südostasien
Zeitschrift für Politik • Kultur • Dialog

3 | 2018, Philippinen,
Autor*in: Tilman Baumgärtel

„Feng Shui“ –Verdrängter Klassenkampf in einem philippinischen Horrorfilm



Szene aus dem Film „Feng Shui“ © Star Cinema

Philippinen: Die Geister in den Horrorfilmen aus Südostasien sind nicht in erster Linie literarischen Metaphern nachempfunden, wie in vielen westlichen Verfilmungen. Sie sind vielmehr Teil einer Mythologie, die von vielen Menschen in der Region als selbstverständlich angesehen wird. Zugleich spiegelt das Genre die gesellschaftliche Realität und das, was in dieser lieber ungesagt bleibt.

Nach meinem Umzug von Deutschland nach Manila im Jahr 2004 war ich begierig darauf, die Filmkultur eines Landes kennenzulernen, von dem ich zu diesem Zeitpunkt so gut wie nichts wusste. In den ersten Monaten nach meinem Umzug sah ich fast jeden philippinischen Film, der in die Kinos

kam, obwohl ich kein Wort Tagalog verstand. Und durch puren Zufall war der erste Film, den ich gesehen habe, Chito S. Roño´s Horrorfilm „Feng Shui“ (2004).

Ich wusste nichts über den Film, aber ich wurde mit einem unvergesslichen Kinoerlebnis belohnt. Während Furcht erregender Szenen bedeckten die Leute ihre Augen mit den Händen, sprangen von ihren Sitzen, schrieen, um Hauptdarstellerin Kris Aquino vor der Weißen Dame zu warnen, die vor ihrem Fenster schwebte. Jeder der vielen Morde im Film verursachte einen kollektiven Aufschrei, der aus einer gemeinsamen Kehle zu kommen schien. Der Filmhistoriker Tom Gunning hat den Begriff „Ästhetik der Überraschung“ (aesthetics of astonishment) für diese Art des Filmerlebnisses geprägt: die naive, unmittelbare Reaktion eines Publikums, das sich die Fähigkeit bewahrt hat, das Geschehen auf der Leinwand als real zu akzeptieren und entsprechend darauf einzusteigen.

Der Film ist nicht nur ein interessantes Beispiel für das Pastiche aus kulturellen Einflüssen, die die philippinische Kultur prägen: eine Kombination aus lokaler Tagalog-Mythologie und chinesischem Import-Aberglaube, die sich bereits im Titel „Feng Shui“, dem Namen der daoistischen Harmonielehre, niederschlägt. Die Reaktion des Publikums, das bei jeder Gruselszene buchstäblich aus seinen Sitzen sprang – obwohl die „scares“ im Vergleich zu amerikanischen Horrorfilmen dieser Zeit vergleichsweise zahm waren – sagt auch viel über die Phänomene, vor denen sich die Philippiner wirklich fürchten. So hat „Feng Shui“ zwar einige Gemeinsamkeiten mit dem westlichen Horrorfilm, unterscheidet sich aber in anderer Hinsicht auch stark von diesem.

Gruselfaktor Geisterglaube

Ich habe in den Philippinen später viel grausigere US-Horrorfilme gesehen, die nicht annähernd vergleichbare Schockreaktionen ausgelöst haben. Ganz offensichtlich hatte der Film also einen Nerv getroffen: 2004 war „Feng Shui“ einer der erfolgreichsten Filme in den Philippinen und führte zu einer Reihe weiterer Geisterfilme, unter anderem „Sukob“ (2006), „Tenement 2“ (2009), „Bulong“ (2011), alle ebenfalls von Regisseur Chito S. Roño, sowie die populäre Filmserie „Shake, Rattle and Roll“. Auch die Fortsetzung von „Feng Shui“ (2014) lockte abermals ein großes Publikum in die Kinos.

Es dauerte einige Zeit und bedurfte einer größeren Vertrautheit mit der philippinischen Kultur, bis ich zu verstehen begann, warum die vergleichsweise harmlosen Schocks und Spezialeffekte das Publikum für einen Großteil der Vorführung auf den Kanten ihrer gepolsterten Sitze hielt, wo es den Film teilweise durch die Finger betrachtete. Der Film berührte das Publikum auf eine Weise, die ich als Ausländer, der in einer weitgehend säkularen und „entzauberten“ Welt aufgewachsen war, schlicht nicht verstehen konnte: dass nämlich ein großer Teil des Publikums tatsächlich an die Geister glaubt, um die es in dem Film geht.

Und so betrachtet ist „Feng Shui“ kein Horrorfilm im westlichen Sinne, sondern ein Geisterfilm, ähnlich wie andere asiatische Produktionen vom japanischen Klassiker „Kwaidan“ (1964) bis zu den „A Chinese Ghost Story“-Filmen aus Hongkong. Die Horrorstoffe der westlichen Moderne mit Kreaturen wie dem Monster von Frankenstein, Dracula oder Zombies mögen sich ursprünglich aus traditionellen Märchen und Folklore gespeist haben, doch sie wurden erst von bürgerlichen Schriftstellern, dann von Filmregisseuren zu Chiffren für die tiefsten Ängste des modernen Menschen weiterentwickelt (vgl. auch Artikel von Baumann/Verstappen in dieser Ausgabe). Die Geister in den Horrorfilmen aus den Philippinen und anderen Ländern Südostasiens sind nicht in erster Linie literarische Metaphern, sondern Teil einer Mythologie, die von vielen Menschen in der Region immer noch als selbstverständlich angesehen wird. Dies hat wichtige Konsequenzen für das Verständnis von Geisterfilmen aus den Philippinen oder auch Thailand oder Kambodscha.

