basierend auf der rechtlichen Grundlage der *Shari'a*, ersetzt.⁹⁹ Die nicht erfüllten Hoffnungen unter Suharto zu mehr politischem Einfluss zu gelangen, führte viele MuslimInnen in den späten 1980ern in Richtung der *Darul-Islam*¹⁰⁰-Bewegung.¹⁰¹

Der Blick auf den indonesischen Islam soll nicht durch Terrorismus und Fundamentalismus getrübt sein, er zeichnet sich vor allem durch seinen kulturellen Pluralismus aus.¹⁰²

In der Entwicklung des modernen indonesischen Staates standen sich die Interessen einer partizipatorischen Gesellschaft und eines kontrollierenden Staates gegenüber.¹⁰³ Ein funktionierender Staat ist von der Balance zwischen Staat und Gesellschaft abhängig.

Während Suhartos Neuer Ordnung war diese Balance von Suhartos Verhalten gegenüber religiöser, ausnahmslos muslimischer Organisationen, abhängig. Innerhalb muslimischer Organisationen entschied sich Suharto, nur diese zu tolerieren und nur den Forderungen derjenigen zu entsprechen, die zu seinem Machterhalt beitrugen, ohne seine Ideologie in Frage zu stellen. Darunter fielen Organisationen, wie zum Beispiel die muslimische Partei NU (*Nahdlatul Ulama*), denen es um religiöse Erziehung und die Stärkung religiöser Angelegenheiten ging; bis zu den Wahlen 1971 hatten sie das Ministerium für Religion inne.¹⁰⁴ Die Unterstützung der Ausbreitung und Behauptung des Islams ging also mit der Ablehnung muslimischer politischer Autonomie im Suharto- Regime einher.

⁹⁸ vgl. Hefner 2000: 17 ff.

⁹⁹ vgl. Schröter 2007: 143.

¹⁰⁰ die *Darul-Islam-Bewegung* erkennt einzig die *Shari'a* als Rechtsquelle an und fordert die Errichtung des NII

¹⁰¹ vgl. Schuck 2008: 141.

¹⁰² vgl. Ebd.: 14.

¹⁰³ vgl. Ebd.: 55.

¹⁰⁴ vgl. Ebd.: 92.

3.2.2. ISLAMISMUS VERSUS DEMOKRATISIERUNG

Mit Beginn der Reformära und dem Ende Suhartos sahen islamistische Gruppierungen ihren Weg zurück in die gesellschaftliche und politische Sphäre.¹⁰⁵

Das Ende der staatlichen Repression ließ einen Raum für Meinungsfreiheit und politische Diskussion entstehen. Die Zivilgesellschaft konnte aufleben und eine Fülle an Parteien und Organisationen hat sich gegründet. Die ehemals unterdrückte Opposition sah ihren Weg zurück in die politische Sphäre. Liberale KünstlerInnenvereinigungen sprossen genauso aus dem Boden wie islamische Organisationen, die sich für einen NII stark machten. Demokratisierungsprozesse kamen ins Rollen und mit ihnen auch Islamisierungsprozesse. Manche Regionen Indonesiens orientieren sich am islamischen Recht und in der Provinz Aceh gilt die *Shari'a* als Strafrechtsgrundlage.¹⁰⁶

Ein Islamstaat basiert auf der Rechtsgrundlage der *Shari'a*. Die *Shari'a* stimmt nicht mit internationalen Standards und Anforderungen an Recht überein, und sie widerspricht dem konstitutionellen Charakter von Demokratie. Die *Shari'a* als Verfassungsgrundlage würde Indonesien einerseits gegenüber anderen Staaten in eine konfliktbehaftete Lage bringen, andererseits auch Konflikte mit moderaten Gruppierungen innerhalb des Islams hervorrufen; daneben wären noch die Konflikte mit dem nicht-muslimischen Teil der Bevölkerung zu nennen.¹⁰⁷ Für Regionen, wie Aceh, bedeutet die *Shari'a*:

- Zensur der Presse und der Kunst.
- es darf kein Alkohol ausgeschenkt werden.
- Für Frauen gelten strenge Kleider- und Verhaltensvorschriften: Ihr Haar, Kopf und Körper müssen vollständig bedeckt sein, sie dürfen keine Hosen tragen und sie dürfen sich nach Einbruch der Dunkelheit nur mit männlicher Begleitung in der Öffentlichkeit aufhalten.¹⁰⁸

Tendenzen zur Errichtung eines Islamstaats sind gerade in Aceh nicht zu übersehen.¹⁰⁹

¹⁰⁵ vgl. Hutabarat, Felencia O. (2011): Indonesia. Civil Art Censorship. Reclaiming the Public Space. In: Agents of Change – Die Rolle von Künstlern und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen. ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen. S. 51 – 62: 53.

¹⁰⁶ vgl. Schröter 2007: 163.

¹⁰⁷ vgl. Tibi, Bassam (2009): Islam's Predicament with Modernity: Religious Reform and Cultural Change. New York: Routledge: 112.

¹⁰⁸ vgl. Schröter 2007: 164; Simanjuntak, Hotli (2009): When Women Banned from Wearing Trousers. In: The Jakarta Post. Kuala Lumpur. 28.10.2009. <http://www.thejakartapost.com/news/2009/11/13/when-women-are-banned-wearing-trousers.html> [letzter Zugriff am 28.11.2011]

¹⁰⁹ vgl. Schuck 2008: 134.

Aus einem nationalen Blickwinkel, setzt sich bei der Zivilbevölkerung und in der Politik weitestgehend der pluralistische, moderate Islam durch. Der Volksberatungsausschuss lehnte den Antrag, die *Shari'a* in die Verfassung aufzunehmen, im August 2002 ab. Anführend in der Debatte die *Shari'a* verfassungskonform zu machen, setzen sich die beiden Parteien, *Partei Persatuan Pembangunan* und *Partei Bulan Bintang*, die 12 Prozent der Parlamentsitze inne haben, ein.¹¹⁰

Die Implementierung des umstrittenen Anti-Pornographie-Gesetzes deutet wiederum auf Pro-Islamstaat-Tendenzen innerhalb der indonesischen Regierung hin. Am 30. Oktober 2008 wurde im indonesischen Parlament das Anti-Pornographie Gesetz verabschiedet. Dem gingen heftige Debatten und Proteste, seitens BefürworterInnen und GegnerInnen, voraus. Das Gesetz bezieht sich nicht nur auf das Verbot pornographischer Inhalte und Materialien, wie Filme oder Magazine, sondern auch auf Verhaltensformen, die die Moralvorstellungen der Gemeinschaft verletzen. Wegen dieser sehr vagen Formulierung stellt das Gesetz eine Gefahr für den Pluralismus und das Zusammenleben der Bevölkerung auf dem Inselarchipel, dar.¹¹¹ Der berühmte süd-ostasiatische Sänger Nazril Irham, bekannt als Ariel, ist der erste Popstar, der nach diesem Gesetz zu dreieinhalb Jahren Haft, im Juni 2010, verurteilt wurde. Laut BBC¹¹² wurde Ariel angeklagt, weil er mehrere Sex-Videos mit seinen Freundinnen gedreht hatte und diese Videos im Internet aufgetaucht sind. Der Sänger sagte aus, dass ihm die Videos gestohlen wurden. Er wurde verurteilt, weil er anderen die Möglichkeit schaffte, pornographische Videos zu machen und im Internet zu verbreiten. *“As a public figure, the defendant should be aware that fans might imitate his behaviour,” said Judge Singgih Budi Prakoso.*¹¹³ Die Süddeutsche¹¹⁴ berichtet, dass auf einen Verstoß gegen das Pornographie-Gesetz bis zu 12 Jahre Haft stehen. Muslimische Hardliner protestierten während der Verhandlung und forderten eine härtere Strafe für den Popsänger, der in ihren Augen den Sittenverfall des muslimischen Landes fördert. Nicht nur die Proteste der islamistischen Gruppierungen, die härtere Strafen für Verstöße gegen das Pornographie-Gesetz fordern, sondern auch die Zugeständnisse staatlicher Organe gegenüber der Einhaltung des Gesetzes, lassen auf die Entwicklung innerhalb der Regierung in Richtung konservativ-islamisches Parteienlager, schließen.

¹¹⁰ vgl. Hosen 2007: 4.

¹¹¹ vgl. Hoepfner, Maren (2009), Das Pornografie-Gesetz in Indonesien: Eine Gefahr für den Pluralismus? In: Journal of Current Southeast Asian Affairs, 28, 1. Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies, Institute of Asian Studies and Hamburg University Press S. 31 – 45.

¹¹² vgl. BBC (2011): Indonesia sex tape star is jailed. 31. Jänner 2011. <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-12321215> [letzter Zugriff am 28.11.2011]

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ vgl. Süddeutsche Zeitung (2011): Indonesien: Gefängnisstrafe im „Peterporn“-Prozess. 31. Jänner 2011. <http://www.sueddeutsche.de/panorama/indonesien-urteil-im-peterporn-skandal-gefaengnis-wegen-privater-sex-videos-1.1053292> [letzter Zugriff am 28.11.2011]

Islamistische Organisationen nehmen, laut Schröter¹¹⁵, den moralischen Sittenverfall der IndonesierInnen ins Visier und reagieren mit brutalen Aktionen. Ein Kunstwerk, das 2005 auf der Biennale ausgestellt wurde und das eine nackte Frau zeigte, wurde von 250 Demonstrantinnen als respektlos und als Verstoß gegen die islamische Moral empfunden. Sie gingen rechtlich dagegen vor, allerdings ohne Ergebnis. Indonesien hatte zwischen 2006 und 2007 einen eigenen Playboy, der Frauen in Unterwäsche zeigte. Die vehementen Proteste gegen das Magazin manifestierten sich im gewaltvollen Eindringen in das Redaktionsgebäude, wo Feuer gelegt wurde, im öffentlichen Verbrennen des Magazins und, in der Verurteilung des Herausgebers wegen Verletzung moralischer Werte. Er wurde freigesprochen.¹¹⁶

In Indonesien braucht es einen zivilen Islam¹¹⁷, gerade wenn die Religion in so viele öffentliche und private Bereiche des indonesischen Alltags hinein spielt. Neben den IslamistInnen formiert sich auch die Seite liberal eingestellter MuslimInnen und schafft sich durch Netzwerke Raum für Austausch und Reflexion in Bezug auf die Rolle von Religion im Staat. Durch das Netzwerk *Liberaler Islam* schufen sich junge Intellektuelle, KünstlerInnen, FeministInnen gemeinsam mit moderaten Denkern eine Plattform für säkulare MuslimInnen, die vor der zunehmenden Radikalisierung im Islam Indonesiens warnen. Der Weg in Richtung Islamstaat wird von geänderten Rechtsgrundlagen, Kleidervorschriften und einer Regierung, die die Gewalt radikaler Islamisten insgeheim duldet, in kleinen Schritten geebnet.¹¹⁸

An dieser Stelle wurden die politischen Hintergründe sowie das Spannungsverhältnis zwischen Demokratisierungs- und Islamisierungsprozessen, die im Weiteren für die Filmanalyse relevant sind, näher erläutert. Die, im folgenden Kapitel, skizzierte Filmgeschichte ist ebenfalls von Bedeutung, da sie die Entwicklung im Indonesischen Kino, die die heutige Kino- und Filmlandschaft beeinflusst und geformt hat, veranschaulicht.

¹¹⁵ vgl. Schröter 2007: 162.

¹¹⁶ vgl. Ebd.: 162f.

¹¹⁷ vgl. Schuck 2008: 131.

¹¹⁸ vgl. Schröter 2007: 163 f.

4. GESCHICHTE DES INDONESISCHEN KINOS

Die Entwicklung der Kunstszene Indonesiens und ihren Medien ist beeinflusst von der politischen Entwicklung des Landes. Einen wichtigen Eckpunkt in der indonesischen Geschichte stellt die Zeit der niederländischen Kolonialherrschaft dar, die im 17. Jahrhundert begann und erst Mitte des 20. Jahrhunderts geendet hat. Die Holländer hatten immer den Hintergedanken bei ihrem politischen Handeln, die Ressourcen Indonesiens zu ihrem Vorteil nutzbar zu machen; dazu zählten nicht nur natürliche Ressourcen, sondern auch ökonomische und soziale. Anfang des 20. Jahrhunderts, als das industrielle Wachstum in Europa nach mehr Ressourcen verlangte, begann die Kolonialmacht in erster Linie die Landwirtschaft, die öffentliche Gesundheit und die Infrastruktur für Bildung und Ausbildung der indonesischen Bevölkerung finanziell zu fördern. Dabei ging es darum die technischen und administrativen Lücken in der indonesischen Volkswirtschaft zu füllen, um die Versorgung des Westens mit Ressourcen aus der holländischen Kolonie weiterhin zu garantieren.¹¹⁹ Die Vorteile, die sich daraus für die soziale Entwicklung der IndonesierInnen ergaben, waren angenehme Zusatzeffekte, die von den Holländern gar nicht beabsichtigt waren. Zum einen profitierten die IndonesierInnen durch einen Aufstieg in ihrem sozialen Status und durch eine gesteigerte Mobilität, da sie nun dorthin gingen, wo ihre Arbeitskraft gebraucht wurde. Immer mehr IndonesierInnen waren am wirtschaftlichen Wachstum beteiligt. Dies führte dazu, dass mehr Menschen im Handel beschäftigt waren und sich dadurch auch ihre Freizeit und die Möglichkeiten zur Gestaltung dieser veränderten.¹²⁰

Die veränderten Freizeit- Rahmenbedingungen beeinflussten die Unterhaltungsszene im Land. Die lang bestehenden Kunstformen, unter anderem des Schattentheaters, hatten ausgedient, da es durch die sozioökonomischen Veränderungen einfach keine Zeit mehr dafür gab. Mehr Menschen waren in das wirtschaftliche Wachstum eingebunden und hatten geänderte zeitliche Ansprüche an Unterhaltung und Kunst. Die bloße Dauer einer Vorstellung im Schattentheater war nicht mehr zeitgemäß. Eine Vorstellung auf Java dauerte etwa die ganze Nacht: von neun Uhr abends bis sechs Uhr morgens am nächsten Tag.¹²¹

Darüber hinaus bedeutete das wirtschaftliche Wachstum auch einen zunehmenden Einfluss des Westens, den der Handel und der damit verbundene, gestiegene Kontakt zwischen Indonesien und seinen Handelspartnern bedingten.

¹¹⁹ vgl. Said 1991: 14.

¹²⁰ vgl. Ebd.

¹²¹ vgl. Wilpert, Clara B. (1976): Das Indonesische Schattentheater. Baden-Baden: Hölle: 22.

Somit hatten die IndonesierInnen Zugang zu importierten Unterhaltungsgütern aus dem Westen. Dies und die veränderten Beschäftigungszeiten führten zu veränderten Ansprüchen an Kunst und Unterhaltung. Zu den neuen Unterhaltungsmedien gehörte nun auch das Kino, das in Hollywood schon seit den 1910er Jahren¹²² für Unterhaltung sorgte. In Indonesien begann die heimische Filmproduktion erst eineinhalb Jahrzehnte später.

4.1. KINO VOR 1945

Die Wurzeln des Indonesischen Kinos finden sich in Bandung in Westjava, wo zwei Filmemacher das erste indonesische Filmprojekt starteten. Der Holländer Heuvelcorp und der Deutsche Kruger produzierten Indonesiens ersten Film *The Enchanted Monkey* (LEOTANG KASAROENG), dessen Geschichte auf einem Volksmärchen basierte¹²³. Sie gründeten auch die erste institutionalisierte indonesische Filmproduktion, die *Java Film Company*.¹²⁴ Die Geschichte des indonesischen Kinos begann 1926 mit dem kreativen Elan zweier Europäer, die sich allerdings auf Grund budgetärer Probleme gezwungen sahen ihre Company 1929 wieder zu schließen.¹²⁵ An den Produktionen der *Java Film Company* waren ebenfalls viele IndonesierInnen beteiligt, allerdings waren es zwei Nicht-Indonesier, die den Startschuss für den Indonesischen Film losfeuerten und auch während der weiteren Entwicklungsjahre war das Kino nicht in indonesischer Hand. Die nächsten Schritte in der Geschichte des Kinos wurden ebenfalls von Außen, nämlich durch die vier Wong Brüder aus Shanghai, die, einer nach dem anderen, nach Indonesien emigrierten, unternommen.¹²⁶

Die ChinesInnen hatten einen großen Einfluss auf das indonesische Kino, denn schon seit Mitte der 1920er Jahre gehörten bereits 85 % der damaligen Filmtheater ChinesInnen. Im Filmemachen sahen die ChinesInnen eine weitere Einnahmequelle.¹²⁷

Laut Said¹²⁸ besteht ein Zusammenhang zwischen der Filmproduktion und den Ambitionen chinesischer InvestorInnen und FilmemacherInnen. In den 1920er und 1930er Jahren, fanden Filme aus Shanghai einen großen Absatzmarkt in Indonesien, weil das Publikum fast ausschließlich aus indonesischen ChinesInnen bestanden hat. Deshalb wurde viel Geld hinter den chinesisch produzierten Filmen für das indonesische Kino vermutet. Es ging in erster Linie um den finanziellen Gewinn und weniger um den gesellschaftlichen Mehrwert,

¹²² vgl. Brown, Gene (1995): *Movie Time: A Chronology of Hollywood and the Movie Industry from its Beginnings to the Present*. New York: Macmillan: 7.

¹²³ vgl. Van der Heide, William (2002): *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 127.

¹²⁴ vgl. Said 1991: 14.

¹²⁵ vgl. Ebd.: 16.

¹²⁶ vgl. Ebd.: 17.

¹²⁷ vgl. Ebd.:16.; Sen 1995: 14.

¹²⁸ vgl. Said 1991: 17 f.

den Filme stiften können. Wie im Kapitel fünf näher ausgeführt wird, so standen die ChinesInnen im sozialen Ansehen – nach den EuropäerInnen – an zweiter Stelle, weil sich die ersten holländischen Kaufleute ausschließlich Handelspartner aus der ethnisch-chinesischen Minderheit Indonesiens suchten. Die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen waren im Handel bereits erfolgreich und wurden deshalb von den europäischen Handelsleuten als „geeignet“ erachtet, um mit ihnen Handel zu treiben.¹²⁹ Die chinesische Minderheit ist ein Konstrukt der europäischen Wahrnehmung: sich mit der sozialen Gruppierung zu verbünden, die am ehesten dem europäischen sozioökonomischen Ideal entsprach. In diesem Sinne war dies der wirtschaftliche Erfolg der indonesischen ChinesInnen. Diese Entwicklung fand in den meisten europäischen Kolonien statt. In Indonesien fiel die Wahl der ersten europäischen Kaufleute auf die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen, die zuvor gar nicht als ethnisch-chinesisch wahrgenommen wurden. Später übernahm die holländische Kolonialregierung dieses gesellschaftliche Konstrukt.

“Chinese people were the second class citizens—while the indigenous Indonesian people were considered the third class and European people the first citizens—hence they had many opportunities to do business, including in the film industry.”¹³⁰

Näher Ausführungen dazu, finden sich in Kapitel 6.2.

Die chinesischen Wong Brüder gründeten, gemeinsam mit David Wong, einem Indonesier mit chinesischen Wurzeln, der vor allem das Kapital beisteuerte, die *Halimoen Film Company*.¹³¹ Ihre erste Produktion war *The Lily of Java* (MELATIE VAN JAVA) mit der in Indonesien geborenen Chinesin Lily Oey in der Hauptrolle.¹³² Der Film handelt vom Leben der chinesischen Upperclass Jakartas.¹³³ Allerdings landete der Film keinen kommerziellen Erfolg und die Wong Brüder, die seit 1928 in Indonesien lebten, trennten sich von ihrem Geldgeber, dem indonesischen Wong.¹³⁴

Da die indonesischen ChinesInnen, zum Zeitpunkt der niederländischen Kolonialherrschaft, in der gesellschaftlichen Ordnung nach den EuropäerInnen ganz oben standen, hatten sie mehr Möglichkeiten Geschäfte zu machen. Diese Möglichkeiten nutzten sie auch in der Filmindustrie und deshalb waren die Filme auch für ein chinesisches Publikum zugeschnitten.

¹²⁹ vgl. Sen Krishna (2006a): “Chinese” Indonesians in national Cinema. In: Inter-Asia Cultural Studies, Vol. 7, No. 1. London: Routledge. S. 171 – 184: 172.

¹³⁰ Imanjaya 2009: 2.

¹³¹ vgl. Said 1991: 17.

¹³² vgl. Van der Heide 2002: 128.

¹³³ vgl. ebd.

¹³⁴ vgl. Sen 1995: 15.

Die Drehbücher orientierten sich am chinesischen Publikum. Die ersten heimischen Produktionen entstanden dann durch die Zusammenarbeit zwischen chinesischen InvestorInnen mit chinesisch-stämmigen IndonesierInnen. Anstoß für diese Zusammenarbeit lieferten die finanziell erfolgreichen Filme aus Shanghai, in denen auch indonesische ChinesInnen als SchauspielerInnen zu sehen waren. Als die Stummfilmperiode zu Ende ging, änderte sich die Zusammensetzung des Kinopublikums, da das bisherige Publikum zwar ethnische ChinesInnen, aber schon zu lange IndonesierInnen waren, als dass sie der chinesischen Sprache noch mächtig gewesen wären. Somit war der Ton, der nun die Filme begleitete, in indonesischer Sprache.¹³⁵

Es mischte sich die ethnische Mehrheit der IndonesierInnen¹³⁶ unter das Filmpublikum. Deshalb brachen die chinesisch dominierten Anfänge des Films gegen Ende der 1930er langsam auf und sowohl auf der Leinwand als auch vor der Leinwand fanden sich immer mehr andere ethnische Gruppierungen Indonesiens, neben den ChinesInnen.¹³⁷ Während der gesamten Anfangszeit des indonesischen Kinos, von 1926 bis Ende der 1930er, ging es mehr um die Handelsware Filme, mit der sich für die (chinesischen) InvestorInnen Geld machen ließ, als um das Medium Film, als Transporteur von Bedeutungen. Hinter den Themen, die in den Filmen aufgegriffen wurden, steckten meist Volksmärchen und bereits erfolgreiche ausländische Produktionen wie *Dracula* oder *Tarzan*. Die FilmemacherInnen mussten sich an die Vorgaben der Geldgeber halten und so kam es, dass in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg nicht ein Film, der sich um die Menschen Indonesiens und ihr Umfeld drehte, entstanden war.¹³⁸

Als Beispiel für diese Anfangsjahre soll der Film *Full Moon* (TERANG BOELAN) genannt sein. Dieser Film entstand 1937 mit dem Drehbuch des indonesischen Journalisten Saeroen, unter der Regie des Holländers Albert Balink und mit dem chinesischen Indonesier David Wong als Fotografen. Die Geschichte orientierte sich an dem US-amerikanischen Film *The Jungle Princess*: eine Art *Tarzan* mit weiblicher Hauptrolle, von 1936.¹³⁹ *Full Moon* vereinte den Zeitgeist, der die Filmszene der späten 1920er und 1930er Jahre begleitete, denn neben dem holländisch-, chinesisch-, und indonesisch- gemischten Produktionsteam, spielten auch erstmals Schauspielerinnen aus dem modernen indonesischen Theater mit. Dieses Theater wurde *Tonil* genannt, was vom holländischen „toneel“ abstammt und so viel wie Bühnenstück bedeutet.¹⁴⁰ Das *Tonil* widmete sich modernen Theaterstücken, die sich um das sogenannte einfache Volk drehten, im Gegensatz zum traditionellen Schattentheater, wo

¹³⁵ vgl. Imanjaya 2009: 2.

¹³⁶ Hier sind alle ethnischen Gruppierungen, die neben der Minderheit der ChinesInnen als indigene IndonesierInnen anzusehen sind, gemeint.

¹³⁷ vgl. Van der Heide 2002: 128.

¹³⁸ vgl. Said 1991: 30.

¹³⁹ vgl. Van der Heide 2002: 128 f.; Said 1991: 24 ff.

¹⁴⁰ vgl. Van der Heide 2002: 127.

vor allem Geschichten von Göttern bzw. Göttinnen, KönigInnen und dem Leben am Hofe erzählt wurden.¹⁴¹

Gerade nicht-chinesische IndonesierInnen bevorzugten das *Tonil* gegenüber dem Kino, das sich vor *Full Moon* ausschließlich am chinesischen Publikum orientierte.

Neben der neuen künstlerischen Ausdrucksform Film entstanden mit dem *Tonil* neue Ausdrucksformen im Theater. Beide orientierten sich an den veränderten Bedürfnissen ihres Publikums.

In den Jahren danach, während der japanischen Besatzung von 1942 bis 1945, kam die Filmproduktion zuerst zum Erliegen und war dann von Propagandafilmen dominiert. Die Japaner erlaubten fortan nur noch indonesischen Filmschaffenden in ihren Studios¹⁴² zu arbeiten und verbannten die chinesischen Produktionen von der Bildfläche.¹⁴³ Durch den Krieg, den Japan bereits seit den 1930ern gegen China führte, richtete sich ihre Besatzungsideologie gegen die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen. Japan machte gegenüber den ChinesInnen, die bis dato die Filmproduktion Indonesiens dominierten keine Zugeständnisse.

Zur Propagandamaschinerie gehörte auch das 1943 errichtete *Central Art Office*, das zu einem Treffpunkt von Kreativen, Intellektuellen und KünstlerInnen wurde. Unter anderem schrieb der junge Usmar Ismail seine ersten Theaterstücke dort und gründete gemeinsam mit seinem Bruder Abu Hanifah die Theatergruppe *Maya*, für die er als Regisseur arbeitete. Die künstlerische Ausdrucksform des Films blieb unabhängig vom *Central Art Office* und stand unter direkter Kontrolle der unabhängigen Propagandabehörde *Sendenbu* der japanischen Militärregierung.¹⁴⁴

Die Bedeutung der japanischen Kontrolle in Indonesien fasste Usmar Ismail 1954 so zusammen:

„The new atmosphere during the Japanese Occupation stimulated growth and change in the content as well as the techniques of filmmaking. It was under the Japanese that people became aware of the function of film as a means of social communication. Also note during this period was the awakening of the (Indonesian) language. ... Film began to mature and to be infused with a greater sense of national consciousness.“¹⁴⁵

¹⁴¹ vgl. Wilpert 1976: 100.

¹⁴² Die Produktionsfirma *Nippon Eigasha* hatte das Monopol über die Filmproduktion inne.

¹⁴³ vgl. Said 1991: 33.

¹⁴⁴ vgl. Imanjaya 2009: 3.

¹⁴⁵ Said 1991: 34, zit. nach: Ismail, Usmar (1954): *Sari Soal dalam Film-film Indonesia*. In: *Star News*. Vol. III. No. 5. S. 25 – 35.

Usmar Ismail erkannte in seiner idealistischen Herangehensweise, dass Film als Mittel sozialer Kommunikation eingesetzt werden kann. Später scheiterte dieser Anspruch zumeist an den strikten Regeln und Auflagen der indonesischen Film-Zensurbehörde.

Für zukünftiges Filmemachen hatte die japanische Besatzung gewiss ihre Wirkung, auch wenn, nach dem Ende ihrer Okkupation, bis 1947 kein einziger indonesischer Film produziert wurde. Dies steht in Zusammenhang mit der Rückkehr der holländischen Kolonialregierung.

