Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 1

Artikel: Gäste im eigenen Haus
Autor: Schäfer, Horst / Greune, Rotraut
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932237

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

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

genwillige Weiterentwicklung indischer Filmtradition zu einer neuartigen, zeitgemässen filmischen Handschrift. Aufmüpfig ist nicht nur Chitres Bruch mit festgefahrenen Sehweisen, der im Grunde genommen gar keiner ist, weil der getragene Erzählstil und die Form der Verfremdung und Abstraktion traditioneller indischer Erzählweise entsprechen, sondern auch die Geschichte. Eine junge Frau, gegen ihren Willen mit einem Debilen verheiratet, tötet ihren Schwiegervater, als dieser sie vergewaltigen will. Auf ihrer Flucht findet sie Unterkunft in einer leerstehenden Scheune, die früher als Lebensmittel- und Warendepot gedient hat. Ein Offizier und sein Gehilfe, die von einem Bürokraten den Auftrag erhalten haben, die Scheune wieder ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung zuzuführen, finden die Flüchtige. Sie zurückschicken, hiesse, sie einer ungerechten Strafverfolgung auszusetzen. Sie zu verstecken, bedeutet, sich den Zorn der Vorgesetzten zuzuziehen. Davor hat der Offizier Angst. Schliesslich versucht er sein Dilemma zu lösen, indem er der jungen Frau, der er inzwischen zugetan ist, Geld gibt und sie wegschickt. Als er kurze Zeit darauf merkt, dass er statt der Stimme seines Gewissens und seines Herzens zu folgen, den Weg feiger Verleugnung eingeschlagen hat, ist es zu spät: Die junge Frau hat sich in ihrer Verzweiflung, erneut verstossen zu werden, erhängt.

Das in einer strengen Einheit von Handlung, Ort und Zeit inszenierte Dreipersonen-Stück weist weit über die Äusserlichkeit seiner Geschichte hinaus und wird zu einer Art Endspiel, in dem existenzielle Fragen des indischen Alltags aufgeworfen werden: die Stellung der Frau in einem Staat, der im Spannungsfeld zwischen ländlicher Tradition mit ihrem zum Teil überkommenen Brauchtum und moderner Industriegesellschaft steht; die Problematik einer administrativen Hierarchie und Bürokratie, die opportunistisches Funktionärstum und Leerlauf statt Effizienz im Dienst an der Bevölkerung erzeugen; die schicksalshafte und unüberwindbare Eingebundenheit des Individuums in seine soziale Situation im Klassen- und Kastensystem der Gesellschaft.

Chitres rigorose Konsequenz sowohl in inhaltlicher wie auch formaler Beziehung macht «Godam» zu einem absolut beherrschten, geschlossenen, aber auch feinnervigen Werk. In seiner Abkehr von einem vordergründigen Realismus läuft der Autor allerdings nie Gefahr, sich in einem ästhetischen Symbolismus zu verlieren, der sich letztlich selber genügt. Die Form, so eigenwillig sie schliesslich auch ist, steht immer im Dienst eines übergeordneten Anliegens, das man auch als Botschaft bezeichnen könnte. Daraus schöpft der Film diese verbindliche Kraft, die so vielen Werken aus der Dritten Welt eigen ist. Gerade weil Chitres Film – wie übrigens auch andere vor allem jüngerer Autoren – die in mancher Hinsicht doch etwas festgefahrenen Normen des künstlerischen Filmschaffens in Indien aufbricht, wirft er die Frage auf, ob die Entwicklung des Films in Asien, Afrika und möglicherweise auch Lateinamerika gegenwärtig nicht eine wesentlich wichtigere Entwicklung vollzieht als der europäische und angelsächsische, der in der Unverbindlichkeit des Kommerziellen, aber auch an einem Rückzug aus dem politischen und sozialen Engagement zu ersticken droht. ■

Horst Schäfer/
Rotraut Greune

Gäste im eigenen Haus

Neue Filme aus Indonesien, Thailand und Südkorea

In der Vielvölker-Republik Indonesien unternimmt die Regierung seit etwa zehn Jahren verstärkte Anstrengungen zur Förderung einer nationalen Filmproduktion. So muss zum Beispiel jedes Kino im Monat mindestens zwei indonesische Filme zeigen. Die meisten Filme, vor allem Komödien, Liebesgeschichten und Filme mit okkulten Themen, spielen ihre Kosten ein. Über dem durchschnittlichen Unterhaltsniveau liegende anspruchsvollere Produktionen erreichen dieses Ziel nicht immer. Für sie gibt es nur in den (wenigen) grossen Städten ein Publikum; die Zuschauer auf dem Lande bevorzugen den US-Import und eine einheimische Konfektionsware, die alte Legenden mit den Mitteln des Hollywood-Kinos neu aufbereitet.

Abgesehen von der strikten Kontrolle politischer Inhalte gilt das besondere Augenmerk der staatlichen Zensur der Darstellung von Sexualität. Die geltenden Moralvorstellungen sind identisch etwa mit unseren aus den fünfziger Jahren. Einige der in den letzten Jahren gedrehten Filme tasten sich daher bewusst an die Reizschwelle der Zensoren heran, um eine offene Auseinandersetzung über die Entscheidungskriterien zu forcieren. Diese Absicht wird auch von Teilen der Filmkritik unterstützt, sofern sie im Kulturteil der (kontrollierten) Tagespresse über einen kleinen Freiraum verfügt, der es erlaubt, neue Entwicklungen zu fördern. Diese Kritiker sind sich ihres geringen

Einflusses bewusst, aber sie stehen voll hinter den fortschrittlichen Regisseuren, deren Situation sie richtig einschätzen, indem sie sie (noch) als «Gäste im eigenen Haus» bezeichnen.

Die Suche nach der nationalen Identität im indonesischen Film gestaltet sich bei etwa 300 ethnischen Gruppierungen natürlich äusserst kompliziert. Abgesehen von den Problemen mit der Zensur und der Überwindung vorhandener technischer Unzulänglichkeiten, gilt die aktuelle Diskussion der Filmschaffenden untereinander dieser Frage. Gesucht wird hier ein verstärktes Zusammengehen mit jungen Schriftstellern. 150 Millionen Indonesier auf über 13000 Inseln mit der Erblast holländischer Kolonialzeit tun sich schwer, «nationale» Kultur zu definieren. Allein auf Java gibt es starke Divergenzen zwischen den Grossstädtern, der Bevölkerung im Landesinnern und den Küstenbewohnern. Der javanische Film, der vielleicht noch am ehesten die Quellen gemeinsamer Tradition vereinigen könnte, hat es – gesamtstaatlich gesehen – nicht leicht. Auf den anderen Inseln sind javanische Produktionen nicht unbedingt beliebt, und oft werden auch aus simplen Unterhaltungsfilmen Sequenzen entfernt, die javanische Tänze, Lieder und Musik beinhalten.

Syuman Djaya, Teguh Karya und Ami Priyono

Zu den Regisseuren, die neue Wege gehen, gegenwartsbezogene und gesellschaftskritische Themen aufgreifen und dabei kommerziell erfolgreich sind, gehört Syuman Djaya (auch: Syumanjaya), geboren 1934, der in diesem Jahr mit *«Budak Nafsu» (Sklavin der Lust)* Aufsehen erregte. Es geht um die Beziehungen Javas zu Japan in den Jahren 1942 bis 1970. Im Mittelpunkt der Handlung steht das bewegte Schicksal einer Frau, die sich bei einem Überfall für ihre Tochter opfert, von japanischen Soldaten vergewaltigt und gefoltert wird, die Untergrundbewegung unterstützt, an Syphilis erkrankt, von Partisanen gerettet wird, in die Hände holländischer Soldaten fällt und erneut vergewaltigt und misshandelt wird. Die Befreiung Indonesiens ändert an ihrem Leben nicht viel. Ihre Leiden sind vergessen, und man sieht in ihr nur eine heruntergekommene Prostituierte.