4.2. KINO UND DIE UNABHÄNGIGKEITSDEBATTE 1945 – 1965

Nachdem sich die niederländische Kolonialmacht wieder in Jakarta etabliert hatte, flüchteten die FilmemacherInnen aus dem japanischen *Central Art Office* in Jakarta nach Yogyakarta, wo eine Reihe von Filmstudios, Film- und Schauspielschulen entstand.¹⁴⁶

Mit 1950¹⁴⁷, nachdem die holländische Kolonialregierung die Unabhängigkeit Indonesiens anerkannte, etablierten sich in Jakarta die ersten Film-Unternehmen in indonesischer Hand. Usmar Ismail gründete die nationale Filmgesellschaft *Perusahaan Film Nasional* (PERFINI) und Dr. Huyung, ein bekannter Lehrer für das Filmemachen, eröffnete das Filmstudio *Kino Drama Atelier*. Mit PERFINI unternahm Usmar Ismail den Versuch seinen Traum zu verwirklichen: eine indonesische Filmindustrie zu entwickeln, die das „wahre Gesicht“ Indonesiens zeigte. Sein Studio orientierte sich am italienischen Neorealismus der Zeit, wobei es darum geht, nicht Stars und bekannte SchauspielerInnen zu zeigen, sondern die sogenannten einfachen Leute des täglichen Straßengeschehens vor die Kamera zu holen. Allerdings scheiterten Usmar Ismails Ideen an der indonesischen Zensurbehörde, die sich nicht damit einverstanden erklärte, die filmische Auseinandersetzung mit Ereignissen der jüngsten Geschichte Indonesiens auf der Leinwand zu sehen.¹⁴⁸

¹⁴⁶ vgl. Said 1991: 37 ff.

¹⁴⁷ im Dezember 1949 wurde Indonesiens Souveränität seitens der Niederlande anerkannt

¹⁴⁸ vgl. Said 1991: 52.



Abb. 1: DARAH DAN DOA

Iamails Hauptanliegen war es, davon abzukommen, den Film als rein kommerzielles Produkt anzusehen.¹⁴⁹

Er setzte sich mit Themen auseinander, die soziale und/oder politische Relevanz hatten; unter anderem mit dem Unabhängigkeitskampf auseinander. In dem Film *The Long March* oder *Blood And Prayer*¹⁵⁰ (DARAH DAN DOA) (Abb.1) geht es um den Marsch der Siliwangi Division von Yogyakarta zurück nach Westjava.¹⁵¹

Die Siliwangi Division war eine westjavanische Militäreinheit, die im Unabhängigkeitskrieg (1945 bis 1949) in Yogyakarta für Indonesien und seine Freiheit kämpfte.¹⁵² Der Drehtag, der 31. März 1950 wurde zum nationalen Filmfeiertag.¹⁵³ Dies verdeutlicht die wichtige Rolle, die Usmar Ismail für die indonesische Filmentwicklung spielt.

The Long March wurde nicht ohne erhebliche Kürzungen der Zensurbehörde, für die Kinos freigegeben und vor allem die Szenen, die die Geschehnisse des Unabhängigkeitskampfes darzustellen versuchten, standen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Zensurbehörde. Das strenge Vorgehen der Zensurbehörde mit Inhalten, die sich mit Indonesiens Unabhängigkeitskampf befassten, verdeutlicht, dass die Regierung nicht danach verlangte die

¹⁴⁹ vgl. Hafiz; Yumni, Akbar (2011): Darah dan Doa: Cita-cita Film Nasional Indonesia*. In: Footage: Filem Video Sinema Sosialita. <http://www.jurnalfootage.net/v2/en/chronicles/319.html> [letzter Zugriff am 24.01.2012]

¹⁵⁰ vgl. Ungerböck 2008: 74.

¹⁵¹ vgl. Said 1991: 51.

¹⁵² vgl. Nöble 1975: 12.

¹⁵³ vgl. Imanjaya 2009: 3.

geschichtliche Realität der jüngsten Zeit in filmischer Aufarbeitung für die IndonesierInnen zugänglich zu machen.

Usmar Ismails *Long March* erlangte zwar die Kino-Erlaubnis von der Zensurbehörde, allerdings verbat die Armee die Vorführung des Filmes in Militärkinos. Die Kritik des Militärs richtete sich gegen das scheinbar übertriebene Lob der Siliwangi Einheit. Des Weiteren werden Mitglieder der muslimischen Organisation *Dural Islam* und ihrer Armee der *Tentara Islam Indonesia*, die sich für die Errichtung eines Islamstaates einsetzen, als Verräter dargestellt. Dies sorgte ebenfalls für heftige Kritik unter den AnhängerInnen und BefürworterInnen der *Dural Islam* in der indonesischen Gesellschaft.¹⁵⁴

Die Produktionen aus der PERFINI- Schmiede gelten als Ausnahme in der indonesischen Filmgeschichte:

*„In PERFINI days we got the stories for our films from reality. The Long March of the Siliwangi Division gave birth to The Long March; the general attack on Jogja gave birth to Six Hours in Yogya; the struggle for housing in Jakarta in those days became the source of Crisis; while Past Midnight was based on the difficulty that veterans were having in adjusting to society after leaving military service. The stories and the themes were totally different from those that were dominant in the cinemas at that time.“*¹⁵⁵

Die restliche Studiolandschaft orientierte sich an den Zeiten vor dem Krieg und so kam es, dass die meisten Filmproduktionsfirmen wieder von chinesischer Hand geführt wurden und oberflächliche Filme mit wenig Inhalt, aber mit möglichst geringem Kostenaufwand, produziert wurden.¹⁵⁶

In einem Artikel des Magazins *Siasat* heißt es 1951 zur Filmlandschaft dieser Zeit:

*„We had hoped that they, (the film producers), might begin to penetrate the superficial and to deal with substance. Admittedly, a number of the films have touched on the nation's struggle and its war for independence but the films are little more than pictures of people in military uniforms. [...] They offer opinions of their own; they prefer to ape American films. [...] America is God, they are the prophets, and we are the garbage cans in which to feed the trash.“*¹⁵⁷

Diese Kritik am Rückschritt des Indonesischen Kinos macht die Gewinnorientierung dieser Zeit deutlich. Daneben gab es auch qualitativ anspruchsvollere Produktionen, die nicht so

¹⁵⁴ vgl. Said 1991: 52.

¹⁵⁵ Said 1991: 102f, zit. nach: Interview des Autors mit Nya Abbas Akup, Jakarta, 5. August 1976.

¹⁵⁶ vgl. Said 1991: 38 f.

¹⁵⁷ Said 1991: 39f. zit. nach: Akbar, Ali (1951): *Film Indonesia dan Dosa Tak Berampun*. *Siasat*, Juli.

große kommerzielle Erfolge zu verbuchen hatten; allerdings blieben diese Filme meist eher unbekannt.

Anders, zum Beispiel, Djamaluddin Maliks Studio PERSARI. Djamaluddin Malik war zwar der Besitzer des Studios, aber, durch seine Tätigkeiten als Unternehmer und als ein führendes Parteimitglied der *Nahdatul Ulama*¹⁵⁸, sind die Produktionen eher auf die Angestellten bei PERSARI, alles ehemalige Theaterleute, zurückzuführen. Im PERSARI wurde vor allem das produziert, was vom Publikum gesehen werden wollte. Zuerst waren das Nachahmungen chinesischer Filme und, als indische Kinofilme beliebter wurden, entstand, zum Beispiel, *My Vow* (JANJIKU), eine Nachahmung eines erfolgreichen indischen Filmes. Einen nicht nur kommerziell, sondern auch künstlerisch erfolgreichen Film brachte Malik in Kooperation mit Usmar Ismails Firma PERFINI zu Stande und zwar *After Curfew* (LEWAT DJAM MALAM). Als auf dem ersten Indonesischen Filmfestival von 1955 *After Curfew* zusammen mit einer anderen PERSARI Produktion den Preis für den besten Film erhielt, sorgte dies für gehörigen Aufruhr in der Filmszene, weshalb die Vereinigung zwischen PERSARI und PERFINI wieder zerbrach.¹⁵⁹

Malik hatte insgeheim seine Finger im Spiel, dass es zu einer weiteren Auszeichnung für einen Film aus seinem Studio kam, denn er war es, der das Filmfestival zum Großteil finanzierte und Said¹⁶⁰ vermutet, dass sich die InitiatorInnen des Festivals so bei Malik erkenntlich zeigen wollten. Eine ähnliche Einflussnahme von Malik auf Preisverleihungen spielte sich bereits ein Jahr zuvor bei der Wahl zur schönsten Schauspielerin ab. Gewonnen hatte nicht die Schauspielerin mit den meisten Stimmen, sondern eine Schauspielerin aus dem Hause PERSARI. Eine Journalistin veröffentlichte noch im selben Jahr einen Artikel, in dem sie starke Kritik an der Machtposition von Djamaluddin Malik und an seinem Einfluss auf die Filmszene, den er zu seinem Vorteil nutzte, laut werden ließ.¹⁶¹

Die indonesischen Filmstudios sahen sich einer Kinolandschaft ausgesetzt, die von einem Publikum bestimmt wurde, das eher importierte Filme aus Malaysia, Indien, von den Philippinen und dem Westen sehen wollte, als die technisch weniger fortschrittlichen heimischen Produktionen in Kinos zweiter und dritter Klasse.

Mit der PPF¹⁶², der Vereinigung der Indonesischen Filmunternehmen, die in den 1950ern von Malik gemeinsam mit Usmar Ismail gegründet wurde, übten die indonesischen Filmstudios Druck auf die Regierung aus, etwas gegen die importierten Filme zu unternehmen. Die Regierung antwortete mit einer Importquote für malaysische,

¹⁵⁸ NU; islamisch-eingestellte, einflussreiche Partei.

¹⁵⁹ vgl. Said 1991: 40 ff.

¹⁶⁰ vgl. Ebd.: 43.

¹⁶¹ vgl. Ebd.

¹⁶² *Persatuan Perusahaan Film Indonesia*

philippinische und indische Filme. Da allerdings keine Quoten für die Anzahl der im Kino gezeigten importierten Filme, beschlossen wurden, hatten indonesische Produktionen weiterhin nur geringe Chancen, gezeigt bzw. gesehen zu werden und deshalb drohte das Aus für die indonesischen Studios. Die Studios sahen keinen anderen Ausweg und als Zeichen ihres Potestes, haben sie einen Streik ausgerufen und für kurze Zeit zugesperrt, konnten aber, auf Druck seitens des linken politischen Lagers (LEKRA), wieder aufsperrten.¹⁶³

Danach kam für die Filmindustrie Indonesiens ein schwerer Einbruch, der mit der Verhaftung von Djamaluddin Malik begann. Es kann angenommen werden, dass Malik auch wegen seiner hohen Position in der NU verhaftet wurde, um politische Ämter, wie Ministerienposten, anderen nicht streitig machen zu können.

Said¹⁶⁴ führt an, dass Maliks Schulden bei der Staatsbank, die er durch Kredite zum Aufbau und Erhalt seines Studios anhäufte und nicht zurückzahlen konnte, der wahre bzw. offizielle Grund seiner Inhaftierung gewesen sei. Als er 1958 wieder frei war, musste er PERSARI verkaufen um seine Schulden bei der Bank zu begleichen. Auch wenn das Team von PERSARI versuchte, einige neue Filmprojekte zu starten, so hatte ab den späten 1950ern hatten sie und Djamaluddin Malik stark an Bedeutung für die Entwicklung des Indonesischen Kinos verloren.¹⁶⁵ Schon Ende der 1940er Jahre hatte es Malik als Mitglied der islamischen *Nahdlatul Ulama* im kommunistischen Regime Sukarnos nicht einfach, seine Produktionen durch die Zensur zu bringen.

Wie in Kapitel 2.2. näher ausgeführt wird, waren nicht nur die politische Sphäre Indonesiens, im 20. Jahrhundert, stark von der Ideologie des jeweiligen Machthabers beeinflusst, sondern auch die soziale, kulturelle und künstlerische. Was immer den beiden Präsidenten, Sukarno und später Suharto nützlich war, wurde geduldet, alles andere von der Zensurbehörde aus dem Verkehr gezogen bzw. gar nicht erst genehmigt.

Sukarnos Doktrin sah es vor, die Einheit aller politischen Mächte des Landes zu fördern. Dies ist so zu verstehen, dass sich alle Parteien an den Inhalten seiner Partei, der kommunistischen, zu orientieren hatten. Alles, das vom Programm der PKI abwich, wurde sozusagen nicht gerne gesehen. Sukarnos Ideologie folgte streng dem kommunistisch-linken Lager. Dies wurde diktatorisch durchgesetzt und die Opposition verschwand zusehends von der Parteienlandschaft, die es im Grunde nicht gegeben hat. Nicht-kommunistische Parteien konnten dem Druck, der von der PKI ausging, nicht Stand halten. So gerieten auch Malik und

¹⁶³ vgl. Said 1991: 46 f.

¹⁶⁴ vgl. Ebd.: 47.

¹⁶⁵ vgl. Ebd.

Ismail, die beide Mitglieder in der muslimisch-konservativen NU waren, in eine gefährliche Position.

Trotzdem gelang es ihnen 1965, gemeinsam mit einem weiteren Parteimitglied Asrul Sani, den Film *The Pilgrimage of the Hadj* (TAUHID) zu drehen; allerdings in Mekka. Malik fand jedoch nach seiner Inhaftierung nicht mehr wirklich zurück auf die Bühne des Filmes und 1970 ging mit seinem Tod eine Ära zu Ende.¹⁶⁶

Nach dem Usmar Ismails *Long March* schon heftiger gesellschaftlicher Kritik, die gewiss in Zusammenhang mit den Bedenken der Zensurbehörde stand, und auch der Kritik seitens des Militärs ausgesetzt war, hatten Filme, die sich ähnlich dem Unabhängigkeitskampf widmeten, keine große Chance mehr, von der Zensurbehörde angenommen zu werden.

Six Hours in Yogya (ENAM JAM DI JOGJA) aus dem Jahre 1951, zum Beispiel, konnte zwar gezeigt werden, aber erst nachdem einige Szenen, in denen Holländer vorkamen, rausgeschnitten wurden.

In *Six Hours in Yogya* geht es um eine Aktion indonesischer Guerillakämpfer in Yogyakarta, als sie die niederländische Besatzung zerschlugen und diesen Zustand für sechs Stunden aufrechterhalten konnten und zwar an dem Tag, als die Niederlande ihre Kolonialmacht vor den Vereinten Nationen verteidigten.¹⁶⁷

Es kann gesagt werden, dass nicht nur die Zensurbehörde in der Zeit nach der erlangten Unabhängigkeit sehr sensibel auf das Thema des Unabhängigkeitskampfes gegen die Alliierten und die Niederlande reagierte, sondern dass auch die indonesische Gesellschaft sich noch mit der neu erlangten Freiheit von ihrer langjährigen Kolonialmacht anfreunden musste.

Dies rechtfertigt zwar nicht einen Film nur wegen den darin vorkommenden Holländern zu zensieren, macht aber die sensible Situation in Indonesien in der Zeit nach der Unabhängigkeit deutlich.

1971 starb Usmar Ismail.¹⁶⁸ Er leistete einige wichtige Verdienste für die indonesische Filmentwicklung. Unter anderem ist es ihm zu verdanken, dass die Charaktere seiner Filme, die, ganz im neorealistischen Sinne, meistens von SchauspielerInnen ohne vorherige Schauspielerfahrung dargestellt wurden, ein flüssiges Bahasa Indonesia auf der Kinoleinwand etablierten. Zuvor sprachen die Charaktere fast ausschließlich in chinesis-

¹⁶⁶ vgl. Ebd.: 47f.

¹⁶⁷ vgl. Ebd.: 51.

¹⁶⁸ vgl. Van der Heide 2002: 145.

malaysischem Dialekt, was auf die chinesische Dominanz in der Filmproduktion und im Filmpublikum zurückzuführen ist.¹⁶⁹

Der Einfluss chinesischer ethnischer Minderheiten dominierte das indonesische Kino der 1930er Jahre und blieb auch in den darauffolgenden Jahren präsent. Zumeist war es die finanzielle Unterstützung, mit der die indonesischen ChinesInnen die nationale Filmproduktion maßgeblich mitbestimmten.

Mit der Unabhängigkeit Indonesiens von der ehemaligen niederländischen Kolonialregierung, hielt zuerst Präsident Sukarno und, wenige Jahre nach ihm, Suharto, mit neuen Konzepten und Programmen, Einzug in alle Sphären des indonesischen Staates. Beide hatten anti-chinesische Regierungsprogramme. Bei Suharto ging es unter anderem darum die Vormachtstellung der wirtschaftlich erfolgreichen indonesischen ChinesInnen zu schwächen. Sukarnos Programm richtete sich gegen ChinesInnen, im Sinne eines anti-kommunistischen Feindbildes.¹⁷⁰

Deshalb waren die zuvor äußerst präsenten ChinesInnen ab den 1960ern, sozusagen geradezu, aus der indonesischen Filmgeschichte gelöscht.

Auch der Film blieb von den Aktivitäten Sukarnos Regierung und der gelenkten Demokratie nicht unbeeinflusst:

„The movies made were mostly commissioned by government agencies, government enterprises or banks. They used these feature films to propagandize their business activity and some officials were even promoting their own individual image. The movie people were actually nothing more but servants.“¹⁷¹

Zensur dient als Mittel, die politische Macht des Staates zu steuern und zu bestärken.

Sukarno stand dem linken politischen Lager sehr nahe: nicht zuletzt deshalb, weil die PKI in den späten 1950ern stimmenstärkste Partei gewesen ist, aber auch, weil er sich mit seinen Präsidentschaftskonzepten für die Entwicklung eines Indonesiens stark an der Sowjetunion orientierte.¹⁷² Somit erhielten links-orientierte KünstlerInnen mehr Unterstützung des Staates und die ehemaligen sogenannten *Väter*¹⁷³ des indonesischen Filmes, Malik und Ismail, beide

¹⁶⁹ vgl. Said 1991: 34; Imanjaya 2009: 3.

¹⁷⁰ dies führte zur brutalen Verfolgung von ChinesInnen

¹⁷¹ Said 1991: 65, zit. nach: S. M. Ameh (1970): Masa Pra GESTAPU, Sedjarah Hitam Perfilman. Nasional. In: Sinar Harapan, 6. Oktober: 3.

¹⁷² vgl. Boden, Ragna (2006): Die Grenzen der Weltmacht. sowjetische Indonesienpolitik von Stalin bis Brežnev. Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europas. Stuttgart: Franz Steiner Verlag: 247f.

¹⁷³ vgl. Van der Heiden 2002: 145.

aus dem konservativen Lager der NU, hatten es zusehends schwerer, Filme zu produzieren, die der staatlichen Zensurbehörde stand halten konnten.

4.3. KINO UND DIE POLITIK DER NEUEN ORDNUNG 1967 – 1998

Um den demokratischen Wandel Indonesiens, der mit Ende des Suharto Regimes begann, auch in Bezug auf die Veränderungen des nationalen Films zu verstehen, ist es wichtig zuerst ein Bild der Filmentwicklung während der Neuen Ordnung zu haben. Ohne den repressiven Kontrollapparaten Suhartos, die auch die Filmbranche betrafen, hätten die Veränderungen in der Filmproduktion ab den 1990ern nicht in dieser Weise statt gefunden.

In den Jahren des traumatischen Übergangs zur Neuen Ordnung, zwischen 1964 und 1966, und in den turbulenten Jahren davor (nach der Unabhängigkeit 1949) ist das indonesische Kino fast von der Bildfläche verschwunden. Als, zum Beispiel, die Wahlen von 1955 für politische Unruhen sorgten, sank die Filmproduktion von 65 heimischen Filmen auf 14, ein Jahr später.¹⁷⁴ Die Filmproduktion kam erst in den späten 1960er Jahren zurück, als es zum sogenannten *nationalen Kino* wurde.¹⁷⁵

Die Einflussnahme der Regierung auf das Medium Film ging nach den 1950er und frühen 1960er Jahren weiter, als Suharto Ende der Sechziger das Regierungszepter übernommen hatte. 1965 wurde die PKI verboten, es änderte sich die kommunistische Stimmung und viele, vormals von der Regierung unterstützte KünstlerInnen, sahen sich nun den ihnen wenig wohlwollend gesinnten, neuen, staatlichen Zensur- und Förderinstrumenten ausgesetzt. Suharto startete eine politische Kehrtwende weg vom Kommunismus und begann sich an den Westmächten zu orientieren.¹⁷⁶ Gab es zuvor noch einen Boykott gegen amerikanische bzw. westliche Filme¹⁷⁷, so erlebten importierte Filme nun einen Aufschwung. Die anti-westliche Einstellung der Sukarno-Zeit wurde durch das Gegenteil – eine Öffnung gegenüber dem Westen – ersetzt und politisch linksorientierte FilmemacherInnen hatten keine Chance mehr sich im nationalen Kino, unter Suhartos Kontrolle, zu etablieren.

Mit der Implementierung der Doktrin der Neuen Ordnung 1965 kontrollierte der repressive Staat die Zensur in allen Bereichen der Kunst und vor allem beim Film.¹⁷⁸

Gerade gesellschaftliche Gruppierungen, die nicht in die Ideen und Programme des Systems der herrschenden Ordnung passten, waren, wie schon zuvor unter Sukarnos Zensurapparat,

¹⁷⁴ vgl. Ungerböck 2008: 74.

¹⁷⁵ vgl. Sen 2006a: 176.

¹⁷⁶ vgl. Boden 2006: 337.

¹⁷⁷ vgl. Said 1991: 69.

¹⁷⁸ vgl. Hutabarat 2011: 52.

besonders betroffen. Nicht nur die Zensurbehörde, sondern auch das gesamte Konzept der Neuen Ordnung, wirkte sich auf die Filmszene Indonesiens aus. Waren AnhängerInnen der PKI unter Sukarno generell, und auch in Bezug auf das Filmemachen, in einer guten Position, so änderte sich dies durch das anti-kommunistische Regierungsprogramm Suhartos. Mitglieder und BefürworterInnen der indonesischen kommunistischen Partei konnten nun keine Filme mehr produzieren, da die Partei und der Kommunismus als politische Ideologie verboten wurden.

LEKRA, eine der PKI sehr nahestehende kulturelle Organisation, hatte in den Jahren, als Sukarno an der Macht war, enormen Einfluss auf die Zensurbehörde¹⁷⁹, aber schon zu Beginn von Suhartos Regierungszeit wurden die Bücher eines führenden Mitgliedes von LEKRA verboten¹⁸⁰.

1964 kündigte LEKRA noch „*politics as commander of film*“¹⁸¹ an. Das heißt, dass nunmehr das künstlerische Gestaltungsmedium Film auf der Politik, besser gesagt auf den Ideen der kommunistischen Partei basieren sollte.¹⁸² Ein Jahr später, nach G30S¹⁸³, dem Attentat der Bewegung des 30. September und als eine regelrechte Hetzjagd auf BefürworterInnen und AnhängerInnen des kommunistischen Lagers begann, wurden Filme mit kommunistischen oder anti-westlichen Inhalten verboten.

Diese Umbrüche betrafen nicht nur KünstlerInnen aus dem kommunistischen Lager, sondern auch ethnische Minderheiten.

Die zuvor starke Präsenz der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen als Financiers, ProduzentInnen und als Kino-BesitzerInnen¹⁸⁴ schien mit dem Beginn von Suhartos Regierungszeit gänzlich zu Ende zu gehen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass sich die Politik der Neuen Ordnung im Zuge ihres Assimilierungsprogramms gegen die indonesischen ChinesInnen richtete.¹⁸⁵ Suhartos politisches Programm richtete sich explizit gegen die chinesischen IndonesierInnen und so verschwanden auch die ChinesInnen aus der Filmproduktion.

Von 131 zwischen 1960 und 1965 entstandenen, indonesischen Filmen hatten gerade zwei Filme chinesische Regisseure: Sho Bun Seng unter dessen Regie 1960 *Adolescent Style* (GAJA REMADJA) entstand und Fred Young, der 1963 *Behind the Clouds* (DIBALIK AWAN) drehte. Es muss berücksichtigt werden, dass viele der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen – auch in der Filmszene – ihre chinesischen Namen änderten, um sich

¹⁷⁹ vgl. Said 1991: 60ff.

¹⁸⁰ vgl. Hutabarat 2011: 52.

¹⁸¹ Said 1991: 59.

¹⁸² vgl. Ebd.

¹⁸³ siehe Kapitel 2.4.

¹⁸⁴ vor allem in den Beginn-Zeiten waren Kino und Film fast ausschließlich in chinesischer Hand.

¹⁸⁵ vgl. Sen 2006a: 171.

innerhalb der nationalen Ideologie der Neuen Ordnung, mit indigen klingenden Namen, sozusagen selbst zu assimilieren.¹⁸⁶

Es war Teil der Assimilierungspolitik Suhartos, sich zur Gänze den als indigen angesehenen IndonesierInnen anzupassen. ChinesInnen hatten keine Chance offizielle Ämter zu bekleiden und wurden als „BürgerInnen zweiter Klasse“ angesehen.

„[...] the Suharto Regime has also suppressed Chinese culture, closed down Chinese schools, barred Chinese-language publications, and, most significantly, officially installed the racist word Cina in the place of the customary, neutral Tionghoa. Moreover, citizens of Chinese extraction have been more drastically excluded from official politics than at any time since 1945.“¹⁸⁷

Im Jahre 1966 trat das Informationsministerium erneut in seinen Dienst, um die Aktivitäten in Bezug auf das Filmemachen zu überwachen und zu lenken.¹⁸⁸ Es wurde auch kontrolliert, dass keine Filme oder Drehbücher von chinesischen FilmemacherInnen entstanden.

Was die Kinos betraf, so gingen auch an ihnen die Unruhen und Kämpfe zwischen Armee und AnhängerInnen der PKI nicht spurlos vorüber. 60% der Kinos wurden 1965 geschlossen und von offizieller Seite machte sich die Angst breit, was mit so vielen leerstehenden bzw. ungenutzten Häusern passieren könnte. Vor allem um die Gefahr zu bannen, dass alte Kinos als Indoktrinierungshäuser der kommunistischen Guerilla genutzt würden, machte es sich die Suharto-Regierung zur Aufgabe, die Kinolandschaft Indonesiens wieder zu stärken und versprach den Kinos 300 Filme für das Jahr 1967. Waren zuvor Filmimporte noch sanktioniert, so sah die Regierung 1966 keinen anderen Ausweg, als das Kino als Unterhaltungsmedium für die Massen zu stärken, indem die Importbeschränkungen für Filme zur Gänze aufgehoben wurden.¹⁸⁹

Um die hohen Kosten für den Filmimport aufzuteilen, öffnete die Regierung den Markt für alle Interessierten, die Filme importieren wollten, aber auch einen Anteil an der nationalen Förderung der Filmproduktion übernehmen mussten.

So hatten die Importeure 250.000 Rupiah der nationalen Filmproduktion beizutragen.¹⁹⁰ Die importierten Filme, die dazu dienen sollten, die indonesische Gesellschaft zu unterhalten und um somit die Kinos an sich zu erhalten, beinhalteten Gewalt- und Sexszenen. Von einigen Teilen der Bevölkerung und von Seiten der Regierung wurden diese Filme wegen ihres

¹⁸⁶ vgl. Ebd.: 173.

¹⁸⁷ Anderson, Benedict R. O’G: (1990): Language and Power. Exploring Political Cultures in Indonesia. Ithaca & London: Cornell University Press: 115.

¹⁸⁸ vgl. Said 1991: 77.

¹⁸⁹ vgl. Ebd.

¹⁹⁰ vgl. Ebd.: 80.

schlechten Einflusses auf die Moral der Gesellschaft heftig kritisiert. Es waren die Gewalt- und Sexszenen in den importierten Filme, die Soegih Arto, einen Generalmajor dazu veranlassten eine Warnung gegen die „*James Bonds Kinds of Films*“¹⁹¹ auszusprechen.

Trotz allem ging der Plan der Regierung zur Stärkung der indonesischen Kinolandschaft auf, denn die IndonesierInnen wollten scheinbar die importierten Filme sehen und die Situation der Kinos verbesserte sich.