Djayas melodramatisches Geschichtsepos entstand nach einem Roman, der verschiedene authentische Begebenheiten verarbeitete. Der Film spielt die brutalen Szenen voll aus und hatte wegen einiger Stellen auch Schwierigkeiten mit der Zensur. In einer besonders intensiven und aussagestarken Sequenz zeigt Djaya die Heldin des Films als alte Frau im modernen Jakarta, wo sie von der grellen und aufdringlichen Neon-Reklame japanischer Fir-

Sjuman Djaya, der in seinem Film «Budak Nafsu» in einer Nebenrolle einen Partisanenführer spielt (Bild rechts).

men umgeben ist. In einem Interview gebrauchte der Regisseur in diesem Zusammenhang den Ausdruck «Neon-Kolonialismus». Zur Zeit arbeitet er noch an seinem neuesten Film *«Kerikil Tajam» (Violetter Seidenschleier),* der anhand einer dörflichen Familienstruktur die Konflikte aufzeigt, die die Grossstadtkultur ins Landesinnere trägt. Beispielsweise, so Djaya, «... wollen die Mädchen keine Bauern, sondern nur noch Supermänner heiraten».

Teguh Karya, geboren 1933, einer der bekanntesten Film- und Theaterregisseure des Landes, übt ebenso wie Djaya einen grossen Einfluss auf die Nachwuchs-Generation der indonesischen Regisseure aus. 1983 gelang ihm mit *«Dibalik Kelambu» (Hinter dem Moskitonetz)* ein künstlerischer und finanzieller Erfolg. Karya zeigt eine junge Ehe, die sich wegen zu enger Familienverhältnisse nicht entfalten kann. Der junge Ehemann sucht vergeblich nach einem Arrangement, aber die Lösung kann nur darin bestehen, die Familienbindungen zu lösen und gemeinsam mit der Frau ein eigenes Zuhause aufzubauen. Dass zwei der beliebtesten Schauspieler, Christine Hakim und Slamet Rahardjo (der auch als Regisseur arbeitet), die Hauptrollen spielen, hat mit zu der Popularität des Films beigetragen. Karya sieht in seinem Filmschaffen einen «unendlichen Kampf», seine Vorstellungen und Ideen zu kombinieren mit technischer Perfektion und künstlerischer Verantwortung.

Wie Syuman Djaya und Wim Umboh, dem wohl im Ausland bekanntesten Regisseur, studierte auch Ami Priyono, geboren 1939, eine Zeitlang an der Moskauer Filmhochschule. Bevor er Mitte der siebziger Jahre erstmals Regie führte, arbeitete er als Schauspieler und Dozent. Sein bislang bester Film ist *«Roro Mendut»* (1982), eine grosszügig angelegte und sorgfältig inszenierte Geschichte, die im 17. Jahrhundert auf Java spielt. Die junge und selbstbewusste Roro Mendut (Meriam Bellina), Kriegsbeute eines siegreichen Kommandanten, weigert sich, die Geliebte des Sultans Tumenggung Wiroguno (W. D. Mochtar) zu werden. Der lässt sich als Strafe für sie eine hohe Besteuerung einfallen. Roro Mendut zieht auf dem Marktplatz eine Art Schatten-Peepshow auf und schafft es, das Geld aufzubringen. Als sie sich in einen Händler verliebt und mit ihm flieht, ist der Sultan gezwungen, seine Ehre zu retten und sich zu rächen. Er verfolgt die Liebenden nicht als enttäuschter Liebhaber, sondern als Herrscher, der keine Rebellen duldet. Im Zweikampf tötet er seinen Rivalen; die junge Frau bringt sich daraufhin um. Priyonos beziehungsreicher Film über den Kampf zwischen Scharfsinn und politischer Macht und über die Freiheit der Künste, beruht auf einer Legende, die der Regisseur für ein wirkungsvolles Kinospektakel mit aktuellen Anspielungen nutzte. «Roro Mendut» erforderte einen für indonesische Verhältnisse hohen Aufwand: Kosten in Höhe von etwa 300000 US-Dollar und eine Drehzeit von zwei Monaten.

Filmstudenten und Cineasten

Für die Studenten der Filmklasse im «Jakarta Institut of the Arts» ist es noch ein weiter Weg bis zur Spielfilm-Regie. Es gibt keine Förderungsgelder, und ihre Ausbildung leidet noch unter den beschränkten technischen Mitteln. In der Kunsthochschule mit den Schwerpunkten Theater, Musik und Tanz besteht das «Departement of Cinematography» seit 1970 als eigene Institution. Für eine Klasse von 30 Studierenden melden sich über 300 Bewerber; etwa 20 Filme werden jährlich hergestellt, ungefähr 200 gibt es insgesamt. Überwiegend wird im Super-8-Format gedreht. Für den 16-mm-Film gibt es zwar die Technik, kaum aber das (zu teuere) Filmmaterial. Und so erklärt es sich, dass es so gut wie keine Beziehungen zwischen der Spielfilmproduktion und den Studentenfilmen gibt. Bedingt durch den technischen Standart erreichen die Hochschulfilme allenfalls das Niveau unserer Amateurfilmer. Vor allem im Spielfilmbereich existieren oft nur Fragmente oder Muster von angedachten Produktionen, die wegen Geldmangels nicht oder noch nicht beendet werden konnten. Dabei hätten es viele Filme verdient, eine grössere Öffentlichkeit zu finden. So zum Beispiel ein Kurzspielfilm über einen jungen Schriftsteller, der, anstatt sich den Gegenwartsproblemen zu stellen, lieber allein und zurückgezogen lebt und daran scheitert, oder ein Film über einen Jungen vom Lande, der in Jakarta Poster mit Kunstmotiven verkaufen will, aber nur mit Pornobildern sein Geld machen kann und dadurch in Konflikte gerät. Ein anderer Film handelt von einem ausgebeuteten Büroangestellten, der Farbbänder stiehlt und verkauft, um sein Essen bezahlen zu können.

Die Zensurauflagen (in den Filmen gibt es sehr oft Einstellungen, in denen Pornofotos zu sehen sind) stehen oft im Mittelpunkt der Diskussionen, die die Studierenden untereinander oder mit Regisseuren wie Djaya, Karya, Priyono und Rahardjo führen. Dem Studienleiter Gotot Prakosa gelingt es, sie mit ihren Filmen einzuladen – einige der wenigen Chancen für Absolventen, Kontakte mit der Branche

herzustellen. Ein wesentlicher Bestandteil des Hochschul-Angebots bilden Spielfilme aus der Bundesrepublik Deutschland, die das Goethe-Institut in Jakarta besorgt und die regelmässig in der Filmklasse gezeigt werden, wo sie auf starken Zuspruch stossen.

Filmschaffende und Filmfans haben ihren Treffpunkt in der «Sinematek Indonesia», Teil eines Kulturzentrums, das auch andere Filminstitutionen umfasst. Die Initiative zur Errichtung der Kinemathek geht zurück auf das Jahr 1971; zur Gründung kam es 1975. Die Geldmittel fliessen zwar nicht reichlich, aber es gibt schon regelmässige Fortbildungsangebote für die Mitarbeiter der benachbarten Einrichtungen (Produzentenvereinigung, Verleiher usw.) und Filmreihen für alle Interessenten. Zum Archivbestand gehören alle aufgetriebenen Geräte, die die Vergangenheit (Klima!) überstanden haben. Die Kopiensammlung konzentriert sich auf indonesische Filme. Es fehlt das Geld für die Restaurierung der alten Filme und für die Umkopierung. Filmkopien, die anderen Archiven zu Austauschzwecken angeboten werden könnten, gibt es nicht.