Die Tatsache, dass das Filmpublikum Gewalt- und Sexszenen mochte, veränderte auch die heimische Filmproduktion. 1968 entstand unter der Regie von Turino Junaedi *Jakarta-HongKong-Macao*, der den Weg für Kuss- und Actionszenen à la James-Bond ebnete.¹⁹²

Im selben Jahr wurde DPFN (*Dewan Produksi Film Nasional*), die nationale Filmproduktionskammer, ins Leben gerufen.¹⁹³ Ihre Aufgabe war es, die gesamten Mitglieder eines Produktionsteams, inklusive RegisseurInnen und SchauspielerInnen, auszuwählen und zu entscheiden, ob ein Drehbuch angenommen wurde. Dies geschah, um mehr Qualität in die indonesische Filmwelt zu bringen, oder besser formuliert, um sie unter Kontrolle zu haben; Usmar Ismail, der oftmals als Vater des qualitativ anspruchsvollen indonesischen Kinos bezeichnet wird¹⁹⁴, war kein Mitglied der DPFN.¹⁹⁵ Dies hatte vermutlich mit seiner Ablehnung gegen die Einflussnahme des Staates in das kreative Schaffen des Filmemachens zu tun. Es galt auch, dass alle FilmemacherInnen in Gewerkschaften oder in staatlichen Produktionsorganisationen zusammengeschlossen sein mussten.¹⁹⁶

Das Publikum füllte die Kinos, aber die Regierung wollte Film nicht nur als Unterhaltungsmedium regulieren und beeinflussen, sondern auch zu kulturellen und erzieherischen Zwecken.¹⁹⁷ Es konnten keine Filme auf die Kinoleinwand gelangen, ohne nicht zensiert worden zu sein oder ohne der Erlaubnis der Zensurbehörde. Der staatliche Kontrollapparat hatte Film und Kino unter besonders strikte Beobachtung gestellt.

Die FilmemacherInnen mussten sich während der Neuen Ordnung andere Wege suchen, um ihre Inhalte auch dann filmisch umzusetzen, wenn sie nicht mit den strengen Vorgaben der Zensurbehörde übereinstimmten.

¹⁹¹ Ebd.: 81, zit. nach einem Rundschreiben des Büros des Generalstaatsanwalts „Peringatan Terhadap Peredaran Film-film a la James Bond“ am 12. Mai 1967.

¹⁹² vgl. Said 1991: 81.

¹⁹³ vgl. Imanjaya 2009: 6.

¹⁹⁴ vgl. Van der Heide 2002: 145; Said 1991: 6.

¹⁹⁵ vgl. Said 1991: 81.

¹⁹⁶ vgl. Imanjaya 2009: 6.

¹⁹⁷ vgl. Sumarno, Marseth; Achnas, Nan T. (2002): Indonesia: in Two Worlds. In: Vasudev, Aruna; Padgoankar, Latika; Doraiswamy, Rashmi (Hg.): Being and Becoming: the Cinemas of Asia. New Delhi: MacMillan. S. 152 – 170: 156.

Die DPFN existierte nur bis Dezember 1969, als sie auf Grund von exzessiver Fördergeldvergabe geschlossen wurde. In dieser Zeit brachte die DPFN 4 Modell-Filme¹⁹⁸ heraus:

1. *The Ronggeng Dancer* (NYI RONGGENG) blieb auch noch nach seiner Veröffentlichung lange in den Kinos;
2. *What Are You Looking For, Palupi?* (APA YANG KAU TJARI PALUPI) erhielt 1970 den ersten Preis des Asiatischen Filmfestivals;
3. *Djampang's Search For The Black Dragon* (SI DAMPANG MENCARI NAGA HITAM) und
4. *Mat Dower*, eine Satire von Nya Abbas Akup, vor dessen Vertrieb die Filmvertriebe zurück schreckten, wegen des satirischen Inhaltes.

Mat Dower spielte in einem javanischen Gericht des 17. Jahrhunderts, adressierte aber aktuelle politische Inhalte. Die Satire zielte auf beide Anführer der politischen Machtkämpfe – Sukarno und Suharto – ab.¹⁹⁹

Aus finanziellen Gründen des Staates Filmproduktionen zu fördern, waren chinesische Geschäftsleute in den 1970ern wieder zurück als Financiers indonesischer Filme. Trotzdem waren die heimischen Produktionen keine Publikumsmagneten und die Filmszene protestierte gegen die Kinos, weil sie eher importierte als indonesische Filme zeigten. Ein Schauspieler rasierte sich als Zeichen seines Protestes die Haare 1973. Ein Regisseur, Schauspieler und Produzent reagierte darauf und sah die Gefahr für das heimische Kino bei den chinesischen GeldgeberInnen:

„Film importers in Jakarta, most of whom are non-indigenous businessmen who are active in national film production by working in collusion with theatre operators to import as many (foreign) films as possible. [...] They think nothing of throwing around tens of millions of rupiah in order to involve themselves in the production of films. But they are not film people at all. They have no concern for the quality of films they produce since all the ‘high class’ theatres in Jakarta and elsewhere are going to have to show their films anyway.”²⁰⁰

Daraufhin wurden die Kinos vom Staat verpflichtet indonesische Produktionen zu zeigen und, darüber hinaus, wurde für Filmimporteure festgelegt, heimische Filmproduktionen finanziell zu unterstützen.²⁰¹

¹⁹⁸ vgl. Said 1991: 83.

¹⁹⁹ vgl. Hanan, David (2009): A Tradition of Political Allegory and Political Satire in Indonesian Cinema. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 14 – 46: 23f.

²⁰⁰ Ebd.: 87, zit. nach: Nusantara 9, September, 1973.

²⁰¹ vgl. Said 1991: 89.

Im Jahre 1979 hatte der damalige Informationsminister Ali Murtopo die Filmimporteure von der Auflage, heimische Filmproduktionen finanziell zu unterstützen, befreit, was einen drastischen Rückgang in der Produktion heimischer Filme und eine Welle von Arbeitslosigkeit in der Filmbranche zur Folge hatte. Zuvor sah sein Vorgänger für Filmimporteure vor, in indonesische Produktionen zu investieren, was wiederum den Anstieg in der indonesischen Filmproduktion erklärt.²⁰² Es kann angenommen werden, dass Ali Murtopo so vorging, um sich des Schmalfilms²⁰³ zu entledigen.

Sein Ziel war es, die Produktion von erzieherisch und kulturell wertvollen Filmen in Indonesien zu fördern und dies verfolgte er auch als Vorsitzender des *National Film Board*, der nationalen Filmförderungsanstalt.

Der Filmkritiker Marcelli Sumarno und die Filmemacherin Nan Triveni Achnas bringen es auf den Punkt, wenn sie den Zensurapparat Suhartos folgendermaßen beschreiben:

„[...] The main objective was to regulate film as stipulated in the state guidelines as ,not only an entertainment vehicle but also as a medium for educational and cultural purpose“²⁰⁴

Die meisten Filme wurden von der Zensurbehörde viele Jahre unter Verschluss gehalten, bis sie gezeigt werden konnten. Einige Filme, die sich mit sozialen oder politischen Problemen auseinandersetzten, schafften es auf die Kinoleinwände. Zum Beispiel kamen ab 1973 sozial kritischere Filme unter der Regie von Syuman Djaya²⁰⁵ bzw. Sjumandjaya²⁰⁶ (auch Sjuman Djaya²⁰⁷ geschrieben), heraus.

In seinem Debütfilm *After Midnight* (LEWAT TENGAH MALAM) beschäftigte er sich mit sozialen Fragen und Ungleichheiten. Die soziale Frage spielt auch in weiteren Produktionen Sjumandjayas eine wichtige Rolle. *SI MAMAD* setzt sich mit den Problematiken von Korruption und sozialem Druck auseinander. *Si Doel Modern Boy* (SI DOEL ANAK MODERN) von 1976 zeigt einen Jungen, in dem die Herausforderungen der Moderne einen kulturellen Schock hinterlassen haben.²⁰⁸ In *Sharp Perbles* (KERIKIL-KERIKIL) aus dem Jahre 1984 stehen die Einflüsse einer kapitalistischen Wirtschaftsweise auf das dörfliche Leben unter kritischer Betrachtung.²⁰⁹

Sexismus, gepaart mit ausbeuterischen Arbeitsverhältnissen und zwei junge Frauen aus dem Dorf, die in der für sie brutalen Realität, in der Hauptstadt Jakarta, um ihr Überleben

²⁰² vgl. Ebd.: 123.

²⁰³ als Schmalfilm werden alle Filmformate unter – den üblichen – 35 mm bezeichnet.

²⁰⁴ Imanjaya 2009: 6, zit. nach: Sumarno & Achnas 2002: 160.

²⁰⁵ Imanjaya 2009.

²⁰⁶ Ungerböck 2008.

²⁰⁷ Sen 2006a.

²⁰⁸ vgl. Imanjaya 2009: 6.

²⁰⁹ vgl. Ungerböck 2008: 74.

kämpfen, sind Themen die in KERIKIL-KERIKIL sowie in OPERA JAKARTA aus dem Jahre 1986 von Sjumandjaya kritisch reflektiert werden.²¹⁰

Sjumandjaya studierte Film in Moskau, mit einem sowjetischen Stipendium, das ihm während Sukarnos – Sowjetunion-naher – Regierungszeit ermöglicht wurde.²¹¹ Auch andere nennenswerte Filmemacher der 1970er und 1980er Jahre, hatten eine Verbindung zu Sukarnos Regierungsapparat. Ami Priyono absolvierte ebenfalls die Moskauer Filmschule²¹² und war der Sohn eines Ministers in Sukarnos radikal nationalistischer Regierung²¹³. Unter seiner Regie entstand 1983 RORO MENDUT. Eine Volksgeschichte aus Zentraljava, die zumeist im traditionellen Theater aufgeführt wurde und durch Ami Priyono auch in Form des Filmes festgehalten und wiedererzählt wurde.²¹⁴

Themen wie ethnische Spannungen und Fragen zu Identität wurden in den Filmen des Filmemachers Teguh Karya, der ursprünglich vom Theater kam, in den späten Siebziger und Achtziger Jahren aufgegriffen.²¹⁵ „From his first film, Karya wanted to make films showing the life of ordinary people.“²¹⁶

Die Filme *Mementos* (TANDA MATA) und *Mother* (IBUNDA) von 1984 bzw. 1986 sind als wichtige Filme dieser Zeit, die unter Teguh Karyas Regie entstanden sind, zu nennen.²¹⁷

“For example, *Ibunda* describes a mother as a strong woman surrounded by her own children’s problem such as divorces and drugs.“²¹⁸

Ein weiterer Filmemacher dieser Zeit verschrieb sich dem Film, um die ihn umgebende Realität auf die Leinwand zu bringen: Arifin C. Noer. *The Adventures* (PETUALANG PETUALANG) von 1978 wurde von der Zensurbehörde sechs Jahre unter Verschluss gehalten, ehe er in den Kinos gezeigt wurde. Laut Kristanto²¹⁹ schnitt die Zensurbehörde Material in der Länge von 319 Metern heraus.

Bis zum Ende der Ära Suharto nennt Ungerböck²²⁰ die Jahre 1977 und 1980 als die Höhepunkte der Restriktionen, durch die Zensur des BSF, für die Szene unabhängiger Filmschaffender.

Der 1982, unter der Regie von Arifin C. Noer, entstandene Film, *G30S/PKI Treason* (PENGKHIANATAN G-30S/PKI), ist die offizielle Version des Attentats der Bewegung des

²¹⁰ vgl. Ebd.

²¹¹ vgl. Sen 2006a: 177.

²¹² vgl. Pflaum, Hans G. (1981): Jahrbuch Film. München: Carl Hanser Verlag.: 62.

²¹³ vgl. Sen 2006a: 177.

²¹⁴ vgl. Hatley, Barbara (1988): Texts and Contexts: The Roro Mendut Folk Legend on Stage and Screen. In: Sen, Krishna (Hg.): Histories and Stories: Cinema in New Order Indonesia. Melbourne: Monash University: 14ff.

²¹⁵ vgl. Ungerböck 2008: 74.

²¹⁶ Imanjya 2009: 6, zit. nach: Sen 1998: 5.

²¹⁷ vgl. Ungerböck 2008: 74.

²¹⁸ Imanjya 2009: 6.

²¹⁹ vgl. Ebd., zit. nach: Kristanto 2007: 179.

²²⁰ vgl. Ungerböck 2008: 75.

30. Septembers. Unter dem Auftrag von Suharto, zeigt der Film, die regimegetreue Variante des Attentates: Die Mitglieder des Militärs werden als heldenhafte Opfer der Taten der PKI dargestellt. Der Film kann als Propagandafilm angesehen werden, der dazu diente, die politische Stabilität aufrecht zu erhalten und kommunistische Elemente aus der indonesischen Gesellschaft zu verbannen.²²¹

Sexfilme erlangten in den 1990ern immer mehr Popularität beim indonesischen Publikum. Dies soll an dieser Stelle nur kurz Erwähnung finden um das breite Spektrum der Filmgenres im Indonesischen Kino zu vervollständigen. Neben der Sexfilmproduktion, gab es vor allem den Filmemacher Garin Nugroho, der die 1990er dominierte und schließlich wesentlich an der Entstehung des NIC als Genre beteiligt war. Während dieser Zeit, begann Riri Riza Filme zu machen und beschreibt die damalige indonesische Filmszene als nicht vorhanden: „[...]during that period, the Indonesian film industry was almost non-existent.“²²²

Zu dieser Zeit wurde das Suharto Regime schwächer und die Demokratiebewegung gewann an Aufschwung. Bis zu Suhartos Rücktritt, 1998 herbeigeführt durch die studentische Bewegung, entstanden noch einige wichtige Filme, die den Weg für KULDESAK, den ersten bedeutenden Film des unabhängigen, alternativen Kinos Indonesiens, ebneten.

Garin Nugroho schuf vor allem politisch-motivierte Filme, die sich mit dem Regime der Neuen Ordnung auseinandersetzen²²³, und gilt als der international bekannteste indonesische Filmemacher²²⁴. Unter anderem die filmischen Werke: *Letter to an Angel* (SURAT UNTUK BIDADARI) 1993, *And the Moon Dances* (BULANG TERTUSUK ILALANG) 1995 und *Leaf on a Pillow* (DAUN DI ATAS BANTAL) 1997 sind an dieser Stelle zu nennen. In *Letter to an Angel* zeigt Nugroho die Probleme der regionalen Marginalisierung gegenüber Java, anhand einer östlichen indonesischen Region, auf. Die javanische Zentralisierung wurde von der Neuen Ordnung besonders forciert und schien die zahlreichen anderen indonesischen Regionen einfach auszublenden.

In *And the Moon Dances* beschäftigt er sich mit der javanischen, der – politisch konstruiert - dominanten Kultur Indonesiens und beschreibt diese wie folgt: „encompassing at the same time refinement and cruelty, softness and tyranny, and a beauty based in feudalism“²²⁵.

In *Letter to an Angel* erzählt Nugroho die Geschichte eines 12-jährigen Jungen, der sich zwischen Stammeskriegen und dem rücksichtslosen Vorgehen des Staates gefangen sieht. Mit *Leaf on a Pillow* holt er Straßenkinder aus Jogjakarta vor die Linse, um die, in ihrer

²²¹ vgl. Imanjaya 2009: 6.

²²² Riza, Riri (2007) im Interview mit Sarah Tan. The Ticket auf Channel [V] International. <http://www.youtube.com/watch?v=pznzriWEXyU> [letzter Zugriff am 04.01.2012]

²²³ vgl. Hanan, David (2008): Garin Nugroho's West Papuan Films: The West Papuan Spring and its Aftermath. Melbourne: Monash University. Biennial Conference of the Asian Studies Association of Australia: 2 <http://arts.monash.edu.au/mai/asaa/davidhanan.pdf> [letzter Zugriff am 20.09.2011]

²²⁴ vgl. Imanjaya 2009: 6.

²²⁵ Hanan 2008: 2, zit. nach: Nugroho, Garin 1998.

gewohnten Umgebung erlebten, sozialen Problematiken filmisch umzusetzen und darzustellen.²²⁶

Garin Nugroho ebnete den Weg für die neue Generation im indonesischen Kino; darunter sind Riri Riza oder Asep Kusdinar zu nennen, die seit den späten 1990er Jahre die alternative und unabhängige Filmszene bevölkern.

Was das Gleichgewicht der Geschlechter betrifft, so sind Frauen im *New Indonesian Cinema* stärker vertreten als je zuvor. Die in diesem Kapitel verwendete Gender-gerechte Sprache ist, was die FilmemacherInnen betrifft, genaugenommen nicht korrekt, denn erst in den 1980er Jahren mischten sich auch Frauen unter die von Männern dominierte Riege der FilmemacherInnen.²²⁷

Seit 1998 und dem bahnbrechenden Erfolg von KULDESAK sind Frauen unter den FilmemacherInnen gut vertreten. Dazu zählen Mira Lesmana, Nia Dinata und Nan T. Achnas.

Diese jungen Frauen läuteten gemeinsam mit ihren männlichen Kollegen eine neue Ära des Filmemachens ein. Die FilmemacherInnen des *New Indonesian Cinemas* haben keine Probleme, sich den sozialen und politischen Problemen Indonesiens in ihren Filmen zu stellen. Sie folgen damit Garin Nugroho. Die meisten von ihnen haben ihre Ausbildung auf Universitäten im Westen bzw. im sogenannten Norden absolviert und scheuen nicht davor zurück, ehemalige Tabuthemen zu Zeiten der Neuen Ordnung, aber auch aktuelle tabuisierte Themen anzusprechen.

4.4. KINO SEIT 1998 BIS HEUTE

Bevor sich das *New Indonesian Cinema* etablieren konnte und mit Pionieren wie Garin Nugroho und Riri Riza zu einem eigenen Filmgenre in Asien werden konnte, hatte die indonesische Filmproduktion mit starken quantitativen Schwankungen zu kämpfen. Dies steht deutlich mit den politischen Maßnahmen und den Internationalen Beziehungen des Suharto Regimes in Zusammenhang. Auch die, im Board of Film Censorship (BSF) institutionalisierte, Zensur ist ein beschränkendes Element bzw. Instrument, das die filmische Meinungsfreiheit unterdrückte.

Während der Zeit der *Reformasi*, sah sich Indonesien zum einen vermeintlichen Reformen, die mit politischen Unruhen einhergingen, und zum anderen mit chaotischen Verhältnissen, die sowohl das politische als auch das gesellschaftliche Leben bestimmten, ausgesetzt. Für

²²⁶ vgl. Hanan 2008: 2.

²²⁷ vgl. Sen 2006: 105.

die Zensur bedeuteten die, durch die *Reformasi* ins Rollen gebrachten, politischen und sozialen Lockerungen, die Auflösung des Informationsministerium und somit mehr Spielraum für die Meinungsfreiheit.²²⁸

Nugroho geht beispielhaft voran und zeigt 1999 bzw. 2002, in den Filmen *The Poet* (PUISTAK TERKUBURKAN) und *Bird-Man's Tale* (AKU INGIN MENCIUMMU SEKALI SAJA) das gewaltvolle Vorgehen der Polizei und der Regierung; in Ersterem gegen die kommunistische Partei in Aceh und in Letzterem gegen das *Free Papua Movement* (ORGANISASI PAPUA MERDEKA) in Papua-Neuguinea.²²⁹

Als Filmemacher thematisierte Nugroho unter anderem die Tendenz zur Marginalisierung der indonesischen Regionen, durch die Betonung der kulturellen javanischen Dominanz.²³⁰

Die Filme, die von Nugrohos Gefolgschaft gemacht wurden und werden, stehen mehr in Verbindung mit dem Neorealismus, wie ihn schon Usmar Ismail pflegte, mit der Repräsentation von sozialen Problematiken, mit der Hauptstadt Jakarta und ihrer Kultur.²³¹

Das zusammenstürzende Suharto-Regime brachte zudem einen Neubeginn des Genres des Horrorfilms mit sich.²³² Darunter auch der erfolgreiche Horrorfilm *The Uninvited / Ouja Board Ghosts* (JELANGKUNG) von Jose Purnomo und Rizal Mantovani aus dem Jahre 2001. Im selben Jahr landete Rudi Soedjarwo mit der Teeniekomödie *What's up with Love?* (ADA APA DENGAN CINTA) einen ähnlichen Erfolg. Die kommerziellen Erfolge der ersten Produktionen, Anfang des 21. Jahrhunderts, bestärkten die jungen FilmemacherInnen darin, den kommerziellen Erfolg mit Idealismus, in ihrem kreativen Schaffen, zu vereinen.²³³ Zu einem großen Teil werden allerdings, ganz nach den Vorbildproduktionen von 2001, Horror- und seichte Teeniefilme mit geringer filmischer Qualität produziert.

Internet, Satelliten- und Kabel- Fernsehen eröffneten den Zugang zu einer breiten Medienlandschaft, im Zuge der gesellschaftlichen und politischen Transformation, nach dem Ende Suhartos Regierungszeit. Ungerböck²³⁴ merkt an, dass der neugewonnene Zugang zu den Technologien des 20. bzw. 21. Jahrhunderts, sich positiv auf neue Medien auswirkte und auch Printmedien einen Aufschwung erlebten. Zuweilen haben diese Veränderungen dem Kino eher geschadet, weil von den wenigen 600 Kinos in ganz Indonesien, 400 nun zur *21 Cineplex Group* gehörten. In diesen meist großen Kino-Komplexen gibt es keinen Raum

²²⁸ vgl. Ungerböck 2008: 75.

²²⁹ vgl. Imanjaya 2009: 6.

²³⁰ vgl. Hanan 2009: 35.

²³¹ vgl. Imanjaya 2009: 7.

²³² vgl. Ungerböck 2008: 76.

²³³ vgl. Imanjaya 2009: 7.

²³⁴ vgl. Ungerböck 2008: 75f.

für alternative Filme; anstelle der Dorfkinos, in ruralen Teilen des Landes, werden meist raubkopierte DVDs gemeinsam, in einfachen Hütten, angesehen.²³⁵

Für das New Indonesian Cinema taten sich aber neue Möglichkeiten im Zugang zu Produktionsmitteln und Investitionen auf. Anfangs verhielt sich die indonesische Filmproduktion noch zaghaft. 2003 sank die Produktion auf 13 Filme, gegenüber dem Vorjahr mit 17 Filmen.

Danach ging es bergauf und risikobereite InvestorInnen verschafften den FilmemacherInnen rasches Kapital. Die Filmproduktion erreicht bis heute wieder die Größe der frühen 1970er Jahre. Allerdings hat das zeitgenössische Mainstream-Kino Indonesiens nicht die soziale und politische Relevanz wie die Filme der 1970er. Arya Gunawan, UNESCO-Beauftragter für die Länder Malaysia, Darussalam, Indonesien, Timor-Leste und die Philippinen²³⁶ beschreibt im indonesischen Filmkatalog²³⁷ die Entwicklung des indonesischen Films als rückläufig, negativ und als Enttäuschung, was die Veränderungen im künstlerischen Ausdruck, der Erzählweise, sowie Genre und die aufgegriffenen Themen, betrifft.²³⁸ Im Jahr 2007 waren 40% der indonesischen Filme Horrorfilme. Bereits im darauffolgenden Jahr waren 37 neue Horrorfilme angekündigt und ein überwiegend junges, urbanes Publikum ließ sich von diesem Genre anziehen. 2007 hatte die Filmproduktion mit 53 indonesischen Filmen einen Marktanteil von 55%.²³⁹

Davor war die Nachfrage nach Filmen, die in Indonesien produziert wurden, seitens des Publikums, sehr gering. In der Periode der *Reformasi*, zwischen 1999 und 2001, wurden nur 16 heimische Spielfilme produziert.²⁴⁰ Riri Riza konnte, nachdem er als Regieassistent für Garin Nugroho und bei KULDESAK mitgearbeitet hat, mit seinem Filmdebüt *Sherina's Adventure* (PETUALANGAN SHERINA) 2002 erstmals große Zuschauerzahlen für einen indonesischen Film begeistern. Das Kindermusical wurde ein Kassenschlager und konnte 1,6 Millionen ZuseherInnen verbuchen.²⁴¹

²³⁵ vgl. Ebd.

²³⁶ UNESCO Communication and Information. <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/about-us/who-we-are/whos-who/> [letzter Zugriff am 18.04.2010]

²³⁷ vgl. Kristanto, JB; Rahman, Lisabona; Afiah, Fifi (Hg.) (2008): Indonesian Film Catalogue 2008. Bilingual Edition: Bahasa Indonesia, English. Jakarta: Nalar, Dewan Ksianian.

²³⁸ vgl. Ungerböck 2008: 76, zit. nach: Gunawan, Arya o.J.

²³⁹ vgl. Ungerböck 2008: 76.

²⁴⁰ vgl. Sharpe, Joanne (2002): Eliana Eliana: Independent Cinema, Indonesian Cinema. In: Inside Indonesia. Edition 72, Oct.-Dec. 2002. <http://www.insideindonesia.org/edition-72/eliana-eliana-independent-cinema-indonesian-cinema-2907355> [letzter Zugriff am 07.07.2011]

²⁴¹ vgl. Imanjaya 2009: 7.

4.4.1. ENTSTEHUNG DES *NEW INDONESIAN CINEMAS*

Nach dem Umsturz des restriktiven Suharto-Regimes, im Mai 1998, bildete sich eine ästhetische Bewegung, die sich dem alternativen, neuen, unabhängigen Filmemachen verschrieb. Die Gründungsmitglieder von I-Sinema²⁴² waren neben Riri Riza: Nan T. Achnas, Rizal Mantovani, Mira Lesmana, Richard Buntario, Srikaton M, Ipang Wahid, Enison Sinaro, Jay Subyakto, Dimas Djayadiningrat, Yato Fionuala, Sentot Sahid und Teddy Soeriaatmadja. Ihr Manifest setzt gegenseitiges Vertrauen und Unterstützung voraus. Zu den Inhalten gehört das Entstehen von Synergieeffekten in Kreativität, im Geiste des Ausprobierens, in Ästhetik, in der Bandbreite von Themen und Geschichten und das alles im Sinne das Medium Film in neue Farben zu tauchen. Ein wichtiger Grundsatz lautete: „[...] *to give different choices, insights, and experiences to spectators*“²⁴³. Riri Riza verdeutlicht diesen Standpunkt: *“It seems that alternative film movements in other countries just don’t care about their audience. For us, the audience is still very important”*²⁴⁴.

Der Bewegung geht es um die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks, die persönliche Glaubwürdigkeit, wobei sie sich der praktischen Machbarkeit im Filmemachen bewusst ist.²⁴⁵

Der neugewonnene Zugang zu den Technologien des 20. und 21. Jahrhunderts ab den Nuller Jahren, wirkte sich positiv auf den Film aus. So macht Joanne Sharpe²⁴⁶ auf die wichtige Rolle der neuen Technologien, die sie für die Entwicklung des alternativen Films nach 1998 spielten, aufmerksam. Zum Beispiel, Riri Rizas ELIANA ELIANA, wurde mit einer einzigen digitalen Handkamera gefilmt. Der Kostenfaktor kann auch als wichtiger Aspekt, den die neuen Technologien für das Filmemachen brachten, angesehen werden. Wurde noch vor den Möglichkeiten des digitalen Kinos ein aufwendiges und teures Filmequipment benötigt, so reichen nun weniger technische Mittel zu günstigen Preisen aus, um einen Film zu drehen.

²⁴² das „I“ kann nach Joanne Sharpe (2008) für „Indonesien“, die englischen Bezeichnungen „Independent“ (unabhängig), „eye“ (Auge) oder „I“ (Ich) stehen.

²⁴³ Imanjaya 2009: 7.

²⁴⁴ Ebd., zit. nach: Riza, Riri. o.J.

²⁴⁵ vgl. Sharpe 2002.

²⁴⁶ vgl. Ebd.

Filmemachen bedeutete in der Zeit nach 1998, auch die Kunst alternative Wege in der Produktion und im Vertrieb zu finden. Hier kommt es auch zu Überlappungen zwischen dem unabhängigen/alternativen- und dem Mainstream-Kino. Riri Riza, ist ein gutes Beispiel, um die verschwommenen Strukturen in der Produktion und im Vertrieb des Indonesischen Kinos darzustellen. Die beiden erfolgreichsten Mainstream-Produktionen, *What's up with Love?* und *The Adventures of Sherina* wurden zum Teil bzw. zur Gänze von ihm produziert. Hinter beiden Filmen standen eine enorme Marketingstrategie und ein großes Budget.²⁴⁷

Riri Riza begann bei der Produktion von KULDESAK als Filmemacher zu arbeiten und war somit an den ersten Entstehungsmomenten des NIC direkt beteiligt. Durch die Beteiligung in Mainstream-Produktionen wird er nicht zu einem Mainstream-Filmemacher, der sich an seichten Hollywood-Blockbustern orientiert. Es geht ihm darum Indonesien und seine Gesellschaft auf der Kinoleinwand zu porträtieren und dies beweist er seit KULDESAK und seiner Gründungsmitgliedschaft bei I-Sinema in zahlreichen Filmen. Die Mainstream-Filme orientieren sich am westlichen Mainstream-Kino und entfremden das indonesische Publikum von ihrem Lebensumfeld. Ein wichtiger Aspekt der I-Sinema Bewegung ist, indonesisches Kino für IndonesierInnen zu machen und Themen, die für die indonesische Gesellschaft relevant sind, anzusprechen.