Motor der Kinemathek (Jalan H. R. Rasuna Said, Jakarta 12950) ist H. «Misbach» Yusa Biran, geboren 1933, der in den fünfziger und sechziger Jahren als Autor und Regisseur arbeitete. Um ihn herum versammeln sich die Cineasten. Er ist Anlaufstelle für filmgeschichtliche und aktuelle Fragen, da er über vieljährige Erfahrung in der Filmbranche verfügt. Misbach begründete seine Sammlung mit aussergewöhnlichem Material: Filmschnipsel wurden früher als Flaschenkorken verwendet, und es gelang ihm, aus diesen Resten – die er nach Gewicht einkaufte – den Grundstock für ein nationales Filmarchiv zu bilden. Ein wesentlicher Fortschritt wäre schon erreicht, wenn die Filmfirmen jeweils eine Kopie ihrer neuen Filme kostenlos dem Archiv überlassen würden. Das ist heute leider noch nicht der Fall.

Thailand-News

Bemühungen um den Aufbau eines nationalen Filmarchivs weisen auch in Thailand konkrete Erfolge auf. In einem Nebengebäude des Nationalmuseums in Bangkok sind seit einigen Monaten die ersten Bestände (Kopien, Plakate, Fotos, Pressematerialien usw.) zusammengefasst. Die Räume sind noch nicht fertig eingerichtet, und der provisorische Zustand wird noch ungefähr ein Jahr andauern. Der Filmhistoriker und -kritiker Dome Sukvong bemüht sich seit 1980 um den Aufbau des Archivs, das erst seit September 1984 offiziell besteht und von der Regierung finanziell getragen wird. Augenblicklich entsteht die Konzeption eines Filmmuseums, das Teil des Nationalmuseums werden soll. «The National Film Archive of Thailand» hat fünf hauptberufliche und 14 ehrenamtliche Mitarbeiter, zu denen auch Dome und seine Freunde zählen, die ihre privaten Sammlungen dem Archiv vermacht haben. Einige Regisseure haben ihre Bereitschaft bekundet, die neue Einrichtung zu unterstützen.

Da der Staat nur die Personalkosten trägt, ist das Archiv dringend auf zusätzliche finanzielle Hilfe angewiesen, um Filmkopien, die sich teilweise noch im Ausland befinden, ankaufen zu können. Es fehlen auch die Fachkräfte zur Restaurierung der vorhandenen Zelluloidfilme. Der Kreis um Dome Sukvong, der das Archiv initiierte, gründete im Mai 1984 auch einen Filmclub, der ebenfalls in den Räumen des Nationalmuseums arbeitet. Bis Ende des Jahres '84 wurden ca. 20 Veranstaltungen (Programme mit internationalen Spielfilmen) durchgeführt. Sie hatten u. a. das Ziel, neue Freunde zur Förderung des Archivs zu gewinnen und es in der Öffentlichkeit bekanntzumachen. Die bislang gemachten Erfahrungen stimmen optimistisch: zu den Vorführungen kamen zwischen 100 und 200 Besucher, und viele der jungen Regisseure Thailands – hierzu gehören auch Apichat Potipiroth und Euthana Mukdasnit – haben an Diskussionen mit den Zuschauern teilgenommen.

Potipiroth und Mukdasnit haben 1984 Filme über die Thai-Jugend gedreht, die trotz unterschiedlicher Ansätze die gemeinsame Absicht erkennen lassen, die Muster des heimischen Kommerz-Kinos zu durchbrechen. Beide waren darin erfolgreich.

«Tham Ha Khwam Rak» (Frag nach der Liebe) von Apichat Potipiroth handelt von einem jungen Mädchen, das von Zuhause ausreisst, Anschluss an eine Clique jugendlicher Krimineller findet und von der Polizei gesucht wird. An der Suche beteiligen sich auch «Kopfgeldjäger», da die Eltern in der Presse für das Auffinden des Mädchens eine Prämie ausgesetzt haben (ein in Thailand gebräuchliches Verfahren). Der Film führt mitten in die subkulturelle Grossstadt-Szene und vermittelt einen fast dokumentarischen Eindruck von den Unsicherheiten eines Jugendgefühls, das sich von starken Familienbindungen, Schulzwängen und gesellschaftlichen Konventionen lösen möchte, aber in einer Disco-Welt mit Versatzstücken amerikanischer Konsumkultur keine zwingende Alternative sieht. Gedreht wurde mit Laiendarstellern und mit privatem Kapital der Sängerin Sida Sudhirak, die auch eine