Somit kann gesagt werden, dass das alternative Kino zum nationalen Kino wurde und die Stimme der Unabhängigkeitsbewegung – Ende der 1990er – wurde zur nationalen Stimme auf der Leinwand.²⁴⁸

Der erste und wohl wichtigste Meilenstein für die Entwicklung des *New Indonesian Cinemas* als alternatives indonesisches Filmgenre war die Produktion KULDESAK.

Die vier jungen FilmemacherInnen Rizal Mantovani, Nan T. Achmas; Mira Lesmana und Riri Riza schufen einen Episodenfilm, der sich um die Ängste und Sehnsüchte junger Menschen, im Großstadt Moloch Jakarta dreht. Die Charaktere, vor allem ihre äußere Erscheinung und die Schauplätze sind in Anlehnung an die Grunge- und Independent-Bewegung, der Musik- und Filmszene der USA der 1990er gestaltet.²⁴⁹ Als erster Film des Neuen Indonesischen Kinos, steht KULDESAK repräsentativ für Filme des sozialen Kommentars. Sozial kommentatorische Filme lenken die Aufmerksamkeit auf kritische Botschaften in Bezug auf die Gesellschaft. Im Zentrum der kritischen Auseinandersetzung stehen in KULDESAK städtische Jugendliche als marginalisierte Gruppe in einer repressiven Gesellschaft.²⁵⁰

KULDESAK lieferte, über die Diskurse von Pop-Kultur und sozialer Konstruktion von Identität, einen kritischen Einblick in die Zeit des sozialen Wandels im Indonesien der

²⁴⁷ vgl. Ebd.

²⁴⁸ vgl. Ebd.

²⁴⁹ vgl. Ungerböck 2008: 76.

²⁵⁰ vgl. Setiyawan 2009: 98.

Neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Allerdings muss angemerkt werden, dass es sich bei den jugendlichen Charakteren des Films um die privilegierte Mittelschicht handelt. Ihre Repräsentation ist die Brille, durch die die indonesische Gesellschaft während den letzten Jahren der repressiven Suharto-Diktatur, gesehen werden kann.

Die Mitglieder des Filmteams arbeiteten schon vor Ende der Neuen Ordnung und den strengen Auflagen für FilmemacherInnen an dem Film. Sie waren nicht beim Informationsministerium registriert und die gesamte Arbeit an dem Filmprojekt geschah illegal, ohne dass die Behörden etwas davon wussten oder das Projekt verhindern konnten. Die Produktion von KULDESAK hatte alle bisher gültigen Regeln für FilmemacherInnen gebrochen.²⁵¹ 1999 haben die engagierten jungen FilmemacherInnen ihren Debütfilm präsentiert.²⁵²

Einer der vier Beteiligten hat sich dann der Blockbuster-Horrorfilmproduktion angehängt und so sind alle, außer Rizal Mantovani, dem *New Indonesian Cinema* treu geblieben. Die AkteurInnen des NIC sind seit den Beginnzeiten die gleichen geblieben und ihre Gruppe erweitert sich stetig durch neue Talente. Die Crew der KULDESAK Produktion verliert sich bei ihrer weiteren Arbeit im Indonesien nach der Diktatur, nicht aus den Augen. Bei Riri Rizas Filmen, wie ELIANA, ELIANA und *Three Days To Forever* (GIE) war Mira Lesmana beispielsweise Produzentin.²⁵³

Nach KULDESAK kamen weitere Produktionen, die sich kritisch mit der Gesellschaft Indonesiens, auseinandersetzen. *Lover for Share* (BERBAGI SUAMI), aus dem Jahre 2006, unter der Regie von Nia Dinata, reflektiert die Problematiken, die Polygamie mit sich bringt; vor allem für Frauen. Drei Frauen, die sich in ihrer Religionszugehörigkeit, ihrer sozialen und ethnischen Herkunft unterscheiden, teilen sich einen Mann. Kritisch wird die Unterdrückung der Frauen, durch ihre polygame Ehe, dargestellt, ohne dem Publikum eine vorgefasste Meinung zu unterbreiten, sondern eher um die ZuseherInnen anzuregen, über die in der indonesischen Gesellschaft verbreitete Polygamie, zu reflektieren. *The Gathering* (ARISAN!) von 2003 beschäftigt sich ebenfalls mit Frauen, aber diesmal aus der Oberschicht. Nia Dinata greift in diesem Film auch den Homosexualitätsdiskurs, durch die Repräsentation schwuler Männer, auf. Schon zuvor versuchten die MacherInnen von KULDESAK mit Tabuthemen der indonesischen Gesellschaft zu arbeiten und sie drehten eine Szene, in der sich zwei Jungen küssen. Allerdings wurde diese Szene zensiert und herausgeschnitten. Konnten seit 1998 Themen die die indonesische Gesellschaft betreffen, wieder filmisch angesprochen werden, so sind nicht alle Themen, wegen der neu erlangten

²⁵¹ vgl. Imanjaya 2009: 7.

²⁵² vgl. Ungerböck 2008: 76.

²⁵³ vgl. Ebd.

Meinungsfreiheit, auch erwünscht. Das soll heißen, dass die Zensurbehörden, zwar deutlich offener gegenüber vermeintlichen Tabuthemen reagieren, aber den FilmemacherInnen dennoch keine absolute Freiheit in ihrem künstlerischen Ausdruck gewähren. Die zensierte Szene, in der sich zwei Jungen küssen, beweist, dass die staatliche Zensur immer noch Einfluss auf die Inhalte der indonesischen Spielfilme ausübt.

Die Repräsentation lesbischer Frauen kommt in Nanang Istiabudis Film *The Last Second* (DETIK TERAKHIR) von 2005 vor. Einige Filme reflektieren das Leben in den Slums in und um Jakarta: *The Flag* (BANDERA), 2002 unter der Regie von Nan T. Achnas entstanden, erzählt die Geschichte von Kindern, die einer Flagge durch ihr Armenviertel nachjagen. 2007 jagt, im Film *Get Married*, von Hanang Bramantyo, eine junge Frau ihrer verwandten Seele, durch ein sehr armes Viertel, nach. In Rudi Soedjarwos *Suddenly Dangdut* (MENDADAK DANGDUT) von 2006, stehen die alltäglichen Aktivitäten in den Armenvierteln im Zentrum und wie die beiden Hauptdarsteller vor diesen flüchten, um zur Sängerin und deren Manager zu werden.²⁵⁴

Ekky Imanjaya²⁵⁵ stellt die Frage, ob das *New Indonesian Cinema* aus der Reformbewegung heraus geboren wurde. Tatsächlich besteht ein Zusammenhang zwischen den idealistischen jungen FilmemacherInnen und den Aktivitäten der Reformbewegung. Beide kritisierten die Neue Ordnung Suhartos und setzten sich für sozialen Wandel, weg von Patriarchat, Unterdrückung, ethnischen Verfolgungen und gewaltvollen Schreckenstaten der Polizei und des Militärs, ein. Mit dem Medium Film haben die jungen KünstlerInnen einen Weg gefunden soziale Kritik zu transportieren. Soziale Probleme, denen sich die IndonesierInnen während der Neuen Ordnung ausgesetzt sahen, werden oftmals thematisiert. Auch Themen, die aktueller scheinen, wie der Druck islamistischer Bewegungen, Indonesien zum Islamstaat auf Basis der *Shari'a* zu machen, finden sich im NIC wider.

Die neu erlangte Freiheit und vor allem die Meinungsfreiheit veränderten die Themen des indonesischen Kinos seit 1998 und von einigen FilmemacherInnen wurde ein kritisches, reflektierendes und den sozialen Wandel kommentierendes Kino geschaffen.

Die neuen FilmemacherInnen haben immer noch mit den Scherben, die das Suharto-Regime in der Filmindustrie hinterlassen hatte, zu kämpfen. In den ersten zehn Jahren des 21. Jahrhunderts ist es ihnen gelungen, einen nationalen Markt aufzubauen. Dieser ist zwar von Filmen dominiert, die die größte Nachfrage und Popularität genießen, das heißt vor allem Horror- und Teeniefilmen, aber der Individualismus und Idealismus hat seinen Platz in der Kreativität und Ausdauer einer Handvoll FilmemacherInnen gefunden, die dem nationalen

²⁵⁴ vgl. Imanjaya 2009: 7.

²⁵⁵ vgl. Ebd.

und internationalen Publikum einen kritischen Einblick in die indonesische Gesellschaft bescheren.

Im Jahr 2006 kritisierten diese FilmemacherInnen die Auszeichnung des Filmes *Extra Curricular* (EKSKUL) mit dem Citra Preis, der höchsten Filmauszeichnung Indonesiens. Es handelt sich dabei um ein Teenager-Highschool-Drama. Die Filmmusik war von einem koreanischen Film gestohlen. Dreißig FilmemacherInnen und SchauspielerInnen protestierten und gaben ihre Preise zurück; darunter auch die ProduzentInnen Mira Lesmana, Shanty Harmayn und die RegisseurInnen Harnung Bramantyo, Nia Dinata und Riri Riza, der diesen Protest folgendermaßen kommentierte:

“For the good name of the Indonesian film industry, we call for the revocation of the Citra award for best film and hold the festival's panel of jurors accountable for their decision in an open debate [...] Ekskul's win showed the lack of transparency present in the agencies responsible for promoting the local film industry [...] agencies such as the Film Censorship Body and the National Film Consultative Body were remnants of the New Order regime.”²⁵⁶

Mit diesem Protest wollten sie ein Zeichen setzen, um auf die Regulationen und Einschränkungen, die die Filmindustrie an ihrer Entwicklung hindern, aufmerksam zu machen. Daraus entstand eine politische Bewegung, die die Zensurmethoden und andere einschränkende Elemente der Regierung kritisieren.

Schon 2001 bzw. 2003 gründete die Produzentin Mira Lesmana mit einigen KollegInnen das Netzwerk der indonesischen FilmproduzentInnen (IFPN) bzw. das indonesische Kinokomitee. Daraus entstand dann die indonesische Filmgesellschaft Masyarakat Film Indonesia: eine politische Bewegung, in der sich FilmemacherInnen für mehr Möglichkeiten, zur Gestaltung und im kreativen Ausdruck, in ihrem Metier einsetzen.²⁵⁷

Die Zensurbehörde hat immer noch Einfluss auf die Filmszene und darauf was letztendlich in die indonesischen Kinos gelangt. Riri Riza steht ihr ebenfalls kritisch gegenüber:

„The censorship board members mainly consist of religious group and military representatives, who in my opinion like to live in denial. The story of Ambar and Yusuf [Charaktere aus dem Film 3 Days to Forever von 2007], or at least the experience, is

²⁵⁶ Anonym (2007): Citras handed back in protest. The Jakarta Post. Jakarta. 01.10.2007.

<http://www.thejakartapost.com/news/2007/01/10/citras-handed-back-protest.html> [letzter Zugriff am 07.07.2011]

²⁵⁷ vgl. Imanjaya 2009: 7.

*actually happening in our society. You can read it in the papers and you can watch it on the news everyday.*²⁵⁸

Bei *3 Days to Forever* kritisierte die Zensurbehörde, das rebellische Verhalten der Protagonistinnen (Amba und Yusuf) gegenüber dem Islam. Die beiden machen sich auf eine dreitägige Reise mit dem Auto, im Stil eines klassischen amerikanischen Roadtrip Films der 1960er Jahre. Von Jakarta aus fahren sie gemeinsam durch ein wunderschönes und facettenreiches Indonesien zu einer Familien-Hochzeit auf dem Land. Ihr Land zeigt sich ihnen mit den unterschiedlichsten Gesichtern, die die Gegenwart ausmachen. Die beiden sprechen offen über Sex, rauchen Marihuana und haben den Lifestyle von Jugendlichen, die von einer Party zur nächsten hetzen, ohne dabei Zeit zu finden, sich über ihr Leben Gedanken zu machen. Dieses Porträt wird dem Publikum ohne vorgefertigte Meinung ohne Wertung gezeigt, was laut Riza wohl ausschlaggebend für die Kritik der Zensurbehörde war. „*They [die Zensurbehörde – Anm. d. Autorin] don't like the values these young kids believe in. I guess they need to see elements that show that Ambar and Yusuf realise that what they did or what they believe in is bad or wrong.*“²⁵⁹

Was der Veröffentlichung des Films letzten Endes zu Gute kam, war der Hauptdarsteller, der die Rolle des Yusuf übernahm, nämlich der Publikumsliebling Nicholas Saputra. Seit seinem schauspielerischen Debüt in *What's Up With Love* (ADA APA DENGAN CINTA) 2002 ist ihm der Titel des Teenieidols sicher und er etabliert sich seitdem als einer der meist ambitionierten Schauspieler Indonesiens.²⁶⁰

2007 bescherte Djenar Maesa Ayu mit der Verfilmung ihrer beiden autobiographischen Kurzgeschichten unter dem Titel *They Say I'm a Monkey!* (MEREKA LANG, SAYA MONYET!) vor allem der Oberschicht Jakartas einen kritischen Blickwinkel auf das Leben, hinter den Kulissen der sogenannten Reichen und Schönen.

Djenar Maesa Ayu ist die Tochter des Regisseurs Sjumandjaya und der Sängerin und Schauspielerin Tuti Kirana²⁶¹. In *They Say I'm a Monkey!* rechnet sie mit ihrer dominanten Mutter und deren Liebhabern, deren Missbrauchsoffer sie wurde, ab.

²⁵⁸ Coppens, Laura (2009a): Interview with Riri Riza. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medieforschung 11. Marburg: Schüren. S. 113 – 119: 114.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ vgl. Ungerböck 2008: 84.

²⁶¹ vgl. Roselle, Jacinda (2008): The Personality Change of the Main Characters from Social into Self-centered Persons in Djenar Maesa Ayu's: "The Say I'm a Monkey" and "The Leech". Undergraduate Thesis. Surabaya: Petra Christian University.

http://digilib.petra.ac.id/viewer.php?page=1&submit.x=0&submit.y=0&qual=high&fname=/junkpe/s1/sing/2008/junkpe-ns-s1-2008-11404018-9493-im_monkey-appendices.pdf [letzter Zugriff am 30.09.2011]

Die FilmemacherInnen der letzten zehn Jahre schafften es in ihren Produktionen nicht nur den sozialen Wandel, sondern auch die vielschichtigen sozialen Problematiken zu kommentieren.

Dennoch ist das indonesische Kino des 21. Jahrhunderts im Norden ziemlich unterrepräsentiert und hatte auch in Indonesien nicht immer große Publikumszahlen zu verbuchen. Die Filme des NIC spielen eine bedeutsame Rolle im Sinne des sozialen Kommentars und weil sie die Repräsentation marginalisierter Gesellschaftsgruppen aufgreifen um so auch auf die dominanten Gesellschaftsgruppen und deren Konflikte aufmerksam zu machen.²⁶²

In den folgenden Kapiteln sollen beispielhaft herausgegriffene Filme und Filmszene näher analysiert werden um den Zusammenhang zwischen künstlerischem Ausdruck und gesellschaftlichen Transformationsprozessen aufzuzeigen.

5. METHODE

Die in dieser Arbeit angewandte Methode gründet auf der Annahme der sozialen Konstruiertheit von Identität, die sich in den Repräsentationen im Film wieder findet. Ausführungen zur Konstruiertheit einer einheitlichen indonesischen Identität, die javanisch-muslimisch geprägt ist und über eine vereinheitlichende Sprache verfügt, finden sich in den Kapiteln 2.2. und 6. Im Zentrum des Erkenntnisinteresses liegen die Darstellungen von Gesellschaftsgruppierungen, seien es marginalisierte oder dominante. Von den Gesellschaftsgruppierungen und ihrer Repräsentation durch einzelne Charaktere, Schauplätze, Handlungen, Bühnen- und Kostümbild ausgehend, lassen sich gesellschaftliche Veränderungsprozesse erkennen. So soll das Machtverhältnis zwischen einzelnen Bevölkerungsteilen anhand religiöser, ethnischer oder Gender- Zugehörigkeiten sichtbar gemacht werden. Im Weiteren kann auf die politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozesse geschlossen werden. Dies kann auch in umgekehrter Weise geschehen, indem sich politische Veränderungen in den Repräsentationen im Film widerspiegeln. Dieser Zugang legt dem künstlerischen Medium Film die Eigenschaft nahe, als Spiegel gesellschaftlicher Transformationsprozesse zu fungieren.

²⁶² vgl. Ungerböck 2008: 74.

5.1. METHODISCHE HERANGEHENSWEISE

Im Erkenntnisinteresse dieser Arbeit steht das *New Indonesian Cinema* und wie es als Spiegel gesellschaftlicher Transformationsprozesse angesehen werden kann.

Die angewandte Methode besteht aus mehreren Teilen. Zunächst wurde ein Analyserahmen festgelegt und näher beleuchtet. Der Untersuchungsgegenstand wurde definiert und anhand der historischen, sozialen und politischen Entwicklung kontextualisiert. In einem weiteren Schritt wurden aktuelle gesellschaftliche Diskurse herausgegriffen um, als Basis der Analyse von Repräsentationen im Film, zu dienen.

Den Rahmen bildet die indonesische Gesellschaft, Analysegegenstand sind deren Transformationsprozesse und die Filme des NIC – dieser ist wiederum in den Kontext der politischen und geschichtlichen Entwicklung des Inselarchipels gebettet. Die Repräsentationen von aktuellen gesellschaftlichen Diskursen sind das Instrument der FilmemacherInnen, die indonesische Gesellschaft kritisch zu reflektieren. Diese Reflexionen werden mittels der schon beschriebenen „images-of-Analyse“²⁶³ untersucht. Das Ergebnis der Arbeit ist dann eine Synthese dieser Herangehensweisen.

Die Darstellungen der politischen Entwicklung, sowie der Filmgeschichte, bewegen sich zu einem großen Teil auf der deskriptiven Ebene. Alle hier herangezogenen Quellen legen ihren Schwerpunkt auf Indonesien und entstammen den Kultur-, Politik-, Geschichts- und Filmwissenschaften.

Die Fragen danach, wie die heutige Republik Indonesien entstanden ist und welche Prozesse die Demokratisierung in den letzten 15 Jahren beeinflussten, formen die Methode, das Spannungsverhältnis zwischen Demokratisierung und Islamisierung als moderne, dynamische Prozesse zu untersuchen.

Warum gerade die Filme des NIC ausgewählt wurden, soll mithilfe von Aussagen der FilmemacherInnen in Interviews über ihre Motivation und mittels Beschreibungen der Inhalte des NIC beantwortet werden.

Einen wichtigen Aspekt des empirischen Arbeitens stellt der Zugang zum Untersuchungsmaterial dar. Die Verfügbarkeit der Filme des NIC ist beschränkt. Generell sind die Filme, wie bereits erwähnt im Kino – international und in Indonesien –

²⁶³ vgl. Dyer 2002.

unterrepräsentiert, weshalb sie auch nicht einfach zu bekommen sind. Nur wenige können über Onlineshops bestellt werden. Einige wurden auf internationalen Filmfestivals gezeigt, sind also dem Publikum innerhalb des zeitlich und räumlich begrenzten Rahmens eines meist sehr spezifischen Festivals zugänglich. Über den Kontakt zu den InitiatorInnen solcher Filmfestivals gelang es Kopien einiger Filme, die im Handel nicht erhältlich sind, für die wissenschaftlichen Zwecke einer Diplomarbeit zu erhalten. Daneben wurde die Möglichkeit genutzt direkt mit den FilmemacherInnen bzw. ihren Produktionsfirmen in E-mail-Kontakt zu treten. Somit konnte eine Handvoll an Filmen des NIC auf DVD zusammengetragen werden. Daraus wurde eine engere Auswahl getroffen. Für diese Arbeit sind nur Spielfilme, die als alternativ bezeichnet werden können, relevant – Mainstream-Produktionen, die ausnahmslos auf Unterhaltung abzielen, wurden außer Acht gelassen.

Die Figuren und Schauplätze werden im Film über Codes und Symbole repräsentiert. Die Beobachtung richtet sich danach, welche Codes und Symbole im Fortlauf der Handlung als Repräsentationen vorkommen. Diese Repräsentationen positionieren die einzelnen Charaktere einer gewissen gesellschaftlichen Gruppierung zugehörig. Repräsentation dient auch dazu Eigenschaften zuzuschreiben. Wie im nächsten Kapitel näher erläutert wird, funktioniert Repräsentation über Stereotype. Durch Beobachtung sollen Repräsentationen von Stereotypen im Film aufgezeigt werden.

Daraus können Schlüsse gezogen werden, wie Transformationsprozesse die indonesische Gesellschaft formen. Welche Identitäten werden in den Filmen des NIC repräsentiert und wie lassen sich diese innerhalb der indonesischen Gesellschaft positionieren. Die Filmanalyse bezieht sich stets auf ihren Referenzrahmen – die indonesische Gesellschaft – wobei die Besonderheiten der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung ebenfalls berücksichtigt werden. Hinter einer Repräsentation im Film steht der Realitätsbezug, der in der angewandten Methode mit einbezogen wird. Im Austauschverhältnis zeichnen die Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung und die Analyse der Repräsentationen im Film ein Bild der gesellschaftlichen Transformationsprozesse in Indonesien.

Die Inhalte der Filme und ihre einzelnen Filmszenen werden in der Analyse wie ein Text gelesen. Durch Beobachtung der Bilder, die Informationen in Form von Codes und Symbolen transportieren, werden Aussagen über die Repräsentation in den jeweiligen Bildern getroffen.

5.2. REPRÄSENTATION IN DER FILMANALYSE

Repräsentation ist die Brille, durch welche die Realität betrachtet wird. Die Gläser dieser Brille sind durch Diskurse gefärbt. Der Betrachter bringt seinen individuellen Blickwinkel, der durch seinen soziokulturellen Hintergrund ebenfalls geformt ist, mit. Dieser Aspekt der Filmanalyse, nämlich die Rezeption des Publikums, wird in der folgenden Analyse außer Acht gelassen. Es geht im Kern um die Themen der Filme und wie die künstlerisch-gestalterische Umsetzung diese in Szene setzt, um einen Einblick in die indonesische Gesellschaft und ihre Veränderungsprozesse zu erhalten.

Ziel ist es, mittels der Filmanalyse aufzuzeigen, wie sich gesellschaftliche und politische Veränderungsprozesse anhand der Repräsentation sozialer Gruppen und Identitäten in den Spielfilmen des *New Indonesian Cinema* wiederfinden. Im Vordergrund stehen die politische und filmische Geschichte Indonesiens. In der Geschichte des Films²⁶⁴ finden sich soziale Verhältnisse und politische Entwicklungen innerhalb der Grenzen der staatlichen Zensur wieder. Davon ausgehend, setzt die Methode, Film mittels Repräsentation zu analysieren, voraus, dass sich gesellschaftliche und politische Veränderungsprozesse im indonesischen Kino widerspiegeln. Um diese Voraussetzung zu überprüfen, sollen Stellungnahmen der FilmemacherInnen zur Motivation hinter ihren Werken, herangezogen werden. Diese finden sich in Interviews mit den Medien und mit den, im Forschungsstand erwähnten, ExpertInnen.

Ein Abbild der Realität zeigt sich in der Manifestation von Repräsentationen auf der Kinoleinwand, indem einzelne Charaktere, Szenen, Schauplätze, Dialoge, oder das Zusammenspiel dieser, in Szene gesetzt werden. Dabei können Kleidung, Sprache, äußerliche Merkmale und Gegenstände herangezogen werden, um etwas bzw. jemanden, als zu einer gesellschaftlichen Gruppierung zugehörig, zu repräsentieren. Ein Beispiel für das Verständnis, ist die Darstellung von Homosexualität im US-amerikanischen Kino. So konnte im Mainstream-Kino davon ausgegangen werden, dass das Publikum die gesellschaftlichen Stereotypen über homosexuelle Männer so verinnerlicht hatte, dass durch gewisse Bewegungen, oder die Art und Weise zu sprechen, die jeweiligen Figuren auf der Leinwand, als schwul identifiziert werden konnten. Häufig waren diese Verhaltensweisen typisch für den sogenannten Sissy-Charakter im US-Kino der 1930er. Dieser Schauspielcharakter war ein Mann mit weiblich konnotierten Verhaltensweisen, weiblicher

²⁶⁴ vgl. Kapitel 4.

Kleidung, oder einer besonders hohen Stimme.²⁶⁵ Das Beispiel der Stereotype der jeweiligen Gesellschaft macht die gewollte Repräsentation der Charaktere, als einer bestimmten Gruppe zugehörig, ersichtlich. Der lustige Sissy-Charakter eines Mannes, der sich überspitzt weiblich verhält und ausdrückt, wird nicht explizit als homosexuell vorgestellt. Es sind die Repräsentationen, die ihn als homosexuell positionieren.

Den Kern der angewandten Methode bilden Repräsentationen. Nach Richard Dyer²⁶⁶ sind das, vereinfacht ausgedrückt, „Bilder von“, das heißt Abbildungen der Realität, die innerhalb eines gewissen sozio-kulturellen Kontexts von den Mitgliedern der jeweiligen Gesellschaft verstanden werden. Durch gewisse Erkennungsmerkmale wird ein Charakter in einem Spielfilm, einer oder mehreren bestimmten sozialen Gruppierungen zugeschrieben, und repräsentiert diese in seiner Darstellung im Film.

Repräsentation ist ein sinnvermittelnder Prozess, der Dingen, die durch Bilder, Sprache oder Symbole repräsentiert werden, eine Bedeutung zuschreibt. Er funktioniert im Austausch zwischen den Mitgliedern einer Kultur oder einer Gesellschaft.²⁶⁷ Repräsentation ist in der Filmanalyse der Schlüssel, durch den der Zugang zum Verständnis – zumindest eines kleinen Teiles der Realität – möglich wird.²⁶⁸

Repräsentationsregime dienen zur Abbildung der Realität und um ein Verständnis der Komplexität der Realität zu ermöglichen. Sie sind äußerst komplex, wodurch sie nur schwer fassbar sind und erscheinen, durch die Schwierigkeiten ihrer Verständlichkeit, fragil und verschlüsselt. Sie sind als ein Zugang zu verstehen, reale Verhältnisse zu deuten. Durch die hohe Komplexität allerdings – einerseits der Realität und andererseits der Repräsentationen – braucht es Einschränkungen und es muss anerkannt werden, dass Realität nur teilweise erfassbar ist. So repräsentiert beispielsweise der Gang in die Moschee zum Gebet, einen Charakter im Film als Moslem. Ein anderes Beispiel kann die Kleidung sein: Eine Tracht repräsentiert eine filmische Figur, einer bestimmten ethnisch-kulturellen Gruppe anzugehören. Oder eine gewisse Handlung repräsentiert den Charakter, intolerant oder rassistisch zu sein.

Im Film dienen Bilder zur Bedeutungsvermittlung. Es sind die Abbildungen von einzelnen oder mehreren Menschen in ihren Schauplätzen und ihrem Handeln, die über die Leinwand bedeutungsvermittelnd mit dem Publikum in Beziehung treten. Richard Dyers „images of-

²⁶⁵ vgl. Epstein & Friedman 1995: 08:37 min.

²⁶⁶ vgl. Dyer 2002: 4.

²⁶⁷ vgl. Hall, Stuart (1997): The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications. S. 13 – 75: 15.

²⁶⁸ vgl. Dyer 2002: 12.

Analyse²⁶⁹ beschäftigt sich damit, wie soziale Gruppierungen in ihren Darstellungen im Film kulturell repräsentiert sind. Sie ist politisch motiviert, um die Marginalisierung bestimmter Gesellschaftsgruppen sichtbar zu machen. Dass dieses Sichtbarmachen von den FilmemacherInnen des NIC auch gewollt ist, soll mittels Aussagen der FilmemacherInnen in Interviews analysiert werden.

Filme geben in ihrer Bildsprache, als Transporteure von bedeutungsvermittelnden Informationen, Einblicke in die Abbildungen der Alltagswelten der dargestellten sozialen Gruppen. Die Macht von Bildern als Vehikel von Information liegt in ihrer Repräsentation von sozialen Gruppierungen. Die Analyse von Darstellungen sozialer Gruppierungen bezieht sich vor allem auf die Repräsentation marginalisierter Gesellschaftsgruppen und kann auch Aufschluss geben, welche Gruppierungen dominant in der jeweiligen Gesellschaft sind. Forschungsbeiträge zur Repräsentation von marginalisierten Gruppierungen beschäftigen sich, neben ethnischen Minderheiten mit Frauen, schwulen Männern, lesbischen Frauen, Menschen mit Behinderung, alten Personen, Jugendlichen, usw.

Das komplexe System von Repräsentation arbeitet ständig, ändert sich, setzt sich neu zusammen und ist in der subjektiven Wahrnehmung von Realität des Einzelnen immer selektiv und beschränkt. Die Realität kann nur durch die Repräsentation von Bildern, Diskursen und Texten gesehen werden. Das Repräsentierte ist also niemals ein direkter Bezug, oder gar die direkte Abbildung der Realität – schon gar nicht in ihrer Gesamtheit.

Kulturelle Codes und Formen definieren, wie die Welt wahrgenommen wird. Diese finden sich in der Art und Weise der Kleidung, der Sprache, der Gestik und Mimik, des Verhaltens und in Details bei Einrichtungsgegenständen u.v.m., wieder. Kulturelle oder gesellschaftliche Besonderheiten lassen sich durch diese Codes darstellen. Gleichzeitig ist diese Darstellung beschränkt, weil sie erst durch diese, bereits zur Verfügung stehenden Codes und Symbole, möglich wird. Repräsentation entsteht in der Beziehung zwischen Produktion und Rezeption.²⁷⁰ In dieser filmanalytischen Untersuchung geht es rein um die Repräsentation – nicht etwa, wie diese, durch die komplexe Austauschbeziehung zwischen Produktion und Rezeption, zu Stande kommt.

Die Wahrnehmung der Realität geschieht über Vermittler, wie Bilder. Die Darstellung einer Person in einem Film, mithilfe von kulturellen Codes und Formen der Präsentation, muss immer im jeweiligen Kontext betrachtet sein. Eine Filmanalyse muss in das Netzwerk der sozialen, politischen und kulturellen Entwicklungen der jeweiligen Gesellschaft gebettet werden, um einen Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung von Bildern als Repräsentation der Gesellschaft, und der Darstellung einzelner Teile einer Gesellschaft in Bildern, herzustellen. Wichtig ist es, anzuerkennen, dass nur Teile in der

²⁶⁹ Dyer 2002.

²⁷⁰ vgl. Ebd.

Repräsentationsanalyse erfasst werden, weil es die Komplexität des Dargestellten, das heißt, das veränderte Abbild der Realität, nicht zulässt, in ihrer Gesamtheit begriffen zu werden. Mit der Darstellung marginalisierter Gesellschaftsgruppen, oder von Tabuthemen, wird die politische Schwierigkeit von Repräsentation deutlich. Zum einen ist es die hohe Komplexität, zum anderen das Problem der Kategorisierbarkeit. Zum Beispiel steht die Darstellung einer Person, aber auch die Inszenierung der Schauplätze, in denen sie im Film vorkommt, für die Darstellung der Gruppe, der sie innerhalb einer Gesellschaft als zugehörig gilt; das heißt von einem auf alle schließen.²⁷¹ In diesen Darstellungen dienen oftmals Stereotype zur Verständnisvermittlung. Die Analyse von Stereotypen lässt Zuschreibung, wie weiblich, männlich, muslimisch oder christlich zu. Wie das Beispiel des Gangs zur Moschee für das Gebet zeigt, so wird ein Stereotyp, dass MuslimInnen zum Gebet in die Moschee gehen, herangezogen, um den Charakter als muslimisch innerhalb einer jeweiligen Gesellschaft zu positionieren.

Repräsentation ist auch mit Abhängigkeiten und Macht verbunden. Die Machtbeziehungen innerhalb einer Gesellschaft entscheiden darüber, wer Kontrolle oder Einfluss auf die Repräsentationen hat. Meist liegt die Macht in den Händen der dominanten gesellschaftlichen Gruppen. Als Veranschaulichung kann die Repräsentation schwarzer AmerikanerInnen im US-amerikanischen Stummfilmkino genannt werden. In dem epischen Werk über den amerikanischen Bürgerkrieg, „The Birth of a Nation“²⁷², wird die Repräsentation von der kulturellen Dominanz reicher, weißer Männer bestimmt. D. W. Griffith förderte mit seiner Darstellung von schwarzen Männern und Frauen den Rassismus – und somit den Kampf gegen Schwarze in den USA. Er bestärkte gezielt bereits vorhandene, vorurteilbehaftete Klischees der amerikanischen Gesellschaft über Schwarze.²⁷³

Kein Repräsentationsregime kann tatsächlich Einblick in die Realität oder in die Wahrnehmung von Realität schaffen. Die Macht der Repräsentationen liegt darin, dass sie Aufschluss darüber gibt, wie Teile einer Gesellschaft innerhalb dieser wahrgenommen werden. Also wo sozusagen ihr Platz in der Gesellschaft ist.

Das Netzwerk aus unzähligen Repräsentationen zeichnet ein Bild der Realität und ist ein Referenzrahmen für gesellschaftliche Veränderungsprozesse.

Des Weiteren konstituiert dieses Netzwerk die jeweilige soziale Gruppierung, die es repräsentiert.²⁷⁴

²⁷¹ vgl. Ebd.: 2 – 5.

²⁷² eine der Analysen von *The Birth of a Nation* im Zusammenhang mit der Repräsentation von Schwarzen ist: Diawara, Manthia (Hg.) (1993): *Black American Cinema*. New York: Routledge.

²⁷³ vgl. Diawara 1993: 3.

²⁷⁴ vgl. Dyer 2002: 3.

Vor allem die kulturellen und sozialen Codes, Formen und Symbole repräsentieren eine bestimmte soziale Gruppierung, eine bestimmte kulturelle Besonderheit, ein bestimmtes Geschehen. In Spielfilmen lassen sich diese Codes wiederfinden und werden von den jeweiligen AutorInnen bewusst eingesetzt, um Kritik zu üben – um auf gesellschaftliche Diskurse hinzudeuten. Mittels Repräsentationen wird ein sozialer Kommentar abgegeben. Somit wird eine Botschaft an das Publikum übermittelt und ein kritisches Auge auf die Gesellschaft oder die Regierung geworfen.²⁷⁵

Die Methode orientiert sich in vereinfachter Weise an folgenden Fragen:

Welche Details weist der Schauplatz auf und worauf lassen diese schließen? Stehen sie in Zusammenhang mit den, in den vorhergehenden Kapiteln, behandelten Inhalten?

Wie verhalten sich die Charaktere und was sagt das aus? Kleidung, Sprache, Ton, das Zusammenspiel mit anderen Charakteren; das alles sind „Bilder von“, also Repräsentationen, die die Realität in Teilen widerspiegeln.

Die Repräsentationen von einzelnen Gesellschaftsgruppen und die Konstruktion von Identität werden im NIC teilweise gewollt eingesetzt. So wird ein kritischer sozialer Kommentar abgegeben, um auf Veränderungsprozesse aufmerksam zu machen. Bewusst kritische Auseinandersetzungen mit gewissen Tabuthemen bzw. gesellschaftlichen Gruppierungen, finden sich in den Repräsentationen der Spielfilme des NIC wieder. Ein Blick in die Geschichte des indonesischen Films zeigt, dass es in Indonesien stets FilmemacherInnen gegeben hat, die sich kritisch mit ihrer Realität auseinandersetzen. Darauf aufbauend lässt sich dieser Zusammenhang zwischen Fiktion und Realität auch im NIC wieder finden. Nachdem im zweiten und dritten Kapitel dieser Arbeit ein klares Bild über die politische Entwicklung, mit besonderem Augenmerk auf das Spannungsverhältnis zwischen Islamisierungsprozess und Demokratisierungsprozess, gezeichnet wurde, soll darauf aufbauend, die Repräsentation des Islam im NIC untersucht werden. Wird der Islam repräsentiert und wie wird er repräsentiert? Die Methode orientiert sich also, wie schon erwähnt, an der Konstruiertheit der indonesischen Einheitskultur, die als dominante javanisch-muslimische Kultur bezeichnet wird und an den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, in Bezug auf die Radikalisierung des Islams. Somit wird der Zusammenhang zwischen dem ersten Teil dieser Arbeit und dem zweiten Teil, der empirischen Analyse ausgewählter Filme, hergestellt.

Die Vormachtstellung des Islams und dessen voranschreitende Radikalisierung in Indonesien wurden bereits erörtert. Im Folgenden soll die Dominanz der javanisch-

²⁷⁵ Setiyawan 2009: 98.

muslimischen Identität sowie die Marginalisierung der chinesischen Minderheit erläutert werden.

6. MOTIVATION DER FILMEMACHERINNEN

Die Motivation, die die AutorInnen des NIC für ihre Arbeit mitbringen, entspringt ihren kreativen Ansprüchen etwas über die indonesische Gesellschaft zu erzählen. In ihrer filmischen Umsetzung unterscheiden sie sich voneinander. Auf individuelle Art und Weise setzen sie ihre Interpretationen der, und Reflexionen über die indonesische Gesellschaft in ihren Transformationsprozessen, cineastisch um. Ihnen allen ist jedoch gleich, dass sie den Medien in Indonesien kritisch gegenüber stehen. „In the media we have a lot of coverage of trafficking HIV, sexual abuse and such, but it has the news value, so it does not have any dramatic or cinematic value. [...]we wanna do something with that content.“²⁷⁶ Auf die Frage nach ihrer Inspiration, 2006 den Film *Love for Share* zu drehen, antwortet Nia Dinata folgendermaßen:

*„[...]but mainly I was a little bit annoyed by the fact that, after the reform, the new media really helps to promote and give voice to men who actually have a polygamous lifestyle. They give space; they give space in the print media, space in the broadcast media, for that group of people to promote that kind of lifestyle. And I think that there are not that many people who are against it. And it's just annoying to listen or to watch or to read people promoting something that really treats women like objects and like valuable possessions, not like human beings.“*²⁷⁷

Sie sehen die Stärkung des politisierten Islams und seinen Einfluss auf die öffentliche Sphäre als eine Gefahr an. Es ist ihnen ein Anliegen die gesellschaftlichen Diskurse anzusprechen, die im indonesischen Kino nur selten behandelt werden. Für UPI, eine der FilmemacherInnen des Episodenfilms *Chants of Lotus*, war es ausschlaggebend durch ihren Film ansonsten unterrepräsentierte Themen auf die Kinoleinwand zu bringen. „*The film relates four different themes that Indonesian women face every day. Social conflicts, HIV, sex education and health issues. These issues are seldom brought up in Indonesian film.*“²⁷⁸

²⁷⁶ Dinata, Nia (2007) im Interview mit Nicholas Seputra am Jakarta International Film Festival.

http://wn.com/Screentime_Nicholas_Saputra_@_Jakarta_Intl_Film_Festival_07 [letzter Zugriff am: 04.01.2012]

²⁷⁷ Dinata, Nia (2009) im Interview mit Laura Coppens. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): *ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung* 11. Marburg: Schüren. S. 64 – 71: 68.

²⁷⁸ UPI (2007) im Interview mit Nicholas Saputra am Jakarta International Film Festival.

http://wn.com/Screentime_Nicholas_Saputra_@_Jakarta_Intl_Film_Festival_07 [letzter Zugriff am 19.03.2012]

6.1. GARIN NUGROHO

International, regional und national mit Preisen für seine innovativen und visionären Filme ausgezeichnet, beschreibt Garin Nugroho, das Ziel seiner filmischen Arbeit: sich selbst, seine Kultur und seine Träume zum Ausdruck bringen zu wollen.²⁷⁹

Garin Nugroho hat Soziologie und Recht studiert. In seinen Filmen möchte er etwas über Traditionen und die gesetzliche Lage in Indonesien ausdrücken. Die Motivation, den Film *Of Love and Eggs* (RINDU KAMI PADAMU) zu machen, entwuchs seinem Interesse über Traditionen zu sprechen. Die Feierlichkeiten zum muslimischen Festtag *Lebaran* repräsentieren für Nugroho einen wichtigen Teil der Traditionen der indonesischen Gesellschaft.

„*To me it's [Lebaran] sort of a tradition. And when you talk about tradition, you think of gatherings, meetings with relatives, and if you haven't been religious enough, it is the time for you to make up for it by fulfilling your religious duties.*“²⁸⁰

Lebaran ist die Feier des Endes des muslimischen Fastenmonats Ramadan. *Of Love and Eggs* ist eine leichte Komödie die weniger Symbolkraft als Nugrohos andere Filme besitzt. Der Film ist das Porträt einer hektisch wirkenden, muslimischen Gemeinschaft, in deren Mitte drei Jungen und ihre Beziehungen zu den Erwachsenen der Gemeinde stehen. Die Handlung kreist um die Feierlichkeiten zu *Lebaran* und spielt sich inmitten des bunten Treibens auf einem kleinen Markt in Jakarta ab. Glaube, Familie und Liebe sind die zentralen Themen dieses Films. Neben dieser Produktion aus dem Jahr 2004 setzt sich Garin Nugroho in seinen Filmen gezielt mit dem Thema Religion und ihren Vernetzungen in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen auseinander. In anderen Arbeiten setzt er auf eine Mischung aus Dokumentation und fiktivem Spielfilm (*Letter to an Angel*, *Birdman Tale*).

Er lieferte bereits eine Reihe an Filmen, um den ZuseherInnen neue Perspektiven auf die Gesellschaft zu geben. Er zeigt kritisch, ohne sein Publikum zu bevormunden, was sich neben der indonesischen vermeintlichen Mehrheitskultur abspielt. In seinem Film *A Poet: Unconcealed Poetry* (PUI SI TAK TERKUBURKAN) setzte er sich 2000 mit dem Kommunismus, in *Under the Tree* (DI BAWAH POHON) zeigt er 2008 den Hinduismus auf Bali und 2011 setzt er sich mit Katholizismus sowie religiösem Fundamentalismus

²⁷⁹ vgl. Ungerböck 2008: 80.

²⁸⁰ Nugroho, Garin (2007) im Interview mit Nicholas Seputra über *Oper Jawa* (RINDU KAMI PADAMU) und *Eid Mubarak* (HARI RAYA). Screentime auf Channel [V] International. Jakarta.
<http://www.youtube.com/watch?v=70yZdXPfmjc> [letzter Zugriff am 04.01.2012]

auseinander. In Kooperation mit dem Maarif Institut entsteht 2011 *Eyes Closed* (MATA TERTUTUP), der 2012 veröffentlicht werden soll. Mit diesem Film möchte Garin Nugroho gezielt auf die radikalisierten Tendenzen, das heißt die islamistischen und terroristischen Komponenten im indonesischen Islam aufmerksam machen. Die Errichtung eines indonesischen Islamstaates wird schon seit der Unabhängigkeitsbewegung in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts von IslamistInnen gefordert²⁸¹ und stellt bis heute eine Bedrohung für eine unabhängige Demokratie in Indonesien dar. Die IslamistInnen berufen sich seit der Unabhängigkeitsdebatte auf die Jakarta-Charta, in der ein indonesischer Staat auf der Rechtsgrundlage der *Shari'a* errichtet werden sollte, wobei dies aber in der gültigen Fassung der *Pancasila*, bei Ausrufung der Verfassung 1945, keine Erwähnung mehr fand. Die Absichten der islamistischen Gruppierungen wurden durch ihre terroristischen Aktionen auf Bali und in Jakarta (2009) verstärkt und machten die Ernsthaftigkeit dieses Diskurses für die indonesische Gesellschaft deutlich. Nugroho sieht es als seine Aufgabe einen Film zu machen, der sich mit dieser wachsenden Problematik in kritischer Weise auseinandersetzt.²⁸² Er möchte einen pluralistischen Islam repräsentieren und sieht sich den Herausforderungen des Marktes, der Massen, Religionen und Politik ausgesetzt.²⁸³

Der Diskurs über Islam und Gesellschaft liegt im Zentrum seines filmischen Interesses, etwas über die indonesische Gesellschaft zu erzählen. Die gesellschaftlichen Transformationsprozesse, die seit dem 11. September 2001, Einzug in Indonesien halten, bringen neue Bezeichnungen für die Unterschiede innerhalb der muslimischen Gemeinschaft mit sich. Fundamentalistischer Islam, Islamismus oder pluralistischer Islam. Alles Begriffe die weltweit seit den islamistisch motivierten Terroranschlägen in den USA immer wieder medialisiert werden. Die in Kapitel 3 beschriebene Entwicklung des indonesischen Islamismus, zeigt das bedrohliche Voranschreiten des Islamismus in die öffentliche Sphäre des Inselarchipels.

Die Konflikte zwischen pluralistischen und fundamentalistischen MuslimInnen nehmen, seit dem Beginn der Terrorattentate auf Bali 2002, zu. In Indonesien, werden die Medien, seit 2001 respektive 2002, vermehrt zum Forum um über den Islam zu sprechen. Arabische Kleidung wird zum ersten Mal in Sendungen des indonesischen Fernsehens eingesetzt. Parallel dazu, sieht sich die gesetzliche Sphäre von den VerfechterInnen eines Islamstaates

²⁸¹ vgl. Kapitel 3.

²⁸² vgl. Malik, Candra (2011): Indonesian Film Explores the Lure of Extremism. In: The Jakarta Globe. Jakarta. <http://www.thejakartaglobe.com/entertainment/indonesian-film-explores-the-lure-of-extremism/476613> [letzter Zugriff am 19.03.2012]

²⁸³ vgl. Nugroho, Garin (2009) im Interview mit Christian Razukas. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 146 – 150: 148.

auf Basis der *Shari'a* – dem islamischen Recht – bedroht.²⁸⁴ Filme mit islamischen Inhalten gewinnen an Popularität beim Publikum, aber es braucht kritische FilmemacherInnen, wie Garin Nugroho, Nia Dinata und Riri Riza die sich dem Islamdiskurs annehmen. Die VertreterInnen des NIC reflektieren die Veränderungsprozesse innerhalb der indonesischen Gesellschaft in ihren Interpretationen. Bezüglich des Islamdiskurses, bezieht Garin Nugroho klar Stellung auf Seite des pluralistischen Islams und spricht die Gefahr des Voranschreitens des fundamentalistischen Islams in der indonesischen Gesellschaft öffentlich an.

„We make Islam the issue. Religion must be anti-violent first. Religion must be human. Pluralism, humanity and anti-violence are the first ideas. Every concept must follow democracy and the rule of the state. The Indonesian nation is not an Islamic state. The Indonesian nation belongs to Pancasila. We recognize pluralisms [...]we cannot make barricades!The government makes many concessions to the Muslims who want to establish shariat law in this country – but the concessions have crossed the borders of the philosophy of this country. That is why we are correct to say no.“²⁸⁵

Mit diesem Argument untermauert Nugroho die wichtige Rolle der Prinzipien der *Pancasila* als Katalysator für den Demokratisierungsprozess in Indonesien. Die fundamentalistische Auslegung des Islams ist eine Gefahr für den Pluralismus geworden. Die indonesische Gesellschaft braucht, laut Nugroho²⁸⁶, Filme, die im Geiste von Meinungsfreiheit, Dialog und der friedlichen Religionsausübung, gemacht sind.

6.2. NIA DINATA

Nia Dinata, beschrieb ihre Motivation für die Mitwirkung am Episodenfilm *Chants of Lotus* (PEREMOUAN PUNYA CERIYA), als Möglichkeit Themen, die ansonsten nur in den Nachrichten medialisiert werden, cineastisch aufzuarbeiten. Der Omnibusfilm, als das gemeinsame Werk von vier Filmemacherinnen, setzt sich mit den alltäglichen Herausforderungen für Frauen auseinander. Die aufgegriffenen Diskurse finden sich, in dieser Art der Darstellung, in keinem anderen indonesischen Film. HIV AIDS, sexuelle Aufklärung, Gesundheitspflege und soziale Konflikte werden in der Berichterstattung der indonesischen Medien zwar erwähnt, aber ohne dramatischen Wert, wie er im Kino vermittelt werden kann.²⁸⁷

Bezüglich ihrer Ambitionen, einen Film über Polygamie – *Love for Share* – zu drehen, antwortete Nia Dinata auf die Frage nach ihrer Philosophie folgendermaßen:

²⁸⁴ vgl. Ebd.: 146f.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ vgl. Ebd.

²⁸⁷ vgl. Dinata 2007.

„[...]as an Indonesian I feel like there are so many stories that need to be told to fellow Indonesians or even to the world, because Indonesia is a very unique culture where we are not used to sharing stories. Especially stories about things that tradition has already branded as taboo, so that it is really not good for you to even discuss it or to show it in your work. And I think film has the unique power to tell something in a different way that does not offend people.“²⁸⁸

Die Einzigartigkeit der indonesischen Kultur wird anerkannt. Nia Dinata hat die Herausforderung angenommen, die Besonderheiten dieser Kultur auf die Kinoleinwand zu bringen, um etwas über die indonesische Gesellschaft und vor allem ihre Tabuthemen zu erzählen.

6.3. RIRI RIZA

Riri Riza hat durch das Filmemachen mehr über die facettenreiche indonesische Kultur gelernt: *„One thing’s for sure, through filmmaking, I’ve learnt a lot about the Indonesian culture.[...]I think[...]I get to learn a lot about the Indonesian society.“²⁸⁹* Zum Beispiel, lernte er durch die Arbeit an seinem 2005 produzierten Film GIE vieles über den indonesischen Lifestyle der 1960er. Seine Philosophie sieht er in seinem Selbstverständnis von einem Geschichtenerzähler begründet:

„I tell stories, and it’s all about me and the people around me, my culture. I really think my vision is about seeing the rapid change within the society I live in. I love my country, and I live with the many differences and problems that are happening now. The stories that I’m interested in usually deal with issues. And I started to identify my role as a filmmaker with this in mind...“²⁹⁰

Es ist den FilmemacherInnen des NIC ein Anliegen, sich mit der sich verändernden indonesischen Gesellschaft in ihren Filmen auseinander zu setzen.

6.4. EDWIN

EDWIN wurde 1978 in Indonesien geboren. Er war bei den Umbrüchen, der Transitionsphase von Neuer Ordnung zur Demokratisierung dabei. Er kennt die *Orde Baru*,

²⁸⁸ Dinata 2009: 64.

²⁸⁹ Riza 2007.

²⁹⁰ Riza, Riri (2009) im Interview mit Laura Coppens. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medieforschung 11. Marburg: Schüren. S. 113 – 119: 113.

die Reformationsperiode und die junge Demokratie. In seinen Filmen versucht er etwas über die indonesische Gesellschaft auszusagen. EDWIN produziert hauptsächlich Kurzfilme, macht Dokumentationen, Musikvideos und Spielfilme.²⁹¹ Der Kurzfilm *A Very Slow Breakfast* aus dem Jahr 2002 beschreibt die Dysfunktionalität einer Familie, die beim Frühstück aufeinander trifft. EDWIN ging es in diesem Film, wie in seiner weiteren Arbeit darum, Tabuthemen der indonesischen Gesellschaft anzusprechen. Die zerrütteten Familienverhältnisse sieht er als immer größer werdendes Problem, das in der indonesischen Gesellschaft zu wenig Beachtung findet.²⁹² In all seinen Filmen stellt EDWIN das eigentliche Thema des Films, als etwas, das nebenbei abläuft, dar. So tun als ob. In *A Very Slow Breakfast* verhält sich die Familie, so als ob es keine Probleme, keine Streitereien zwischen den Eltern gäbe, um die Illusion der funktionierenden Familie – nach außen hin – aufrechtzuerhalten. In *Blind Pig Who Wants To Fly* ist es ähnlich. Die brutale Verfolgung der ethnisch-chinesischen Minderheit 1998 wirkt als etwas Vergangenes, das die indonesische Gesellschaft schon überwunden hat. Durch die Beiläufigkeit, wie die ethnischen Konflikte im Film repräsentiert sind, wirken sie als etwas, das niemanden mehr betrifft. Sie halten sich während des gesamten Filmes im Hintergrund der Erzählung und strahlen dadurch eine Art stille Warnung aus – die gewaltvollen Übergriffe an ChinesInnen können jederzeit wieder passieren.

7. INDONESISCHE IDENTITÄTEN: DOMINANZ UND MINDERHEIT

Die Bevölkerung des Vielvölkerstaats Indonesien ist überaus heterogen. Mit mehreren hundert Sprachen und Dialekten, ist es unmöglich, von Indonesien als einheitliches Land zu sprechen. Bis 1945, als sich die Republik sich auf den Weg in die Unabhängigkeit machte, verband die IndonesierInnen vor allem die koloniale Erfahrung. Sich mit der Nation zu identifizieren, die 1949 als Republik Indonesien international anerkannt wurde, geschah wegen der gemeinsamen kolonialen Erfahrung – unabhängig von Sprache oder ethnisch-kultureller Zugehörigkeit. Eine einheitliche indonesische Kultur muss als konstruiert angesehen werden, da es die hohe Diversität innerhalb der Bevölkerung nicht zulässt, alle kulturellen Unterschiede in *einer* Kultur zu vereinen. Sprach- und Kulturübergreifend

²⁹¹ vgl. Homepage: Film Festival Rotterdam (2011): Edwin.

<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/persons/edwin/> [letzter Zugriff am 20.11.2011]

²⁹² vgl. Tioseco, Alexis A. (2006): A conversation with Edwin.

http://www.criticine.com/interview_article.php?id=31 [letzter Zugriff am 13.03.2012]

vereinen die IndonesierInnen, neben ihrer Staatsbürgerschaft, die Fünf Prinzipien der *Pancasila*. Die politische Konstruiertheit der einheitlichen indonesischen Kultur und ihre Rolle für den Machterhalt der Regimes unter Sukarno und Suharto, sind im zweiten Kapitel dieser Arbeit erörtert.

7.1. JAVANISCH-MUSLIMISCH ALS KULTURELLE DOMINANZ

Den größten Anteil an der indonesischen Bevölkerung haben die JavaneseInnen, die vor allem auf der Insel Java, wo sich auch die Hauptstadt Jakarta befindet, leben. Die überwiegende Mehrheit, mit mehr als 85%, sind MuslimInnen. Die nationale indonesische Kultur ist ein politisches Konstrukt, in dem die javanische und muslimische Kultur dominieren. Die *Pancasila*, unter Präsident Sukarno als identitätsstiftendes Instrument entwickelt, um das ethnisch-kulturell heterogene Indonesien in einem nationalistischen, pluralistischen Staat zu einen, konstituiert, was es bedeutet, Indonesier bzw. Indonesierin zu sein. Diese vermeintlich einheitliche muslimisch-javanische Kultur ist als Konstrukt *einer* nationalen Einheitskultur anzusehen, in dem alle anderen Kulturen und Ethnien keine Rolle mehr zu spielen scheinen. Die Konstruiertheit dieser Dominanz soll später in der Filmanalyse mit einfließen und muss kritisch hinterfragt werden. Vorherrschend in dieser sogenannten indonesischen Kultur sind der Islam, die javanische Kultur und die indonesische Sprache – Bahasa Indonesia ist seit 1945 Amtssprache. Sie ist, vor Javanisch, die am meisten gesprochene Sprache Indonesiens, die für alle ethnische Gruppen die Verkehrssprache ist und bedient sich einer Reihe holländischer Lehnwörter, was auf die Kolonialzeit zurückzuführen ist.

Die Dominanz der javanisch-islamischen Kultur ist ein Konstrukt Sukarnos, dessen sich später Präsident Suharto, als Instrument zur Machtlegitimierung, bediente. Unter Suharto wurde die javanisch-muslimische Dominanz stärker betont und Minderheiten, zum Beispiel die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen, welche ebenfalls zumeist ChristInnen sind, erfuhren eine stärkere Marginalisierung.