Nebenrolle übernahm. Der Film hat seine Kosten (etwa 340000 Franken) eingespielt und dem Regisseur die Möglichkeit eröffnet, mit einer der grossen Produktionsfirmen ins Gespräch zu kommen. Potipiroth war Regieassistent bei Prinz Chatri Chalerm und will weiterhin Jugendfilme machen, obwohl bereits ein anderer Film von ihm von der Zensur wegen allzu kritischer Tendenzen verboten wurde.

Der Film, der 1984 das meiste Aufsehen erregte und allein in Bangkok in wenigen Wochen das Mehrfache seiner Produktionskosten eingespielt hat, ist *«The Story of Nam Poo»* von Euthana Mukdasnit. In Rückblenden wird das Leben eines 19jährigen Jungen erzählt, der zu Hause nicht die richtige Beachtung und Anerkennung findet, in die Drogen-Szene Bangkoks gerät und sich dann freiwillig für eine Entziehungskur im «Tham Krabog»-Kloster entscheidet. Wieder zurück, kann er sich nicht von dem Ruf eines Drogensüchtigen befreien. Eine Therapie kann solange keinen Erfolg haben, wie sich die Bedingungen für den Gefährdeten nicht verändern. Die Mutter des Jungen ist eine anerkannte Autorin. Dem Wunsche ihres Sohnes, seine Drogen-Erfahrungen als Abschreckung für andere zu publizieren, kommt sie aus einem falschen Schamgefühl heraus nicht nach. Literaturpreise und öffentliche Auftritte sind ihr wichtiger als die Existenzprobleme Nam Poo's, der in seiner Ausweglosigkeit ein letztes Mal zur Spritze greift.

Der realistische und keineswegs melodramatische Film hat eine authentische Vorlage: das Leben des einzigen Sohnes der Schriftstellerin Suwanne Sukhonta, der an einer Überdosis starb. Seine Freunde und Bekannten, die zur Bestattung kamen, erhielten von der Mutter das Buch «Story of Nam Poo», mit dem sie die Öffentlichkeit auf das Drogenproblem aufmerksam machen wollte. Während der Dreharbeiten zu dem Film, am 3. Februar 1984, wurde sie von zwei Jugendlichen – wahrscheinlich im Auftrage der Drogenhändler – ermordet.

«Nam Poo» ist der fünfte Film des 1952 geborenen Regisseurs Euthana Mukdasnit, der 1978 (als Erstlingsfilm) «Die ehrbare Dirne» von Jean Paul Sartre verfilmte. 1983 gewann er mit seinem Film *«Money, Money, Money»* mehrere Preise und wurde in Thailand als «Bester Regisseur» ausgezeichnet.

Ausbruch aus der Isolation

Das Filmschaffen in Südkorea ist fest in der Hand der «Motion Picture Promotion Corporation Republic of Korea» (MPPC, eine öffentliche Institution für Filmindustrie und Filmkunst) oder, deutlicher ausgedrückt: in der Hand einiger «alter Männer», die die Branche seit mehr als zehn Jahren kontrollieren. 1973

Regisseur Apichat Potiriroth (links) bei den Dreharbeiten.

Der Schauspieler und Regisseur Myung-joong Hah spielt in seinem Film «Gleissende Sonne» eine Hauptrolle.

wurden gesetzliche Regelungen erlassen, die der nationalen Filmproduktion helfen und den Import ausländischer Filme eindämmen sollten. Dieses Ziel wurde weitgehendst erreicht mit Hilfe strenger Regeln. Den (etwa 20) Filmproduzenten wird eine Mindestanzahl von vier Produktionen jährlich vorgeschrieben; in einem bestimmten Verhältnis dazu dürfen die Firmen ausländische Filme in den Verleih aufnehmen. Junge Regisseure haben es schwer, in das bestehende System integriert zu werden. Da es keine Förderungsmittel gibt, wird über Projektvorhaben ausschliesslich nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten entschieden.

Die koreanischen Filme haben bislang nur im eigenen Lande eine Absatzchance. Kassenerfolge können aber das Vierfache der Produktionskosten einspielen. Insgesamt gesehen sind die eigenen Filme nur mit einem Anteil von etwa 20 Prozent am Gesamtumsatz beteiligt. Die Kino-Hits kommen aus den USA und aus Hongkong. Einen kleinen Markt gibt es auch für französische Filme. Die MPPC investiert ihre Kräfte jetzt in die Verstärkung des Exports ihrer Filme in südostasiatische und europäische Länder.

Noch lebt der koreanische Film mit seinen Widersprüchen, über die in der Öffentlichkeit aber kaum diskutiert wird. Auf der einen Seite bemüht sich die Gesellschaft um Filmkultur, um den Anschluss an nationale Traditionen (nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Land stark durch andere, westliche Kulturen beeinflusst); andererseits gibt es noch immer das Genre des «Korean Anti–Communist Films», für den das Korean Film Archive im Sommer 1984 eine besondere Ausstellung arrangierte.

Am 12. März 1984 gründete die MPPC mit Unterstützung der Regierung die Korean Academy of Film Arts (KAFA, 34-5, 3-ka, Namsan-dong Chung-ku, Seoul 100, Republic of Korea) eine Filmakademie mit zur Zeit 12 Studierenden. Ziel ihrer Ausbildung ist die Förderung der koreanischen Filmindustrie und der Filmkunst, die Heranbildung von Nachwuchskräften für Filmregie und filmtechnische Bereiche und die Intensivierung der internationalen Kontakte. Werden diese und andere Ansätze, wie beispielsweise die zunehmende Lockerung der Zensurbestimmungen, auch in den kommenden Jahren so kontinuierlich wie bisher weiterverfolgt, so darf man mit Spannung auf die Filme warten, die jetzt noch in den Köpfen der Nachwuchs-Generation sind.

Zu den Regisseuren des «jungen» koreanischen Films zählt der 1947 geborene Schauspieler Myung-joong Hah, der in über 100 Filmen mitwirkte und beim Publikum äusserst beliebt ist. Mitte der siebziger Jahre gewann er mehrfach Darsteller-Preise, und für seinen Erstlings-Spielfilm «The X» (ein Film über gesellschaftliche Aussenseiter und ihre Integrationsprobleme) gewann er 1983 den Preis für junge Regisseure. Sein neuester Film, *«The Blazing Sun» (Gleis-*

sende Sonne), 1984, spielt kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges, als Korea von den Japanern besetzt war. Grundstücke und Besitztümer der Koreaner wurden von den Japanern konfisziert, was für viele die Ursache eines elenden Lebens war.

Ein junges Ehepaar, Choon-ho und seine Frau Soony, wandern mit ihrer wenigen Habe durch das Land. Sie lassen sich in einem Bergarbeiterdorf nieder, wo ein koreanischer Wucherer gemeinsam mit den japanischen Besatzern die Bewohner ausbeutet. Choon-ho gerät unter den Einfluss einer leichtlebigen Frau und vernachlässigt seine Ehe. Zu spät erkennt er, dass er sich mit den falschen Kräften eingelassen hat. Als Soony erkrankt, trägt er sie zu der Praxis eines japanischen Arztes, der koreanische Patienten gratis behandelt, wenn sie sich zu medizinischen Experimenten nutzen lassen. Als der Arzt die Behandlung Soonys ablehnt und sie an den Folgen der Krankheit stirbt, beginnt für den geläuterten Choon-ho ein neues Leben.