Eine kulturelle Abgrenzung findet grundsätzlich im indonesischen Mainstream-Kino, während der Neuen Ordnung, nicht statt. Alle Filme sind in der – seit 1945 – offiziellen Amtssprache, Bahasa Indonesia und orientieren sich an einer einheitlichen Form der Kleidung. Diese Kleidung ist javanisch, da vor allem Batikstoffe mit dem javanischen Muster von den DarstellerInnen getragen werden. Es werden zwar explizite Unterschiede zwischen den kulturellen Gruppierungen gemacht, indem Charaktere in der Handlung des Films als Batak oder Minangkabau bezeichnet werden, aber in ihrer äußeren Erscheinung repräsentieren die

Charaktere alle eine Mainstream-Kultur, die als moderne indonesische Kultur konstruiert ist und von der javanischen und muslimischen Kultur am stärksten beeinflusst ist.²⁹³

Indonesisch (Bahasa Indonesia) ist der wichtigste Vertreter der malaiisch-polynesischen Sprachen. Daneben führt das Javanische mit über 75 Millionen SprecherInnen die Liste der Regionalsprachen an.²⁹⁴ Die Sprache des Bahasa Indonesia bevorzugt keine gesellschaftliche oder kulturelle Gruppe. Sie ist die offizielle Sprache des Inselarchipels, auf dem eine Vielzahl an Regionalsprachen und Dialekten gesprochen werden.

Eine Ausnahme bildet die Komödie *Djut Nya Dien* von 1988, in der die meisten Dialoge in einem Dialekt von Aceh gesprochen und mit Bahasa indonesischen Untertiteln versehen sind. Die Filme, die bis 1998 gedreht wurden, sind allesamt sehr sentimental und Themen, wie Hochzeitszeremonien, Beschneidungszeremonien, Beerdigungen, Ernten oder Brückeneröffnungen, werden behandelt.²⁹⁵ Diese Inhalte orientierten sich stark an den javanischen Zeremonien und islamischen Traditionen. Die Mehrzahl der indonesischen Spielfilme unter Sukarnos und später unter Suhartos strengem Zensurapparat, widmeten sich hauptsächlich der Aufgabe, die Vorstellung einer generalisierten modernen nationalen Kultur zu festigen. Der ideologische Charakter dieser Filme lässt sie eher im Genre des Propagandafilms ansiedeln, da sie eine bedeutende, identitätsstiftende Wirkung haben und dies gerade für den Machterhalt der jeweiligen Regime von zentraler Bedeutung war. Die Tatsache, dass Minderheiten stärker marginalisiert wurden und die Diversität innerhalb der indonesischen Bevölkerung in den Filmen ignoriert wurde, charakterisiert die Regierungen Sukarnos und Suhartos. In beiden Regimes war der Gedanke einer einheitlichen nationalen Kultur zentrales Machterhaltungsmoment.

Erst das *New Indonesian Cinema* schafft es, der Frage nach kulturelle und sozialer Individualität und den Konflikten zwischen einzelnen gesellschaftlichen Gruppierungen auf der Leinwand nachzugehen. Als alternatives Filmgenre greift es gezielt die Heterogenität des Landes und Konflikte auf, um die Ignoranz – vor allem von der staatlichen Zensurbehörde bestimmt – der Filme bis 1998 deutlich zu machen und um gesellschaftliche, wie politische Tabuthemen anzusprechen. Die Reaktion der Zensurbehörde, die immer noch einige Filme stark beschneidet oder deren Vorführung in den indonesischen Kinos verbietet, bestärkt die Aussage, dass es in den Filmen des NIC darum geht, Tabuthemen anzusprechen und sie kritisch zu reflektieren.

²⁹³ vgl. Heider, Karl G. (1991): Indonesian Cinema. National Culture on Screen. Honolulu: University of Hawaii Press: 165f.

²⁹⁴ vgl. Krause, Erich-Dieter (2004): Lehrbuch der indonesischen Sprache. 6. akt. Aufl. Hamburg: Helmut Buske Verlag: 13.

²⁹⁵ vgl. Heider 1991: 165f.

Unter anderen, waren Garin Nugroho, Nia Dinata oder Riri Riza Wegbereiter diesen Aspekt mittels Film zur Geltung zu bringen. Im Film *Of Love and Eggs* (RINDU KAMI PADAMU) von 2004 setzt sich Nugroho kritisch mit Glaube und Familie während des muslimischen Feiertags, Lebaran²⁹⁶, auseinander. Der Film greift die Unterschiede zwischen den kulturellen und/oder ethnischen Identitäten innerhalb der indonesischen Gesellschaft auf. „[...]the film has a variety of actors including Chinese, Javanese and locals from Padang. When the Lebaran festival is just around the corner, they would all connect with the celebration, even if they are from another religion.“²⁹⁷

Der Episodenfilm *Chants of Lotus* (PEREMOUAN PUNYA CERIYA), der beim Internationalen Film Festival in Jakarta 2007 als Abschlussfilm gezeigt wurde, stieß auf vehementen Widerspruch der Zensurbehörde. Nia Dinata und ihre drei Kolleginnen, setzten sich mit Themen wie HIV Aids, sexueller Aufklärung und sozialen Konflikten auseinander.

7.1.1. DIE CHINESISCHE MINDERHEIT

Die chinesische Minderheit in Indonesien war und ist Ziel ethnischer Konflikte, die von der javanisch-muslimischen, dominanten Gesellschaftsgruppierung ausgehen und ökonomisch, sowie politisch, motiviert sind.

Während der niederländischen kolonialen Besatzung wurden Sino-IndonesierInnen, gegenüber anderen Bevölkerungsgruppierungen, bevorzugt behandelt. Ihnen war es als einzige gestattet, Handel zu treiben. Das lässt sich auch dadurch erklären, dass sich die Kolonialmacht Handelspartner suchte, die ihnen kulturell ähnlich erschienen und so fiel die Wahl auf die ChristInnen im Land – und dies war, in überwiegender Mehrheit, der chinesische Teil der Bevölkerung. Die indigenen EinwohnerInnen Indonesiens wurden von den Niederlanden mit den ökonomischen Rollen als Bauern und kleine Handelstreibende bedacht.²⁹⁸ In der kolonialen Hierarchie kamen die niederländischen BewohnerInnen an erster Stelle, danach die christlichen ethnisch-chinesischen EinwohnerInnen und an letzter Stelle alle anderen Bevölkerungsgruppen, die als *Indigene* zusammengefasst wurden.

²⁹⁶ Fest des Fastenbrechens, Ende des Ramadan nach muslimischem Kalender.

²⁹⁷ Nugroho 2007.

²⁹⁸ vgl. Lembong, Eddie (2008): Recent Developments in Indonesian Government Policies Towards Ethnic Chinese. In: Suryadinata, Leo (Hg.): Ethnic Chinese in Contemporary Indonesia. Singapur: ISEAS. S. 48 – 57: 49.

Die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen hatten somit einen wirtschaftlichen Vorteil und beherrschten die indonesische Ökonomie, gemeinsam mit ihren holländischen HandelspartnerInnen.

Alle anderen, die mehrheitlich muslimisch-javanischen HändlerInnen, sahen sich bedroht. Diese Bedrohung wurde im Laufe der Geschichte immer wieder instrumentalisiert. Die muslimischen Handelstreibenden setzten sich nicht nur gewaltsam mit ihrer Konkurrenz auseinander. So schlossen sie sich in Vereinigungen zusammen, um der chinesischen Konkurrenz standzuhalten. 1912 wurde die *Sarekat Islam* – eine Handelsvereinigung für die muslimisch-javanischen Handelstreibenden – ins Leben gerufen, um sich der, an Einfluss gewinnenden, ethnisch-chinesischen Überlegenheit im Handel stellen zu können.²⁹⁹ Während des Unabhängigkeitskampfes – von 1945 bis 1949 – kam es unter Sukarno zu Übergriffen auf die chinesische Minderheit; diese waren politisch gewollt. Die im Handel erfolgreichen ethnisch-chinesischen IndonesierInnen wurden zum offiziellen Feindbild erklärt, weil sie in engen Beziehungen zur Kolonialmacht standen. Kurz erwähnt soll an dieser Stelle sein, dass sich auch ein Teil der chinesischen Bevölkerung der Unabhängigkeitsbewegung angeschlossen hat. Dieser Fakt wird oftmals in der indonesischen Geschichtswissenschaft ignoriert.³⁰⁰

Die Mehrheit der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen sind ChristInnen, was für weitere Reibungsflächen zwischen ihnen und der dominanten Gesellschaftsgruppe muslimischer JavanenInnen sorgt und sorgte.

Islamistische Gruppierungen gewannen unter Suhartos Diktatur an Einfluss, da er ihre Unterstützung zum Macherhalt gegenüber der immer stärker werdenden pro-demokratischen Opposition brauchte. Diese Gruppierungen waren in die ethnisch-religiös motivierten Gewaltexzesse gegen die ethnisch-chinesische und christliche Minderheit in den 1990ern involviert. Teile der politischen Elite mobilisierten die gemäßigten MuslimInnen durch die Behauptung, dass die christlichen ChinesInnen versuchten, MuslimInnen zu missionieren.³⁰¹

In den ersten beiden Jahrzehnten der *Orde Baru*, bevorzugte es Suharto, mit chinesischen Businessmen, aufgrund ihrer vorteilhaften Handelsbeziehungen, die sie seit der Kolonialzeit aufbauten, Geschäfte zu machen. Die muslimischen Geschäftsleute wurden somit benachteiligt. Suharto benutzte die indonesische Gesellschaft immer so, wie sie ihm zu seinen Zwecken dienen konnte. Die einst bevorzugten ChinesInnen wurden in den 1990ern erneut zum Feindbild erklärt, welches es zu bekämpfen galt. Suharto betonte vor allem auch die chinesische ökonomische Dominanz, zu der er einige Jahre zuvor noch unterstützend

²⁹⁹ vgl. Schucke 2008: 136.

³⁰⁰ vgl. Winatra, Frans H. (2008): No More Discrimination Against the Chinese. In: Suryadinata, Leo (Hg.): Ethnic Chinese in Contemporary Indonesia. Singapur: ISEAS. S. 57 – 75: 58.

³⁰¹ vgl. Schucke 2008: 153.

beigetragen hatte, um den Kampf gegen die ChinesInnen aufzuheizen. Dies war vor allem eine Strategie, um vom eigentlichen Problem Indonesiens zu diesem Zeitpunkt, nämlich der immer prekärer werdenden wirtschaftlichen Lage, abzulenken.³⁰²

Die ChinesInnen waren, vor allem wegen des internationalen Netzwerkes chinesischer Geschäftsleute, in allen ökonomischen Bereichen erfolgreich – und weitaus erfolgreicher als die *einheimischen* IndonesierInnen. Die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen trugen zum einen beträchtlich zum wirtschaftlichen Wachstum Indonesiens bei, zum anderen – durch die zunehmende Diskriminierung in den 1990ern auch zur Wirtschaftskrise Indonesiens, indem sie das Land verließen. Vor allem der politisierte, radikalisierte Teil der muslimischen Gemeinde wurde von der Suharto-Regierung benutzt, um sie gegen die ethnisch-chinesische Minderheit in den 1990er Jahre zu mobilisieren.

„[...] as it became clear that some among the president's supporters were attempting to recruit ultraconservative Muslims to a hateful campaign against Chinese and Christians.“³⁰³

Einige Spielfilme, obwohl sie kulturelle Unterschiede oder eine gewisse kulturelle Gruppe als Thema haben, schaffen es nicht, diese Unterschiede bzw. ihre Repräsentation in der Darstellung ersichtlich zu machen. Die ethnisch-chinesischen IndonesierInnen bleiben durch ihre Nicht-Repräsentation in der Darstellung im Film unsichtbar. *Putri Giok*, ein Film über die Minderheit indonesischer ChinesInnen, veranschaulicht diese Problematik. Dieser Spielfilm widmet sich den sozialen Spannungen zwischen indonesischen ChinesInnen und IndonesierInnen. Ein indonesischer Chinese und seine Schwester, die Kinder eines autoritären Geschäftsmannes, verabreden sich beide mit *pribumi* IndonesierInnen³⁰⁴. Der Geschäftspartner des Vaters drängt ihn dazu, die Beziehungen seiner Kinder zu unterbinden. Auffallend ist, dass der Geschäftspartner von einem Südasiaten gespielt wird und keinen Indonesier in irgendeiner Form darstellt. Dieser Partner ist gegen ethnische Vermischung zwischen den kulturellen Gruppen Indonesiens und rechtfertigt dies dadurch, dass sich die Beziehung der Kinder negativ auf die Geschäfte auswirken könnte. Keiner der indonesischen Charaktere verfügt über irgendeine ethnische Wiedererkennbarkeit durch Kleidung, Sprache oder kulturelle Symbole. Sie alle repräsentieren die Idee einer pan-indonesischen einheitlichen Kultur. Die Botschaft des Films lautet, dass indonesische ChinesInnen als IndonesierInnen und nicht als ChinesInnen akzeptiert und angesehen werden sollen. Die chinesische Familie wirkt bereits sehr angepasst, da außer ihren Gesichtern, ihren Namen und einer chinesischen Schriftrolle an der Wand, nichts auf ihre

³⁰² vgl. Hefner 2000: 141.

³⁰³ Hefner 2000: 144.

³⁰⁴ *pribumi* bezieht sich auf einheimische IndonesierInnen

chinesischen Wurzeln hindeutet. Wie die meisten indonesischen Filme könnte er Religion ignoriert haben. Die Repräsentation der chinesischen Familie als Indonesische, geschieht zwar nicht über Religion, aber durch nationale Symbole, die in einem religiösen Sinn dargestellt sind. Die Symbole der Republik, wie die Nationalhymne, die Rede zum Unabhängigkeitstag der Frau des Vizepräsidenten und durch das Wandornament, das die fünf Prinzipien der Republik in ihren Symbolen darstellt, formulieren die Akzeptanz der ChinesInnen als IndonesierInnen. Die Botschaft der Anpassung wird durch eine Szene im Film unterbrochen, als die *pribumi* indonesische Freundin des Sohnes ein chinesisches Kleid auf einem Fest trägt und sich somit als chinesisch repräsentiert und dadurch auch verdeutlicht, dass sie ihren Freund als chinesisch akzeptiert. Dies bleibt eine Ausnahme im Film.³⁰⁵

Putri Giok ist ein Paradebeispiel dafür, wie sich die Assimilierungspolitik Suhartos durch alle Sphären des alltäglichen Lebens zog und wie seine Vorstellung dieser aussah; nämlich Harmonie durch Assimilierung zu *der* pan-indonesischen Einheitskultur.³⁰⁶

Nach der Asienkrise Ende der 1990er, die als eine der schlimmsten Finanzkrisen der jüngsten Geschichte bekannt ist, sah sich Indonesien, das zuvor enorme Wachstumsraten und eine florierende Wirtschaft zu verbuchen hatte, ab August 1997, den enormen Herausforderungen eines plötzlichen wirtschaftlichen Einbruchs, ausgesetzt. Die Zahl der Menschen, die in Armut leben, stieg gewaltig an. Dies war als Auslöser für die Unruhen zwischen ChristInnen und MuslimInnen mitverantwortlich. Antichristliche Gewaltsausbrüche richteten sich vor allem gegen die damals drei Prozent, und mehrheitlich christlichen, ChinesInnen im Land. Ungefähr vierhundert Kirchen, von denen die meisten in chinesischer Hand waren, wurden zerstört.

2000 marschierten Anhänger der *Laskar Dihad* auf die Straßen Jakartas, um zum Krieg gegen die ChristInnen auf den Molukken aufzurufen. Die religiös aufgeladenen Konflikte auf den Molukken zwischen MuslimInnen und ChristInnen boten den islamistischen *Laskar Dihad* die Gelegenheit, den Islam durch das Christentum bedroht darzustellen. Die Süd- und Nord- Molukken, waren vormals mehrheitlich christlich bewohnt und auch, administrativ und ökonomisch, in christlicher Hand. Durch Migration hatten sie auch einen wachsenden muslimischen Bevölkerungsanteil zu verbuchen. Es kam zu Auseinandersetzungen, in Bezug auf Ressourcen und Einfluss. Anfang der 1990er begannen Kämpfe und gewaltvolle Übergriffe beider Seiten. MuslimInnen wie ChristInnen versuchten sich medienwirksam über das Internet, durch Photos und Videos, als Opfer darzustellen. Schließlich wurden Gerüchte

³⁰⁵ vgl. Heider 1991: 167.

³⁰⁶ vgl. Dissanayake, Wimal (Hg.) (1994): *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Indiana: Indiana University Press: 167.

laut, dass die ostindonesischen ChristInnen die Errichtung eines Christenstaates anstrebten und die MuslimInnen von den Molukken vertreiben wollten. Die Eskalation dieser beiden Konfliktherde wurde zur Motivation benutzt, die ChristInnen des Landes zu diskriminieren und gewaltvoll zu vertreiben.³⁰⁷

Die Gründe für das aufgeladene Verhältnis zwischen ethnisch-chinesischen IndonesierInnen und sogenannten indigenen IndonesierInnen sind zahlreich und wurden stets politisch instrumentalisiert. Dabei ging es um Machtergreifung oder Machterhalt, aber immer wurden die ChinesInnen zum Feindbild, durch deren Unterdrückung und Bekämpfung politische Ziele erreicht werden konnten.

Diese Beziehung hat sich innerhalb der indonesischen Bevölkerung festgesetzt und ethnisch-chinesische IndonesierInnen sehen sich Unterdrückung und Vorurteilen ausgesetzt. Die Sino-IndonesierInnen sind auch der christlichen Minderheit des Inselarchipels zugehörig. Das heißt, ihre Unterdrückung definiert sich einerseits durch ihre ethnische Zugehörigkeit und andererseits durch ihre religiöse Weltanschauung.

Edwins Film *Blind Pig Who Wants to Fly* setzt die Kenntnis über die chinesisch-indonesischen Konflikte voraus und zeichnet ein kritisches Bild der aktuellen Situation der Sino-IndonesierInnen innerhalb der indonesischen Gesellschaft. In der Bildsprache schwingt die Gefahr mit, dass sich die Ereignisse des Jahres 1998 jederzeit wiederholen können.

8. DIE FILME DES NIC ALS ANALYSEGEGENSTAND

Den Filmen des *New Indonesian Cinema* ist allen gemein, dass ihre Charaktere auf der Suche nach Selbstbestimmtheit, individueller Freiheit, Individualität und ihrer Identität sind. Nach Jahrzehnten der unangefochtenen *Pancasila*, die keinen Platz dafür hat, sich selbst zu finden, sondern nur eine Variante einer vereinheitlichten kulturellen Identität anbietet, spiegelt die Repräsentation der Figuren im NIC, den Aufbruch von repressiver Diktatur in Richtung Demokratie wider. Dies unterstreicht das Verlangen nach der Entfaltung der individuellen Identität, was mit kultureller Diversität und der Entfaltung der Identität des indonesischen Staates einhergeht. Der Islam wird thematisiert. Es soll das Bild eines pluralistischen Islams gezeigt werden. Die Herausforderungen, die vom fundamentalistischen Lager innerhalb der muslimischen Gemeinschaft für die junge Demokratie ausgehen, werden von den FilmemacherInnen kritisch reflektiert.

³⁰⁷ vgl. Schröter 2007: 158f.

Die ausgewählten Filme widmen sich in ihrer Herangehensweise stets der indonesischen Gesellschaft und stellen eine soziale Gruppierung in ihrem Kampf, eine Identität und/oder ein selbstbestimmtes Leben zu führen, ins Zentrum der Darstellung. Im Film KULDESAK repräsentieren die jugendlichen Hauptfiguren eine Generation im Wandel, die der Frage hinterher jagt, wer sie eigentlich ist. In ELIANA, ELIANA ist es ähnlich, denn die Hauptfigur möchte sich von ihrem *alten* Leben trennen, mit ihrer Herkunft brechen und eine eigene Identität finden. Nia Dinatas Film *Love for Share* beleuchtet die Rolle von Religion in der Identitätsfindung ihrer Charaktere. Es geht um Polygamie im modernen Indonesien und wie die drei Hauptdarstellerinnen, mit unterschiedlichen sozio-kulturellen Hintergründen, sich mit der Religion und dem gemeinsamen Ehemann, als vereinheitlichende Mittel, identifizieren können.

In *Blind Pig Who Wants to Fly* wird die chinesische Minderheit durch unterschiedliche Personen repräsentiert. Ihre Träume und Wünsche drehen sich alle darum, nicht mehr sie selbst zu sein, ihre chinesische Identität abzulegen und sich als javanisch-muslimisch zu identifizieren.

8.1. BLIND PIG WHO WANTS TO FLY

Der Kurzfilmregisseur EDWIN widmet sich in seinem ersten Spielfilm einer Problematik, die in der Geschichte Indonesiens bereits zu gewaltvollen Übergriffen und zu Unterdrückung einer Minderheit geführt hat und immer noch eine Problematik innerhalb der indonesischen Bevölkerung darstellt. In einem Interview erklärt der Filmemacher den Blickwinkel, den dieser Film auf die Problematik in der Beziehung zwischen der javanisch-muslimischen und der chinesisch-christlichen Gesellschaftsgruppe legen soll:

„The film is about chinese minority in Indonesia [...] and it talks from the point of view from the young generation like my generation. So [...] I would say, it's a modern point of view of how we see this problem.“³⁰⁸

In dem 2008 erschienenen Debüt-Spielfilm des Filmemachers – er war zuvor für seine Kurzfilme, wie *A very slow breakfast*, oder Dokumentationen und Musikvideos bekannt – geht es um Fragen nach Identität, Herkunft und Zugehörigkeit. Der Film zeigt die Geschichten, Hoffnungen und Ängste verschiedener IndonesierInnen, die sich in ihrem eigenen Land entfremdet fühlen und die alle lose um die Hauptfigur, Linda, miteinander

³⁰⁸ EDWIN (2009) im Interview am Karlovy Vary International Film Festival, Juli 2009.
<http://www.youtube.com/watch?v=RGgoGueE7Pc> [letzter Zugriff am 22.11.2011]

verbunden scheinen. Bei den Hauptcharakteren handelt es sich ausnahmslos um ethnisch-chinesische IndonesierInnen, die, durch kleine oder große Veränderungen in ihrem Leben, scheinbar auch ihre Identität ändern möchten. Ihre Repräsentation positioniert sie als ethnisch-chinesische IndonesierInnen. Zum einen sind dies äußerliche Merkmale der einzelnen Figuren, zum anderen die Sprache oder der Schauplatz. Seine Motivation diesen Film zu machen beschreibt EDWIN folgendermaßen:

"[...]this film is quite personal for me, so I don't think I can have [...]reflections from other films, because it [tells the] story from my own experience. Blind Pig [Who] Wants to Fly is kind of a symbol of something that never happened and hopes that [are]impossible to fulfil."³⁰⁹

Alle Charaktere wollen jemand anders oder woanders sein.

Linda erklärt ihrem Großvater, dass sie ihn nicht mehr mit dem chinesischen Wort für Großvater, *Engkong*,³¹⁰ sondern mit dem holländischen Wort, *Opa*, ansprechen möchte. Der Wortbestand der indonesischen Sprache Bahasa Indonesia ist stark von der niederländischen Kolonialzeit beeinflusst. Das Wort *Opa* hat sich als niederländisches Lehnwort in der Umgangssprache des Bahasa Indonesia etabliert.³¹¹ Lindas Wunsch, ihren Großvater mit dem im Bahasa indonesisch verwendeten Wort, anstelle des chinesischen Wortes, anzusprechen, repräsentiert ihre Ablehnung gegenüber ihrer chinesischen Identität und ihren Wunsch, sich mit *der indonesischen* Kultur zu identifizieren. Die Sprache des Bahasa Indonesia ist die Amtssprache Indonesiens und wird von der Mehrheit der Bevölkerung als erste Sprache und von kleineren Teilen der Gesellschaft als Geschäftssprache gesprochen. Das Wort *Opa* in Bahasa Indonesia repräsentiert die dominante Mehrheit der indonesischen Gesellschaft, die sich durch die Einheitssprache des Bahasa Indonesia als indonesisch positioniert. Indonesisch ist hier wiederum das Konstrukt *der einheitlichen* indonesischen Kultur, die sich durch eine javanisch-muslimische Dominanz auszeichnet. Auch durch die Sprache, fanden die heterogenen Kulturen des heutigen Indonesiens einen gemeinsamen Nenner. 1945 – mit dem Beginn des Unabhängigkeitskampfes Indonesiens – vereinte eine einheitliche Sprache die heterogene Masse des Inselarchipels. Zuvor war diese sogenannte Masse nur, durch die fremdländische Besetzung, zu mindest auf dem kolonialen Gebiet, vereint. Später übernahm auch die *Pancasila* eine vereinheitlichende Funktion – mit ihren fünf identitätsstiftenden Prinzipien.

³⁰⁹ EDWIN 2009.

³¹⁰ vgl. Kitley, Philip (2000): Television, Nation, and Culture in Indonesia. Ohio: Ohio University Center for International Studies: 119.

³¹¹ vgl. Krause 2004: 306; 323.

Im Hintergrund der Szene läuft im Fernsehen die 10-jährige Gedenkfeier an die Unruhen von 1998, als Suhartos Regime gestürzt und Massaker an Hunderten von ethnischen ChinesInnen verübt wurden. Der Fernsehbeitrag läuft, ohne weiter beachtet zu werden, im Hintergrund und repräsentiert die Vergangenheit der Sino-IndonesierInnen, die für Linda keine Rolle zu spielen scheint. Der Beitrag repräsentiert sie chinesisch, aber ihre Abwehrhaltung gegenüber der chinesischen Sprache positioniert sie, der Gruppe, der dieses Massaker und die Unterdrückung widerfahren ist nicht zugehörig.

Linda ist in ihrer Suche nach Identität hin und her gerissen. Einerseits ist sie Chinesin, andererseits auch Indonesierin. Die negative Haltung gegenüber den ChinesInnen von den nicht-chinesischen Charakteren, während des gesamten Films, verdeutlicht die schwierige gesellschaftliche Situation für ChinesInnen. Sie werden nicht mehr öffentlich verfolgt, aber sie erleben Missgunst und gewaltvolle Übergriffe ausgehend von der dominanten Gesellschaftsgruppe.

Lindas Vater ist ein erblindeter Zahnarzt, der – so scheint es – selbstverschuldet sein Augenlicht verlor, als er sein Gesicht mit einem Skalpell bearbeitete um sein Aussehen zu verändern; nun trägt er große, schwarze, blickdichte Sonnenbrillen, die seine gesamte Augenpartie verdecken. Die Brille repräsentiert seine Ablehnung dagegen, chinesisch auszusehen – ethnisch-chinesisch zu sein. Er möchte zum Islam konvertieren, um nach indonesischer Gesetzeslage eine zweite, jüngere Frau zu heiraten und mit ihr einen Sohn zu haben. Der Wunsch nach einer polygamen Ehe, wie es der Islam erlaubt – auch die indonesische Gesetzeslage – repräsentiert das Voranschreiten der Etablierung einer islamischen Rechtsgrundlage – nach der *Shari'a*. Es kritisiert auch das Bild der indonesischen Gesellschaft, welches in den Medien gezeigt wird. Die Medien geben muslimischen Inhalten viel Platz. So kommen auch viele Männer zu Wort, die die Vorzüge eines polygamen Lebensstils propagieren.³¹²

Der Kindheitsfreund von Linda, Cahyono, ist ebenfalls Sino-Indonesier und wurde dafür als Kind oft von anderen Kindern verprügelt und gehänselt. In Rückblicken werden diese Kindheitstraumata erzählt – nicht dazu zu gehören und für seine ethnische Zugehörigkeit von den anderen Kindern bestraft zu werden. EDWIN ist selbst ethnischer Chinese und auch wenn er nicht chinesisch aussieht, so verbindet er ähnliche Erinnerung wie Cahyono mit seiner Kindheit. Seine Schwester sah sehr chinesisch aus und am Schulweg nach Hause wurden die beiden Geschwister von anderen Kindern beschimpft und mit Steinen beworfen.³¹³ Die Erfahrungen der beiden Kinder im Film haben einen klaren Realitätsbezug

³¹² vgl. Nia Dinata (2009) im Interview mit Laura Coppens. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 64 – 71: 68.