Der Film, der nach einer zeitgenössischen Erzählung von Yoo-jung Kim (1908–1937; geschrieben zur Zeit japanischer Herrschaft, in der die Koreaner ihre Meinung nicht frei äussern durften), gedreht wurde, beschreibt die Tragödie von Menschen, die auch in einer illusionslosen Zeit ihren Träumen nachhängen. Regisseur Hah mischt realistische und melodramatische Elemente und zeichnet die Naivität und den Humor einer Dorfgemeinschaft unter japanischer Besatzung mit kinowirksamen Bildern. Hah selbst hat die männliche Hauptrolle übernommen und sich gegenüber dem Produzenten die Freiheiten erkämpft, die er für seinen Film brauchte. Die Vorbereitungszeit betrug anderthalb Jahre; die Drehzeit (nur Aussenaufnahmen im Landesinnern) umfasste ungefähr 100 Tage. Am Drehbuch haben bekannte Autoren, Literatur- und Kritikerpreisträger mitgearbeitet. Auch Kameramann und Komponist haben in der Vergangenheit entsprechende Auszeichnungen erhalten. Mit diesem Team möchte Hah auch in Zukunft zusammenarbeiten. Vielleicht bietet ein europäisches Festival in diesem Jahr die Gelegenheit, Hah's Film und die seiner jungen Kollegen zu sehen. ■

Ambros Eichenberger

Gegen die kulturelle Überfremdung

Porträt des thailändischen Regisseurs Vichit Kounavudhi

«Abstinenz von ausländischen Filmen bedeutet für uns noch nicht den Weltuntergang»

Nur unter der Bedingung, dass gleichzeitig ein Übersetzer engagiert werde, könne und wolle er sich an filmkulturellen Veranstaltungen in Europa beteiligen, beispielsweise am «Festival des 3 Continents» von Nantes 1984. Im Unterschied zu seinem «westernised» Sohn Kanit, der mit einem starken amerikanischen Akzent englisch spricht, besteht der Vater nicht nur auf seiner Thai-Sprache, sondern auch auf seinem «Thai Spirit», seinem «Thai Life» und seinem «Thai Style». Mit dem kleinen Unterschied allerdings, dass er all dies nicht in der Sexindustrie von Bangkok mit den dazugehörigen Massagesalons sucht und erlebt, sondern eher auf dem Lande, vor allem in den nordöstlichen Provinzen des Landes, bei den Bergstämmen der Shan, der Meos und der Akhas, die unweit der burmesischen Grenze angesiedelt sind.

Mit diesen einfachen Menschen, die man auch in Thailand bisweilen verächtlich «Tribals» nennt, scheint ihn eine sehr alte und sozusagen «erste Liebe» zu verbinden. Denn bereits im Jahre 1954 hatte er sich für seinen ersten Film *«Pha lee sor»* diese Gegend als Schauplatz ausgewählt. Die Story griff dementsprechend ein «lokales Thema» auf, das sich in der Zwischenzeit allerdings zu einem internationalen Topos entwikkelt hat. Es geht um den Heroinhandel und um die Interessen der Dealer aus der Stadt, die mit denjenigen der einheimischen Mohnbauern vom Lande in Konflikt geraten. Sehr «seriös», gibt er zu Protokoll, sei das alles aber nicht gewesen, weil Folklore und Exotik den Tenor und das Ambiente des Films bestimmten. «Eines Tages aber werde ich zurückkommen», hat er damals geschworen, «um mich ernsthaft mit der Thematik dieser vernachlässigten Region und ihrer Menschen auseinanderzusetzen.»

Den «Schwur» hat er dann 1978 mit *«Kon Phukao» (Mountain People)* und mit *«Look E-San»* (*Son of the North-East,* 1982) eingelöst. Dabei versuchte er vor allem Bilder und Töne von den Sitten und Gebräuchen, von der «Lebensphilosophie» und von den Problemen dieser «Hügelstämme» einzufangen, also nicht in erster Linie «Action» und «Violence», Phänomene, die zu den häufigen Attributen der durchschnittlichen Thaifilme gehören. Ausgewiesenen Urteilen zufolge ist ihm das denn auch ausserordentlich gut gelungen. Die Filme haben mehrere Preise, darunter auch kirchliche, be-