³¹³ vgl. Tioseco 2006: 3.

zur Kindheit des Regisseurs. Darüber hinaus verdeutlichen sie die Geschehnisse der Verfolgungen und brutalen Unterdrückung von ethnischen ChinesInnen während des Endes des Suharto-Regimes.

Cahyono wird als Kind verprügelt und später wieder als Teenager. In alle Szenen, in denen er als Kind vorkommt, repräsentiert ihn sein Verhalten als beschämt und ängstlich. Er geht stets mit hängendem Kopf, den Blick am Boden vor seinen Füßen festgemacht. In einem Gespräch mit seiner Freundin Linda, verrät er ihr, dass er gerne Japaner wäre.

Ein weiterer Charakter wird vorgestellt: der wohlhabende, homosexuelle Produzent, der etwas mit der indonesischen Variante von *American Idol* zu tun hat. Sein Partner zeigt sich ihm gegenüber mit Ablehnung und verneint eine gewisse Sexpraktik mit ihm durchzuführen. Der Zahnarzt sieht seine Chance, seine junge muslimische Angestellte für sich zu gewinnen, indem er ein Abkommen mit dem wohlhabenden Produzenten trifft. Die junge Angestellte von Lindas Vater darf bei der Talentshow mitmachen. Im Austausch, erklärt sich ihr Verehrer bereit dazu, Sex mit dem Produzenten zu haben. Sein Partner sieht dabei zu. Diese Szene wird nur angedeutet, aber es ist deutlich, worum es geht. Sie gilt als Metapher für die Unterdrückung der ChinesInnen durch die *indigenen* IndonesierInnen. Der Produzent und sein Partner sind keine Chinesen. Die beiden Männer tragen Kleidung im Militärlook. Diese Vergewaltigungsszene wirkt befremdlich und repräsentiert die Unterdrückung der ethnisch-chinesischen IndonesierInnen, die in der Geschichte Indonesiens mehrere Male in der gewaltsamen Verfolgung durch das indonesische Militär gipfelte.



Abb.2: *Blind Pig Who Wants to Fly*

Die kraftvolle Anfangsszene, in der zwei Frauen, im Dress der Nationalspielerinnen mit dem Wort „Indonesien“, in großen roten Buchstaben auf ihren Rücken geschrieben,

gegeneinander Badminton spielen und nur vom stumpfen Ton des Aufpralls, wenn der Ball einen der Schläger, das Netz oder den Boden berührt, begleitet werden, wirft die Frage nach indonesischer Identität auf. Indem alles im Bild unscharf bleibt und einzig die rote Schrift, die „Indonesien“ sagt, klar zu erkennen ist, wird deutlich, worin sich die Charaktere, die nach der Reihe im Fortlauf des Films vorkommen, ähnlich sind.

Sie repräsentieren das Verlangen der IndonesierInnen sich mit ihrem Land zu identifizieren. Sie tun das in der Ablehnung gegenüber ihrer ethnisch-chinesischen Kultur. Sei es das persönliche – *chinesische* – Aussehen, das Lindas Vater verändern wollte. Bei dem Versuch erblindet er und eine dunkle Sonnenbrille verdeckt sein Gesicht. Sei es der bloße Wunsch Japaner zu sein – wie es sich Cahyono wünscht. Sei es das Konvertieren zur Mehrheitsreligion, die für die dominante Gesellschaftsgruppe steht.

Die Jahre der Unterdrückung der chinesischen Bevölkerungsgruppe, die immer wieder in blutigen Übergriffen gipfelte, repräsentiert der Film in vielen Details. Am stärksten verdeutlicht dies, die Rolle des Militärs in der Szene, in der Lindas Vater von einem Mann in Militärkleidung vergewaltigt wird. Alle DarstellerInnen, die ethnisch-chinesisch repräsentiert sind, schaffen es nicht, sich ihrer ethnisch-chinesischen Identität zu entledigen. Sie verharren in dem Versuch, jemand anderes sein zu wollen. Ihre Repräsentation im Film, positioniert sie als marginalisierte Gruppe innerhalb der Gesellschaft.

“This film will be a very important film for Indonesian history, I think, because there’s no explicit explanation about this situation in Indonesia. Even Tegu Karya who is Chinese Indonesian, he always portrayed the problem of Chinese Indonesians in a different way. The main problems of Chinese Indonesians are always featured in every film, but not explicitly. Not in Chinese characters, but in minority characters. But not Chinese.”³¹⁴

Die Bedeutung für die indonesische Gesellschaft liegt darin, dass EDWIN gegen das Vergessen ankämpfen möchte. Die chinesische Minderheit ist immer noch Opfer von Gewalt und marginalisiert. Die Diskrepanzen zwischen Minderheit und Dominanz spielen eine Rolle im Alltag der Sino-IndonesierInnen – sie schämen sich wegen ihres chinesischen Aussehens; ihrer ethnischen Zugehörigkeit.

Die Repräsentationen der Figuren geschehen im Film über ihr chinesisches Aussehen und ihre Position gegenüber der dominanten gesellschaftlichen Gruppe. Der Regisseur und Drehbuchautor und die HauptdarstellerInnen des Films sind tatsächlich ethnische ChinesInnen.

³¹⁴ EDWIN (2006) im Interview mit Tioseco.

8.2. ELIANA, ELIANA

ELIANA ELIANA ist ein preisgekrönter Vorzeigefilm des *New Indonesian Cinemas*. Der junge Regisseur Riri Riza, der bereits bei KULDESAK mitwirkte, schuf 2002 einen dramatischen und ebenso gesellschaftskritischen Spielfilm. Riza zeichnet stilsicher das Porträt der hektischen Großstadt Jakartas in ihrem scheinbar unüberschaubaren Chaos. In diesem Setting stellt er die Hauptfigur des Filmes, Eliana, als eine junge und unabhängige Frau vor. Die Geschichte spielt in einer einzigen Nacht, in der eine wirre Taxifahrt durch die belebten Straßen Jakartas, die Ängste und Sehnsüchte, die die DarstellerInnen innerlich antreiben, untermalt.

Eliana lebt seit fünf Jahren in Jakarta. Sie ist aus West-Sumatra gekommen um, einer arrangierten Ehe, die ihre alleinerziehende, wohlhabende Mutter für sie vorgesehen hatte, zu entfliehen. Seit drei Jahren teilt sie sich eine Wohnung in einem Slum in Jakarta mit einer anderen Frau, mit der sie eine geschwisterliche Bindung teilt. Eliana blickt zu ihrer Mitbewohnerin Heni wie zu einer großen Schwester auf. Eines Tages wird Eliana von ihrer Arbeit im Einkaufszentrum gefeuert. Sie arbeitet in einem Fastfood-Café und ein Gast belästigt sie. Auf seine aggressiven Annäherungsversuche hin, schüttet sie ihm Café in den Schoß. Sie verteidigt sich. Sie repräsentiert eine unabhängige und starke junge Frau, die sich nicht von Männern unterdrücken lässt. Der Mann arbeitet als Security im Einkaufszentrum und repräsentiert die Autorität, der Eliana entfliehen wollte. Daraufhin, dass Eliana ihm ihr Getränk auf seinen Schoß geschüttet hat, versucht er sie zu schlagen. Eliana läuft sofort los und entkommt ihm. Die Szene, in der der Security sie durch die Shoppingmall verfolgt, steht für Elianas ständigen Kampf selbstbestimmt zu sein. Eliana verlässt das strenge, konservative zu Hause ihrer Mutter, um sich selbst zu finden – dabei möchte sie sich keiner anderen Autorität unterwerfen. Die Traditionen schienen ihr Leben auf West-Sumatra zu bestimmen und sie rettet sich in das vermeintlich moderne Leben in Jakarta. Dort angekommen bestimmt die Stadt über ihr Leben. Armut, soziale Konflikte und Auseinandersetzungen mit den Männern, die in ihrem Leben eine Rolle spielen. In ihrer Beziehung zu ihrem Vermieter verhält sie sich ähnlich, wie in all ihren Beziehungen zu Autoritäten. Sie kann die Miete nicht bezahlen, der Vermieter sucht sie in ihrer Wohnung auf. Zuerst lässt sie ihn nicht hinein, sie versteckt sich vor ihm und muss schließlich vor ihm davon laufen. Die innere Zerrissenheit – nicht zu wissen, wohin man gehört – und die ständige Flucht vor Verantwortung, zeichnen das Bild einer jungen Frau, die sich zwischen Tradition und den damit verbundenen Verpflichtungen und einem modernen vermeintlich

selbstbestimmten Lebensstil verloren hat. Das einzige, woran sie sich klammert, ist ihre Freundin Heni.

Sie begibt sich auf die Suche nach ihrer Mitbewohnerin, die sie bald schon nirgends auffinden kann. Zur selben Zeit kommt Elianas Mutter aus Padang an, um Eliana nach Hause zu holen. Die Mutter sucht nach ihrer Tochter in deren Wohnung in einem armen Viertel der Stadt. In der Szene, in der sich die Mutter vor der Eingangstür der Wohnung befindet, werden die Widersprüche und Gegensätze zwischen Mutter und Tochter deutlich. Die Mutter trägt eine typische Tracht aus West-Sumatra, was als traditionelles bzw. in diesem Sinne als nicht-modernes Element, gedeutet werden kann. Von einer Stange oberhalb der Wohnungstüre hängt ein pinkfarbenes T-Shirt mit einem Aufdruck der Freiheitsstatue darauf, was hier als klarer Gegensatz zur traditionellen Kleidung der Mutter steht. Das T-Shirt repräsentiert das, von der westlichen Kultur beeinflusste, sogenannte moderne Leben, das Eliana führen möchte. Dieses Detail in einer der ersten Szenen des Filmes macht deutlich darauf aufmerksam, dass sich die Gegensätze zwischen Tradition und Moderne in der Beziehung zwischen Mutter und Tochter als unüberwindbare Differenzen festgesetzt haben.



Abb. 3: Eliana und ihre Mutter Bunda

Eliana kam nach Jakarta, auf der Suche nach einem unabhängigen und selbstbestimmten Leben. Doch als sie auf ihre Mutter in ihrer bescheidenen Wohnung trifft, muss sie sich vor dem Vermieter verstecken, weil sie die Miete nicht bezahlen kann. Desillusioniert und in Sorge um ihre Freundin Heni, begibt sich Eliana mit ihrer Mutter auf die Suche nach der

Mitbewohnerin. Die beiden nehmen sich ein Taxi und streifen durch das nächtliche Jakarta. Vor den Fenstern des Taxis und während den zahlreichen Stops an Orten, an denen Eliana ihre Freundin vermutet, zeigt sich das urbane Jakarta dunkel, voller Abscheu erregender Ecken und voller frustrierter Menschen, deren Träume sich, wie die Elianas, zu Alpträumen verwandelten.

Sharyn Graham Davies³¹⁵ betont den Einfluss der Popkultur auf neue Modelle der sozialen und politischen Rolle der Frau. Die Spielfilme des NIC können der Popkultur zugeschrieben werden und sie repräsentieren neue Bilder von Frauen. In *Eliana*, Eliana werden die Frauen als durchsetzungsfähige, starke Frauen, und nicht als ergebene Hausfrauen und Mütter dargestellt. Dennoch müssen sie in ihren Beziehungen zu Männern um ihre starke, ernstzunehmende Rolle kämpfen. Eliana setzt sich, auf den ersten Blick, weder gegenüber ihrem Vermieter, noch gegenüber dem Kaufhauswachmann durch. Sie ist nicht so stark wie ihre Mutter. Sie kann gegen die Männer nur ankommen, indem sie vor ihnen davonläuft. Sie kämpft um ihre Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit. Sie verteidigt sich gegen den Wachmann und sie entkommt auch ihrem Vermieter.

Eliana Mutter, Bunda, versucht sie zu überreden mit ihr zurück in ihr sogenanntes zu Hause zu kommen. Die Mutter wird als stark und unabhängig repräsentiert. Sie zieht Eliana alleine groß. In ihrem Verhalten gegenüber dem Taxifahrer wird sie emanzipiert repräsentiert. Sie verhandelt nicht mit ihm, sondern in bestimmendem Ton, den sie beim Aushandeln des Preises trifft, bestätigt sich ihr starker Charakter. Als Frau in traditioneller Tracht, die sie unweigerlich als vom Land kommend repräsentiert, weiß sie, was sie will und setzt sich durch. In einer Szene, als sie ihre Tochter in ein Haus verfolgt, indem Eliana Heni vermutet, wird sie von zwei angetrunkenen Männern bedrängt. Bestimmt und höflich gibt sie den beiden Männern zu verstehen, dass sie sich so nicht behandeln lässt und geht wieder zurück zum Taxi. Die beiden Männer bleiben mit verwirrten Gesichtsausdrücken zurück.

Während Suhartos *Orde Baru* waren die sozialen Geschlechterrollenmodelle klar definiert. Frauen waren Mütter und Ehefrauen. Ihre Aufgabe war es die Familie zu ernähren, um für die nationale Stabilität zu sorgen.³¹⁶ In der sich entwickelnden Demokratie wurden diese Geschlechterrollenmodelle aufgebrochen. Eliana und Bunda repräsentieren zwei unterschiedliche Bilder der modernen indonesischen Frau. Diese lässt sich nicht auf ihre Rolle als Mutter und Hausfrau beschränken. Sie ist stark und unabhängig. Sie traut sich das gegenüber den Männern zu zeigen und durchzusetzen.

³¹⁵ vgl. Graham Davies, Sharyn (2011): *Gender Diversity in Indonesia: Sexuality, Islam and Queer Selves*. New York: Routledge.

³¹⁶ vgl. Graham Davies, Sharyn (2010): *Participating in Parliamentary Politics: Experiences of Indonesian Women 1995-2010*. In: *Journal of Indonesian Social Sciences and Humanities*. Vol. 3. S. 81 – 97: 86.

Der Film wurde in Zusammenarbeit mit I Sinema produziert. Unter anderem arbeiteten, neben Riri Riza, auch Mira Lesmana, Nan Achnas und Rizal Mantovani an der Produktion von ELIANA ELIANA mit. In einem Interview mit Laura Coppens³¹⁷ erzählt Riri Riza von den Beweggründen, ELIANA ELIANA zu drehen:

„I made a documentary about a mother who lost her son because of a political kidnapping in 1997. This woman went to visit many police stations and military offices to look for her son, because many witnessed that her son was arrested. I followed her for six months [...]. She came from West Sumatra. [...] I always loved the works of Jim Jarmush, which are sometimes set in just one night. [...] That was the spirit!”

Riza wollte die charakterliche Stärke und Willenskraft einer Frau, die ihren verlorenen Sohn sucht, zeigen und filmisch festhalten. Die Geschichte in ELIANA, ELIANA repräsentiert die beiden ProtagonistInnen als stark und unabhängig.

Die alten Modelle des Suharto Regimes, die Frauen auf ihre soziale Rolle als Mütter und Ehefrauen beschränkten, werden durch den Einfluss der Popkultur aufgebrochen.

³¹⁷ Riri Riza (2009) im Interview mit Laura Coppens. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 113 – 119: 116.

9. CONCLUSIO

Zu Beginn der Analyse steht die indonesische Gesellschaft als Untersuchungsgegenstand. Die Extreme und Paradoxien, die in diesem Land aufeinander treffen, ziehen sich wie ein roter Faden durch diese Arbeit. Meinungsfreiheit trifft auf strenge Zensur und ein pluralistischer Islam steht einem immer radikaler werdenden fundamentalistischen Islam gegenüber. Die islamistisch motivierten Terroranschläge, die seit 2002 das Inselarchipel in Aufruhr halten, beweisen, dass die Gefahren, die von diesen Entwicklungen innerhalb der indonesischen Gesellschaft ausgehen, ernst zu nehmen sind. Daneben spielen ethnische Zugehörigkeit und daraus resultierende Konflikte eine nicht minderbedeutende Rolle. Die öffentliche Verfolgung der ethnisch-chinesischen Minderheit Ende des vergangenen Jahrhunderts, findet immer noch in gewaltvollen Übergriffen und/oder im Stillen – in Ausgrenzung und Marginalisierung – statt. Kultur und Religion sind seit dem Ende der Diktatur unter Suharto extrem politisch geworden. Sie werden in den Medien so viel wie noch nie in der indonesischen Geschichte diskutiert. Dies lässt sich dadurch erklären, dass einerseits die überwiegende Mehrheit der IndonesierInnen muslimisch ist, andererseits das islamistische Lager an Einfluss gewinnt. *„The market in Indonesia is about 80% Muslim [...]the biggest Muslim community in the world. [...]There are always conflicts between the Islamic pluralists and the fundamentalists, who always control the media.”*³¹⁸

Das *New Indonesian Cinema* interpretiert, als alternatives Nischenkino, die Geschehnisse in der indonesischen Politik und Gesellschaft und versucht diese kritisch zu beleuchten. Die Inhalte des Kinos spiegeln die gesellschaftlichen Veränderungsprozesse wieder. Das Spannungsverhältnis zwischen Islamisierungs- und Demokratisierungsprozess, beeinflusst die aufgegriffenen Diskurse des NIC. Ein Blick in die Filmgeschichte Indonesiens zeigt, dass es stets das Anliegen einiger FilmemacherInnen gewesen ist, ihre Gesellschaft und die politischen Entwicklungen zu repräsentieren. Die Einschnitte, die seitens der staatlichen Zensurbehörde stattgefunden haben, sind stets durch die jeweilige Ideologie der Machthabenden bedingt. Die turbulente politische Entwicklung in der Geschichte der jungen Demokratie hat sich in der Geschichte des Films wieder gefunden. Mit den Anfängen des Kinos in den 1910ern, begann sich auch die indonesische Filmproduktion zu entwickeln. Seit dem erlebte sie, gemeinsam mit der politischen Entwicklung, ihre Höhen und Tiefen. 1949 wurde die Unabhängigkeit Indonesiens seitens der ehemaligen Kolonialmacht – den

³¹⁸ Nugroho (2009) im Interview mit Christian Razukas: 146; 148.

Niederlanden – anerkannt. Kurz zuvor war Indonesien, 3 Jahre lang, von Japan besetzt. Bis dahin war die Filmproduktion in chinesischer Hand, aber wegen der Differenzen zwischen Japan und China, wurden auch im besetzten Indonesien die chinesischen Filmschaffenden aus der Produktion verbannt. Während dieser Zeit wurden vor allem Propagandafilme nach japanischem Vorbild gedreht. Mit dem Unabhängigkeitskampf (1945 – 1947) entstand die indonesische nationale Filmproduktion. Die Filmunternehmen der sogenannten Pionieren des indonesischen Kinos, Usmar Ismail und Djamaluddin Malik, kontrollierten den heimischen Filmmarkt. Gleichzeitig etablierte Sukarno sein Regime unter den ideologischen Gesichtspunkten von Kommunismus und Sozialismus. Nationalismus und *eine* nationale indonesische Einheitskultur beherrschten den Zeitgeist während der 1950er und 1960er Jahre.

Die fünf Prinzipien der *Pancasila* waren Sukarnos Instrument um diese einheitliche Nationalkultur zu konstruieren und unter der diversen indonesischen Gesellschaft zu etablieren. Bis heute hat die Rolle der *Pancasila* nicht an Bedeutung verloren, wenn es um die Verfechtung der Prinzipien eines pluralistischen Staates geht. Die *Pancasila* steht islamistischen Gruppierungen und ihrem Anliegen, einen Islamstaat auf der Rechtsgrundlage der Shari'a zu errichten, gegenüber. Mitte der 1960er kam es zum gewaltvollen Machwechsel zwischen Sukarno und Suharto. Letzterer errichtete eine autoritäre Diktatur, deren Ideologie sich weg von Sukarnos anti-westlicher, sozialistischer Regierungsweise bewegte und sich dem Westen zuwandte. Die *Orde Baru* setzte auf Modernisierung und wirtschaftlichen Wachstum, brachte aber auch Unterdrückung, Armut und einen strengen Zensurapparat, der die FilmemacherInnen in ihrer kreativen Freiheit stark einschränkte, mit sich. 1998 ging die Ära Suharto in heftigen Auseinandersetzungen zwischen der Zivilbevölkerung und dem Militär zu Ende. Die Zeit der *Reformasi*, der politischen Reformation in Richtung Demokratie hatte begonnen. Zum selben Zeitpunkt machte Garin Nugroho mit seiner Produktion KUKLDESAK, an der die jungen FilmemacherInnen Riza, Mantovani und Achnas beteiligt waren, Furore. Die Produktion war nicht von der staatlichen Filmanstalt genehmigt und entstand ohne das Wissen der Autoritäten im Verborgenen – im politischen Umbruch der 1990er. Die folgende Periode brachte die Meinungsfreiheit nach Indonesien und dem kreativen Schaffen der Generation junger FilmemacherInnen schienen keinen Grenzen gesetzt. Die Zensur ist nicht von der Bildfläche verschwunden, sie hat ihre Grenzen des Erlaubten und Zugelassenen ausgedehnt. Die Filme des NIC positionieren sich komplementär zu den Mainstream Produktionen der *Cinema 21* Gruppe. Die AutorInnen, wie Mira Lesmana, Nan T. Achnas, Riri Riza, Garin Nugroho, EDWIN und Nia Dinata bewegen sich mit ihrer Arbeit im Raum des alternativen Kinos. Ihre Filme werden vor allem auf internationalen Filmfestivals gezeigt – aber auch in Indonesien mit unterschiedlichen Erfolgen. Sie gewinnen Preise und sind dennoch international unterrepräsentiert.

Film fungiert als das künstlerische Instrument eine Gesellschaft mit ihren Gewohnheiten, Konflikten und Tabus zu reflektieren. Die Schere der staatlichen Zensurbehörde setzt gerade bei den gesellschaftlichen Tabuthemen an und so wurde beispielsweise *Chants of Lotus*, nach den moralischen Vorstellungen des Zensurapparates gekürzt. Die ungekürzte Fassung ist nur außerhalb Indonesiens – etwa auf internationalen Filmfestivals – zu sehen.

Nugroho betont die einschneidende Rolle des Zensurapparats für die künstlerische Freiheit der FilmemacherInnen in Südostasien: „*For example, you have censorship, which happens a lot in Malaysia, Thailand, Singapore and Indonesia. But if you noticed, films from these countries are already quite known internationally.*“³¹⁹ Die internationale Bühne auf Filmfestivals ist der Raum, in dem die Filme des NIC gezeigt werden.

Die Analyse hat gezeigt, dass sich die indonesische Gesellschaft im Spannungsverhältnis zwischen Islamisierung und Demokratisierung befindet. Der Islam und zwar seine fundamentalistische Auslegung gewinnt an öffentlichem Einfluss. Die Filme des NIC sind wichtige Katalysatoren, diese Entwicklung kritisch zu hinterfragen. Die FilmemacherInnen des NIC sind wichtige GeschichtenerzählerInnen, die in ihren Interpretationen der indonesischen Gesellschaft den Spiegel vorsetze. Sie tun das, indem sie einen pluralistischen Islam, wie Nugroho in *RINDU KAMI PADAMU*, repräsentieren. Indem sie, wie Riri Riza, eine junge Generation vor die Linse holen, die sich zwischen den Traditionen des Islams und ihrer Kultur und den Herausforderungen des urbanen Lebens gefangen fühlt. Indem sie gegen das Vergessen kämpfen und, wie *EDWIN*, die eingeeengte und marginalisierte Situation von Sino-IndonesierInnen darstellen.

Das New Indonesian Cinema steht als Genre für sich selbst. Der kreative Ausdruck und die Interpretation der gesellschaftlichen Entwicklungen stehen im Fokus des Anspruchs der FilmemacherInnen.

³¹⁹ Nugroho 2007.

10. BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Benedict R. O'G: (1990): *Language and Power. Exploring Political Cultures in Indonesia*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Aspinall, Edward; Fealy, Greg (Hg.) (2010): *Introduction: Soeharto's New Order and its Legacy. Essays in Honour of Harold Crouch*. Canberra: Australian National University Press.
- Barton, Greg (2002): *Abdurrahman Wahid. Muslim Democrat, Indonesian President: a View from the Inside*. Sydney: UNSW Press.
- Boden, Ragna (2006): *Die Grenzen der Weltmacht. sowjetische Indonesienpolitik von Stalin bis Brežnev. Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europas*. Stuttgart: Steiner.
- Brown, Gene (1995): *Movie Time: A Chronology of Hollywood and the Movie Industry from its Beginnings to the Present*. New York: Macmillan.
- Coppens, Laura (2009): Interview with Nia Dinata. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): *ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11*. Marburg: Schüren. S. 64 – 71.
- Coppens, Laura (2009a): Interview with Riri Riza. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): *ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medieforschung 11*. Marburg: Schüren. S. 113 – 119.
- Coppens, Laura (2009b): Interview with John Badalu. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): *ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medieforschung 11*. Marburg: Schüren. S. 200 – 202.
- Crouch, Harold (2010): *Political Reform in Indonesia after Soeharto*. Singapur: ISEAS Publishing.
- Diawara, Manthia (Hg.) (1993): *Black American Cinema*. New York: Routledge.
- Dinata, Nia (2009) im Interview mit Laura Coppens. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): *ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11*. Marburg: Schüren. S. 64 – 71.
- Dissanayake, Wimal (Hg.) (1994): *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Dutt, Petra (2007): *Indonesien – Die gelenkte Demokratie. Studienarbeit*. Norderstedt: Grin Verlag.
- Dyer, Richard (1997): *White*. New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002): *The Matter of Images. Essays on Representations*. 2. Aufl. London&New York: Routledge.

- Farid, Hilmar (2007): Indoensia's Original Sin. In: Chen, Kuan-Hsing; Huat, Chua B. (Hg.): The Inter-Asia Cultural Studies Reader. New York: Routledge. S. 207 – 223.
- Graham Davies, Sharyn (2005): Women in Politics in Indonesia in the Decade Post-Beijing. In: International Social Science Journal. Vol. 57, 184. S. 231 – 242.
- Graham Davies, Sharyn (2010): Participating in Parliamentary Politics: Experiences of Indonesian Women 1995-2010. In: Journal of Indonesian Social Sciences and Humanities. Vol. 3. S. 81 – 97.
- Graham Davies, Sharyn (2011): Gender Diversity in Indonesia: Sexuality, Islam and Queer Selves. New York: Routledge.
- Hall, Stuart (1997): The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications. S. 13 – 75.
- Hanan, David (2009): A Tradition of Political Allegory and Political Satire in Indonesian Cinema. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 14 – 46.
- Hatley, Barbara (1988): Texts and Contexts: The Roro Mendut Folk Legend on Stage and Screen. In Sen, Krishna (Hg.): Histories and Stories: Cinema in New Order Indonesia. Melbourne: Monash University.
- Hatley, Barbara (2009): Love, religion and social difference: Two films about polygamy and Indonesian society. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medieforschung 11. Marburg: Schüren. S. 46 – 64.
- Hefner, Robert W. (2000): Civil Islam. Muslims and Democratization in Indonesia. New Jersey: Princeton University Press.
- Hefner, Robert (Hg.) (2005): Remaking Muslim Politics. Pluralism, Contestation, Democratization. New Jersey: Princeton University Press.
- Heider, Karl G. (1991): Indonesian Cinema. National Culture on Screen. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Hoepfner, Maren (2009), Das Pornografie-Gesetz in Indonesien: Eine Gefahr für den Pluralismus?. In: Journal of Current Southeast Asian Affairs, 28, 1. Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies, Institute of Asian Studies and Hamburg University Press S. 31 – 45.
- Hosen, Nadirsyah (2007): Shari'a & Constitutional Reform in Indonesia. Singapur: Institute of Southeast Asian Studies.
- Hutabarat, Felencia O. (2011): Indonesia. Civil Art Censorship. Reclaiming the Public Space. In: Agents of Change – Die Rolle von Künstlern und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen. ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen. S. 51 – 62.
- Jegalus, Norbert (2008): Das Verhältnis von Politik, Religion und Zivilreligion untersucht am Beispiel der Pancasila. Beiträge zur Politikwissenschaft, Band 11. München: Herbert Utz Verlag.

- Jones, Tod (2005): Indonesian Cultural Policy, 1950-2003: Culture, Institutions, Government. Doctoral Thesis. Department of Media and Information, Perth: Curtin University of Technology.
- Kitley, Philip (2000): Television, Nation, and Culture in Indonesia. Ohio: Ohio University Center for International Studies.
- Krause, Erich-Dieter (2004): Lehrbuch der indonesischen Sprache. 6. akt. Aufl. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Kristanto, JB; Rahman, Lisabona; Afiah, Fifi (Hg.) (2008): Indonesian Film Catalogue 2008. Bilingual Edition: Bahasa Indonesia, English. Jakarta: Nalar, Dewan Ksinian.
- Lembong, Eddie (2008): Recent Developments in Indonesian Government Policies Towards Ethnis Chinese. In: Suryadinata, Leo (Hg.): Ethnic Chinese in Contemporary Indonesia. Singapur: ISEAS. S. 48 – 57.
- Meyer, Thomas (1989) Fundamentalismus. Aufstand gegen die Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowolth.
- Meyer, Thomas (2011): Was ist Fundamentalismus? Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.) (2009): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren.
- Nöbel, Heinrich Wilhelm (1975): Heer und Politik in Indonesien. Zielsetzung und Zielverwirklichung einer militärischen Organisation. 1945 – 1967. VII. München: Harald Boldt Verlag im R. Oldenbourg Verlag.
- Nugroho, Garin (2009) im Interview mit Christian Razukas. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 146 – 150
- Orgeron, Devin (2007): La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson. In: Cinema Journal. Vol. 46. No. 2. University of Texas Press. S. 40 – 65.
- Oxford Business Group (Hg.) (2010): The Report. Indonesia 2010. London: Oxford Business Group.
- Pflaum, Hans G. (1981): Jahrbuch Film. München: Carl Hanser Verlag.
- Porchet, Nicolas (2008): Demokratisierung in Südostasien: eine Analyse Indonesiens, der Philippinen und Thailands. Berlin&Münster u.a.: LIT Verlag.
- Razukas, Christian (2009): Interview with Garin Nugroho. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 146 – 150.
- Riesebrodt, Martin (2005): Was ist „religiöser Fundamentalismus?“. In: Six, Clemens; Riesebrodt, Martin; Haas, Siegfried (Hg.): Religiöser Fundamentalismus. Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Innsbruck, u.a.: Studien Verlag. S. 13 – 33.
- Said, Salim (1991): Shadows on the Silverscreen. Jakarta: The Lontar Foundation.

- Saudale, Vento (2011): Indonesian Officials, Hard-Liners Continue Harassment of Bogor Church. In: The Jakarta Globe. Jakarta. 3. 10 2011.
- Schröter, Susanne (2007): Fundamentalismen und religiöse Gewalt in Indonesien nach dem Sturz Suhartos. In: Kolnberger, Thomas (Hg.): Terrorismus und Fundamentalismus – Herausforderung der modernen Welt. Wien: Magnus-Essen. S. 142 – 167.
- Schuck, Christoph (2008): Die Entstehung des Islamismus. Indonesische Erfahrungen im globalen Kontext. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Sen, Krishna (1988) (Hg.): Histories and Stories: Cinema in New Order Indonesia. Melbourne: Monash University.
- Sen, Krishna (1995): Indonesian Cinema. Framing the New Order. London: Zed Books.
- Sen, Krishna (2006): Indonesia: Screening a Nation in the Post-New Order. In: Ciecko, Anne T.(Hg.): Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame. Oxford & New York: Berg. S. 96 – 108.
- Sen Krishna (2006a): “Chinese” Indonesians in national Cinema. In: Inter-Asia Cultural Studies, Vol. 7, No. 1. London: Routledge. S. 171 – 184.
- Setiyawan, Dahlia G. (2009): KULDESAK: Popular Culture, urban youth identity, and social change in late 20th Century Indonesia. In: Michalik, Yvonne; Coppens, Laura (Hg.): ASIAN HOT SHOTS. Indonesian Cinema. Marburger Schriften zur Medienforschung 11. Marburg: Schüren. S. 98 – 113.
- Sumarno, Marseth; Achnas, Nan T: (2002): Indonesia: in Two Worlds. In: Vasudev, Aruna; Padgoankar, Latika; Doraiswamy, Rashmi (Hg.): Being and Becoming: the Cinemas of Asia. New Delhi: MacMillan. S. 152 – 170.
- Tibi, Bassam (2003): Die fundamentalistische Herausforderung. Der Islam und die Weltpolitik. 4. akt. Aufl. München: Beck.
- Tibi, Bassam (2009): Islam’s Predicament with Modernity: Religious Reform and Cultural Change. New York: Routledge.
- Ungerböck, Andreas (2008): Das große Unbekannte – Weltberühmt nur zu Hause: Indonesisches Kino. In: ray. Filmmagazin. 06/08. Wien: Plus Zeitung. S. 72 – 78.
- Van der Heide, William (2002): Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Heeren, Katinka (2009): Contemporary Indonesian Film. Spirits of Reform and Ghosts of the Past. Dissertation an der Universität Leiden.
- Wilpert, Clara B. (1976): Das Indonesische Schattentheater. Baden-Baden: Hölle.
- Winatra, Frans H. (2008): No More Discrimination Against the Chinese. In: Suryadinata, Leo (Hg.): Ethnic Chinese in Contemporary Indonesia. Singapur: ISEAS. S. 57 – 75.

10.1. INTERNETQUELLEN

- Anonym (2007): Citras handed back in protest. In: The Jakarta Post. Jakarta. 01.10.2007. <http://www.thejakartapost.com/news/2007/01/10/citras-handed-back-protest.html> [letzter Zugriff am 07.07.2011]
- BBC (2011): Indonesia sex tape star is jailed. 31. Jänner 2011. <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-12321215> [letzter Zugriff am 28.11.2011]
- Botschaft der Republik Indonesien in Berlin – Deutschland (2001-2010): Über Indonesien. Geschichte. <http://botschaft-indonesien.de/de/indonesien/geschichte.htm> [letzter Zugriff am 06.09.2011]
- Diani, Hera (2003): Film Expert sees Room for all in RI Cinema. In: The Jakarta Post. 19.10.2003. Jakarta. <http://www.thejakartapost.com/news/2003/10/19/film-expert-sees-room-all-ri-cinema.html> [letzter Zugriff: 18.11.2011]
- Dinata, Nia (2007) im Interview mit Nicholas Seputra am Jakarta International Film Festival. http://wn.com/Screentime_Nicholas_Saputra_@_Jakarta_Intl_Film_Festival_07 [letzter Zugriff am: 04.01.2012]
- Farid, Hilmar (2007): Indoensia's Original Sin. In: Chen, Kuan-Hsing; Huat, Chua B. (Hg): The Inter-Asia Cultural Studies Reader. New York: Routledge. S. 207 – 223.
- Fatachi, Noor (2011): Indonesian court slashes radical cleric's sentence. In: The Jakarta Post. Jakarta. 26.10.2011. <http://www.thejakartapost.com/news/2011/10/26/indonesian-court-slashes-radical-clerics-sentence.html> [letzter Zugriff am 15.11.2011]
- Hafiz; Yumni, Akbar (2011): Darah dan Doa: Cita-cita Film Nasional Indonesia*. In: Footage: Film Video Sinema Sosialita. <http://www.jurnalfootage.net/v2/en/chronicles/319.html> [letzter Zugriff am 24.01.2012]
- Hanan, David (2008): Garin Nugroho's West Papuan Films: The West Papuan Spring and its Aftermath. Melbourne: Monash University. Biennial Conference of the Asian Studies Association of Australia: 2. <http://arts.monash.edu.au/mai/asaa/davidhanan.pdf> [letzter Zugriff am 20.09.2011]
- Homepage: Film Festival Rotterdam (2011): Edwin. <http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/persons/edwin/> [letzter Zugriff am 20.11.2011]
- Imanjaya, Ekky (2009): Idealism versus Commercialism in Indonesian Cinema. A Neverending Battle? In: Rumaah Film Indonesia. Jakarta. http://old.rumahfilm.org/artikel/artikel_neverending_2.htm [letzter Zugriff am 09.09.2011]
- Malik, Candra (2011): Indonesian Film Explores the Lure of Extremism. In: The Jakarta Globe. Jakarta. <http://www.thejakartaglobe.com/entertainment/indonesian-film-explores-the-lure-of-extremism/476613> [letzter Zugriff am 19.03.2012]
- Nafik, Muhammad (2002): RI 'Could be Model' of Democratic Muslim Nation. In: The Jakarta Post. 13.09.2002. Jakarta. <http://www.thejakartapost.com/news/2002/09/13/ri-039could-be-model039-democratic-muslim-nation.html> [letzter Zugriff am 19.08.10]

- Nugroho, Garin (2007) im Interview mit Nicholas Saputra über *Oper Jawa* (RINDU KAMI PADAMU) und *Eid Mubarak* (HARI RAYA). Screentime, Jakarta. <http://www.youtube.com/watch?v=70yZdXPfmjc> [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Pratama, Sandy I. (2011): Bringing back Umar Patek. In: Tempo. Indonesia's Weekly News Magazine. No. 51, XI, August. S. 17 – 23. <http://www.tempointeractive.com/majalah/free/law-1.html> [letzter Zugriff am 05.09.2011]
- Rahman, Lisabona (2000): Q! Film Festival: Gender and sexuality on film. In: The Jakarta Post. Jakarta. 19.08.2007. <http://www.thejakartapost.com/news/2007/08/19/q-film-festival-gender-and-sexuality-film.html> [letzter Zugriff am 19.08.2010]
- Riza, Riri (2007) im Interview mit Sarah Tan. The Ticket auf Channel [V] International. <http://www.youtube.com/watch?v=pznzriWEXyU> [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Roselle, Jacinda (2008): The Personality Change of the Main Characters from Social into Self-centred Persons in Djenar Maesa Ayu's: "The Say I'm a Monkey" and "The Leech". Undergraduate Thesis. Surabaya: Petra Christian University. http://digilib.petra.ac.id/viewer.php?page=1&submit.x=0&submit.y=0&qual=high&fname=/jiunkpe/s1/sing/2008/jiunkpe-ns-s1-2008-11404018-9493-im_monkey-appendices.pdf [letzter Zugriff am 30.09.2011]
- Sharpe, Joanne (2002): Eliana Eliana: Independent Cinema, Indonesian Cinema. In: Inside Indonesia. Edition 72, Oct.-Dec. 2002. <http://www.insideindonesia.org/edition-72/eliana-eliana-independent-cinema-indonesian-cinema-2907355> [letzter Zugriff am 07.07.2011]
- Simanjuntak, Hotli (2009): When Women Banned from Wearing Trousers. In: The Jakarta Post. Kuala Lumpur. 28.10.2009. <http://www.thejakartapost.com/news/2009/11/13/when-women-are-banned-wearing-trousers.html> [letzter Zugriff am 28.11.2011]
- SPIEGEL online (2010): Polizei nimmt radikalen Geistlichen Bashir fest. In: Der Spiegel online. 9.8.2010. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,710819,00.html> [letzter Zugriff am 24.11.10]
- Süddeutsche Zeitung (2011): Indonesien: Gefängnisstrafe im „Peterporn“-Prozess. 31.Jänner 2011. <http://www.sueddeutsche.de/panorama/indonesien-urteil-im-peterporn-skandal-gefaengnis-wegen-privater-sex-videos-1.1053292> [letzter Zugriff am 28.11.2011]
- Tioseco, Alexis A. (2006): A conversation with Edwin. http://www.criticine.com/interview_article.php?id=31 [letzter Zugriff am 13.03.2012]
- UNESCO Communication and Information. <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/about-us/who-we-are/whos-who/> [letzter Zugriff am 18.04.2010]
- Yngvesson, Doug (2011): Let's get lost: unmapping history and Refromasi in the Indonesian film Tiga Untuk Selamanya. In: Jump Cut. A Review of Contemporary Media. No. 53, Sommer 2011. <http://www.ejumpcut.org/trialsite/DagIndonesia/text.html> [letzter Zugriff am 17.01.2012]

10.2. VIDEOQUELLEN

- Dinata, Nia (2007) im Interview mit Nicholas Saputra am Jakarta International Film Festival. http://wn.com/Screentime_Nicholas_Saputra_@_Jakarta_Intl_Film_Festival_07 [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Epstein, Rob; Friedman, Jeffrey (1995): *The Celluloid Closet*. DVD. 107 min.
- Lesamana, Mira (2007) im Interview mit Astrid Bonivasia. Satu TV. 3. Staffel. 7. Episode. Jakarta. <http://www.youtube.com/watch?v=wrV4dhtSZMo&NR=1&feature=endscreen> [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Nugroho, Garin (2007) im Interview mit Nicholas Saputra über *Oper Jawa* (RINDU KAMI PADAMU) und *Eid Mubarak* (HARI RAYA). Screentime auf Channel [V] International. Jakarta. <http://www.youtube.com/watch?v=70yZdXPfmcj> [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Riza, Riri (2007) im Interview mit Sarah Tan. The Ticket auf Channel [V] International. <http://www.youtube.com/watch?v=pznzriWEXyU> [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Saputra, Nicholas (2007) im Interview mit Astrid Bonivasia. Satu TV. 3. Staffel, 7. Episode. Jakarta. <http://www.youtube.com/watch?v=wrV4dhtSZMo&NR=1&feature=endscreen> [letzter Zugriff am 04.01.2012]
- Sztanke, Michael (2009): *Indonesien: Der Archipel der Islamisten*. Frankreich: ARTE GEIE / Baozi Productions. In: ARTE Reportage, ausgestrahlt am: 7.11.2009.
- UPI (2007) im Interview mit Nicholas Saputra am Jakarta International Film Festival. http://wn.com/Screentime_Nicholas_Saputra_@_Jakarta_Intl_Film_Festival_07 [letzter Zugriff am 19.03.2012]

10.3. FILMOGRAPHIE

- 3 Days To Forever* (3 HARI UNTUK SELAMANYA), Regie: Riri Riza. Drehbuch: Sinar Ayu Massie. Indonesien: Miles Films, 2007. 104 min.
- After Curfew* (LEWAT DJAM MALAM), Regie: Usmar Ismail. Drehbuch: Asrul Sani. Indonesien: PERFINI, 1954. 101 min.
- After Midnight* (LEWAT TENGAH MALAM), Regie&Drehbuch: Syuman Djaya. Indonesien: Allied Film, 1971.
- And the Moon Dances* (BULANG TERTUSUK ILALANG), Regie&Drehbuch: Garin Nugroho. Indonesien: Film Workshop, PT. Genta Nusa Dwipantara, 1995. 125 min.
- Bird-Man Tale* (AKU INGIN MENCIUMMU SEKALI SAJA), Regie: Garin Nugroho. Drehbuch: Garin Nugroho, Nana Mulyana. Indonesien: C&T Productions, PRIMA Entertainment, SET Film Workshop, 2002. 90 min.

Blind Pig Who Wants to Fly (BABI BUTA YANG INGIN TERBANG), Regie&Drehbuch: EDWIN. Indonesien: Babibutafilm, 2008. 77 min.

Blood and Prayer/The Long March (DARAH DAN DOA), Regie&Drehbuch: Usmar Ismail. Indonesien: PERFINI, 1950.

Chants of Lotus (PEREMOUAN PUNYA CERIYA), Regie: Nia Dinata, Upi Avianto, Fatimah Rony, Lasya F. Susatyo. Drehbuch: Vivian Idris, Melissa Karim. Indonesien: Karyana Shira Film, 2007. 109 min.

ELIANA; ELIANA, Regie: Riri Riza. Drehbuch: Riri Riza, Prima Rusdi. Indonesien: I Sinema, Miles Films, Prima Entertainment, 2002. 105 min.

Full Moon (TERANG BOELAN), Regie: Albert Balink. Drehbuch: Saeroen. Indonesien: ANIF, 1938.

G30S/PKI Treason (PENGKHIANATAN G-30S/PKI), Regie&Drehbuch: Arifin C. Noer. Indonesien: PPFN, 1982. 220 min.

GARASI, Regie: Agung Sentausa. Drehbuch: Prima Rusdi. Indonesien: Miles Films, 2006., 110 min.

GIE, Regie&Drehbuch: Riri Riza. Indonesien: Miles Films, 2005. 147 min.

KULDESAK, Regie&Drehbuch: Nan T. Achnas, Mira Lesman, Rizal Mantovani, Riri Riza. Indonesien: Day for Night Films, 1999. 110 min.

Leaf on a Pillow (DAUN DI ATAS BANTAL), Regie: Garin Nugroho. Drehbuch: Aramantono, Garin Nugroho. Indonesien: Christine Hakim Film, 1998. 83 min.

Letter to an Angel (SURAT UNTUK BIDADARI), Regie&Drehbuch: Garin Nugroho. Indonesien: Jakarta Institutes of the Arts; Mutiara Era Nusa Film PT, 1994. 118 min.

Love for Share (BERBAGI SUAMI), Regie&Drehbuch: Nia Dinata. Indonesien: Kalyana Shira Film, 2006. 120 min.

Mementos (TANDA MATA), Regie&Drehbuch: Teguh Karya. Indonesien: Subentra Group, 1985. 100 min.

Mother (IBUNDA), Regie&Drehbuch: Teguh Karya. Indonesien: Subentra Group, 1986. 103 min.

Of Love and Eggs (RINDU KAMI PADAMU), Regie: Garin Nugroho. Drehbuch: Aramantono. Indonesien: Creative Motion Pictures, SET Film Workshop, 2004. 100 min.

Requiem from Jawa (OPERA JAWA), Regie: Garin Nugroho. Drehbuch: Aramantono, Garin Nugroho. Indonesien, Österreich: New Crowned Hope, SET Film Workshop, Visions Sud Est, 2006. 120 min.

Sharp Pebbles (KERIKIL-KERIKIL), Regie&Drehbuch: Syuman Djaya. Indonesien: Matari Film, 1984. 120 min.

Sherina's Adventure (PETUALANGAN SHERINA), Regie: Riri Riza. Drehbuch: Jujur Prananto. Indonesien: Miles Films, 1999. 105 min.

- Si Doel Modern Boy* (SI DOEL ANAK MODERN), Regie&Drehbuch: Syuman Djaya. Indonesien: Matari Film. 1976. 110 min.
- SI MAMAD, Regie&Drehbuch: Syuman Djaya. Indonesien: Matari Film, 1973.
- Six Hours in Yogya* (ENAM JAM DI JOGJA), Regie: Usmar Ismail. Drehbuch: Gajus Siagian. Indonesien: PERFINI, 1951.
- Suddenly Dangdut* (MANDADAK DANGDUT), Regie: Rudi Soedjarwo. Drehbuch: Monty Tiwa. Indonesien: Sinemart Pictures, 2006.
- The Adventures* (PETUALANG PETUALANG), Regie&Drehbuch: Arifin C. Noer. Indonesien: Jaya Bersaudara Film, 1978.
- The Enchanted Monkey* (LEOTANG KASAROENG), Regie: Heuveldorp, Kruger. Indonesien, 1926.
- The Gathering* (ARISAN!), Regie: Nia Dinata. Drehbuch: Nia Dinata, Joko Anwar. Indonesien: Kalyana Shira Film, 2003. 129 min.
- The Jasmine of Java* (MELATIE VAN JAVA), Regie: Wong Brothers. Indonesien: Wong Brothers, 1928.
- The Poet* (PUIISI TAK TERKUBURKAN), Regie: Garin Nugroho. Drehbuch: Nana Mulyana. Indonesien, 2000. 83 min.
- The Rebellious Woman* (RORO MENDUT), Regie&Drehbuch: Ami Priyono. Indonesien: Gramedia Film National, 1983. 107 min.
- What's up with Love?* (ADA APA DENGAN CINTA), Regie: Rudi Soedjarwo. Drehbuch: Jujur Prananto, Prima Rusdi. Indonesien: Mile Films, 2002. 112 min.

10.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: *DARAH DAN DOA*

Filmszene aus *The Long March*, Regie: Usmar Ismail. Indonesien, 1950. In: Said, Salim (1991): *Shadows on the Silver Screen. A Social History of Indonesian Film*. Jakarta: The Lontar Foundation.

Abb. 2: *Blind Pig Who Wants to Fly*

Filmszene aus *Blind Pig Who Wants To Fly* (BABI BUTA YANG INGIN TERBANG)

Regie&Drehbuch: EDWIN. Indonesien: Babibutafilm, 2008. 77 min.

<http://movies.nytimes.com/2009/09/11/movies/11blind.html> [letzter Zugriff am 12.12.2011]

Abb. 3: Eliana und ihre Mutter Bunda

Filmszene aus *ELIANA*, *ELIANA*. Regie: Riri Riza. Drehbuch: Riri Riza, Prima Rusdi. Indonesien: I Sinema, Miles Films, Prima Entertainment, 2002. 105 min.

<http://kineforum.files.wordpress.com/2009/08/eliana-eliana.jpg> [letzter Zugriff am 23.11.2011]

11. ANHANG

ABSTRACT

In der vorliegenden Arbeit wird das alternative Filmgenre des *New Indonesian Cinemas* dargestellt und, mit Fokus auf gesellschaftliche und politische Veränderungsprozesse in Indonesien, analysiert. Die Frage, ob Film als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungsprozesse gesehen werden kann, bildet den Rahmen der Analyse, der auf die Besonderheiten der sozio-politischen Entwicklungen Indonesiens zugeschnitten ist. Die Motivation und Inspiration, die die FilmemacherInnen für ihre Arbeit mitbringen bestärken das Argument, dass das *New Indonesian Cinema* gesellschaftliche Transformationsprozesse kritisch reflektiert. Die Geschichte Indonesiens ist gezeichnet von kolonialer Besatzung, politischen Machtkämpfen, ethnisch- und religiös motivierter Gewalt, Diktatur und Unterdrückung. Die Filmgeschichte des Inselarchipels zeigt, dass sich auch der Spielfilm mit diesen sozio-politischen Umbrüchen des Landes auseinandergesetzt hat. Kritik bewegte sich allerdings zumeist innerhalb der Grenzen, die vom Zensurapparat, je nach politischer Ideologie, vorgegeben wurden. Zensiert werden auch die meisten Filme die nach 1998 erscheinen– trotz Demokratie und Meinungsfreiheit. Indonesische Filme gibt es seit den Anfängen des Kinos und es findet sich ein breites Spektrum an Genres. Das Genre des *New Indonesian Cinemas* hebt sich besonders vom Mainstream-Kino ab, da es sich dem alternativen Kino widmet und sich kritisch mit den gegenwärtigen Diskursen auseinandersetzt – beispielsweise von Islam und Identität. Mit dem Ende des repressiven Militärregimes Suhartos und der neu erlangten Meinungsfreiheit Ende der 1990er, konnte sich eine Landschaft junger kreativer Schaffender entfalten. Die FilmemacherInnen des *New Indonesian Cinemas* setzen sich gewollt kritisch mit gesellschaftlichen Tabuthemen, marginalisierten Gesellschaftsgruppen und den politischen sowie sozialen Veränderungsprozessen in der indonesischen Gegenwart auseinander. In den analysierten Filmen spielen Diskurse über Religion, Identität, Gesellschaft und Politik eine bedeutende Rolle. Der Spielfilm ist in diesem Fall das künstlerische Instrument mit dem die Beziehung zwischen Gesellschaft, Politik, Religion und Identität reflektiert wird. Von der Darstellung der politischen Entwicklung der jungen indonesischen Demokratie seit Mitte des letzten Jahrhunderts, wird der Fokus auf das Spannungsverhältnis zwischen Demokratisierungs- und Islamisierungsprozessen gelegt, wobei das besondere Augenmerk auf die Darstellung dieses Phänomens in der Repräsentation von Identität im *New Indonesian Cinema* liegt. Über die Charaktere und Schauplätze in ausgewählten Filmen und einzelnen Filmszenen werden die Diskurse von Gesellschaft, Politik und Religion repräsentiert. Diese Repräsentation spiegelt gesellschaftliche Transformationsprozesse sowie die Machtungleichgewichte zwischen den verschiedenen ethnischen und sozialen Gruppierungen der indonesischen Gesellschaft.

ABSTRACT

This paper analyses the *New Indonesian Cinema* as alternative genre in film with special focus on social and political transformation processes in Indonesia. The question of whether film can be seen as a mirror of processes of social change forms the framework of analysis – fitted to the particularities of the socio-political developments in Indonesia. The motivation and inspiration of the filmmakers behind their work, reinforces the argument that the *New Indonesian Cinema* critically reflects the processes of social transformation.

Indonesia's history is marked by colonial occupation, political infightings, ethnically and religiously motivated violence, dictatorship and oppression. The archipelago's film history shows that feature film has as well dealt with the socio-political upheavals in the country. Criticism however stayed within the limits, imposed by the censorship apparatus – according to the respective political ideology. Films released after 1998 are also being censored – in spite of democracy and freedom of expression.

Indonesian films have existed since the beginnings of cinema, with a wide range of genres. The genre of the *New Indonesian Cinema* stands out from mainstream-cinema because it dedicates itself to the alternative genre of cinema. It takes a critical look at the current discourses – for example on the discourses of Islam and identity.

With the end of Suharto's repressive military regime and the newfound freedom of expression in the late 1990s, a landscape of young creative producers could evolve. The filmmakers of the New Indonesian Cinema are dealing consciously critical with societal taboos, marginalized groups, and the political and social change in the Indonesian present.

Discourses on religion, identity, society and politics play an important role in the analyzed films. In this case the feature film becomes the artistic instrument through which the relationship between society, politics, religion and identity is reflected. From the political development of the young Indonesian democracy the focus is laid on the tension between Democratization and Islamization. Special focus lies on the illustration of this phenomenon in the representations of identity in the New Indonesian Cinema. The discourses of society, politics and religion are represented through the characters and settings in the analyzed films. This representation mirrors the processes of social transformation and the power imbalances between the different ethnic and social groupings within the Indonesian society.

Lebenslauf



Persönliche Daten

Geburtsdatum: 26.07.1986
Geburtsort: Salzburg
Familienstand: ledig
Adresse: Spitalgasse 19/8
1090- Wien
Telefon: +43664/3018251
E-mail: steffi_f@hotmail.com

Ausbildung

Oktober 2009 – Juni 2010 Studium « Etudes Interculturelles » & « L'Histoire des pays du sud en développement » & « Français comme langue étrangère »: Université Diderot, Paris 7
seit Oktober 2008 Studium des Umwelt- und Bioressourcenmanagements (BOKU, Wien)
seit Oktober 2005 Studium der Internationalen Entwicklung (Universität Wien)
Juni 2004 AHS Matura am Bundesgymnasium Nonntal, BGN Salzburg
1996 – 2004 Bundesgymnasium Nonntal, BGN Salzburg
1992 – 1996 Volksschule, VS Parsch Salzburg

Berufliche Tätigkeiten

seit März 2012 Produktionsassistentin: Life Ball Büro / Life Ball 2012
Juni 2011 Kuratorin: YOUNG IDENTITIES in *New Indonesian Cinema*, MOYA, Wien

| | |
|-----------------------|--|
| Juni 2011 | Bachelorarbeit: URBAN GARDENING: Eine Analyse ausgewählter Gemeinschaftsgärten in Wien. BOKU, Wien |
| seit Mai 2011 | Produktionsassistentin: Life Ball Büro / Life Ball 2011 |
| Mai 2011 | Co-Kuratorin: PERFECTION. <i>Utopia of Women</i> , MOYA, Wien |
| März 2011 | Assistentin der KuratorInnen: ESCAPISM or how to lose the plot, MOYA, Wien |
| März 2011 – Juni 2011 | Museumspraktikum: MOYA, , Museum of Young Art, Wien |
| Februar 2011 | Bachelorarbeit: Chancen und Herausforderungen der Aquakultur. BOKU, Wien |

Sprachen

Englisch, Französisch, Spanisch und Italienisch in Wort und Schrift

Sonderinformationen

| | |
|---------------------------|---|
| August 2009 – August 2010 | Auslandsaufenthalt in Paris, Frankreich |
| 2005-2011 | mehrmonatige Auslandsaufenthalte in Südost-Asien |
| Februar 2005 – Juli 2005 | 6-monatige Reise nach Neuseeland, Thailand und Indien |
| 2000 – 2004 | jährlich zweiwöchige Sprachaufenthalte in Großbritannien, Frankreich, Italien, Brüssel, Spanien |