Interessanterweise enthält keines der kanonischen Bücher über das philippinische Kino

ausführlichere Beiträge oder Essays über philippinische Horrorfilme, obwohl der ersten abendfüllende Spielfilm, der in den Philippinen entstand, „Aswang“ von 1933 war. Der Titel wird zwar in der Regel mit „The Vampire“ übersetzt, doch tatsächlich ist der Aswang eine Figur der philippinischen Mythologie, das eher mit den Gespenstern verwandt ist, die auch in „Feng Shui“ spuken (vgl. auch Artikel von M. Wetzlmaier in dieser Ausgabe). Die Encyclopedia of Philippine Art, die vom staatlichen Cultural Center of the Philippines herausgegeben wurde, enthält zwar in dem Band zum Kino einen kurzen Eintrag zum Horrorkino. Das ausführliche Essay über populäre Filmgenres des philippinischen Kinos bis 1960 im gleichen Band erwähnt Horrorfilme aber überhaupt nicht. Es beinhaltet jedoch einen Beitrag über Filme, die auf Märchen oder Volksmärchen basieren, sowie Fantasy-Filme wie die Filme „Dyesebel“ und „Darna“.



Szene aus dem Film „Feng Shui“ © Star Cinema

Mehr als Nervenkitzel und Schocks

Fast alle dieser Filme sind verloren gegangen, aber schon die Inhaltsangaben machen deutlich, dass es sich bei ihnen eher um Filmversionen traditioneller Schauergeschichten handelt, als um die fantastische, ins Grauenhafte überspitze Darstellung gesellschaftlicher Themen, die für den westlichen Horrorfilm typisch sind. Zu den besonderen Fähigkeiten des Kinos des Unheimlichen gehört seine Fähigkeit, unbequeme und marginalisierte Themen auf indirekte, metaphorische Weise anzugehen, die es erlaubt, Horrorfilme als Filme zu betrachten, die mehr tun, als Nervenkitzel und Schocks zu liefern.

Der kanadische Filmkritiker Robin Wood hat die Geschichten des amerikanischen Horrorkinos der 1970er und 80er Jahre als fiktive Rückkehr dessen beschrieben, was von der Gesellschaft erfolgreich unterdrückt wurde. Wie Freud in „Das Unbehagen in der Kultur“ geht er davon aus, dass das Funktionieren der westlichen Gesellschaft auf einer Unterdrückung unserer atavistischen Instinkte und Triebe beruht. Diese primitiven Impulse, von denen das sexuelle Verlangen am stärksten ist, werden sublimiert oder in Richtung sozial akzeptabler Aktivitäten „umgeleitet“. Diese verdrängten Impulse und Instinkte sind jedoch so mächtig, dass sie für Freud in unseren Träumen wiederkehren.

Freud betrachtete diese Wiederkehr verdrängter Instinkte und Begehren mit Argwohn und als eine potenzielle Gefahr für die Zivilisation.

Robin Woods Analyse des US-Horrorkinos gibt ihm in gewisser Weise Recht, denn bei ihm ist der Horrorfilm für das Kino, was für Freud der Traum in der menschlichen Kultur ist: der Königsweg für das Unbewusste und das Unterdrückte, der dem Gehör verschafft, was gesellschaftlich tabu ist und unter den Teppich gekehrt werden soll, sich aber weigert, ganz zu verschwinden.

„Feng Shui" ist kein billiger Horrorfilm wie die Filme, über die Wood schreibt. Er bietet für einen Film aus dem Entwicklungsland Philippinen hohe „production values", wurde von einem etablierten Regisseur inszeniert und seine beiden Hauptdarsteller sind zwei Schauspieler, die in den Philippinen beliebte Filmstars sind: Jay Manalo und Kris Aquino (Letztere ist übrigens die Tochter des 1983 ermordeten philippinischen Bürgerrechtlers und Politikers Benigno Aquino, Jr. und der nach seiner Ermordung zur philippinischen Präsidentin gewählten Ehefrau Corazon Aquino.). Der Film wurde beim Metro Manila Film Festival eingereicht, wo er mit anderen Qualitätsfilmen konkurrierte, die die philippinische Filmindustrie für diesen Anlass produziert. Bei seiner Veröffentlichung wurde der Film als eine philippinische Version der Geisterfilme aus Japan, Südkorea und Thailand betrachtet, die zu dieser Zeit international für Aufsehen sorgten: Filme wie „The Ring" oder „Dark Waters" aus Japan, „The Eye" aus Thailand oder „A Tale of Two Sisters" aus Südkorea.

Filmische Inkarnation einer ungerechten Gesellschaft

Am Beginn des 21. Jahrhunderts waren Geister, Hexen, Spukhäuser, die Rache der Untoten zu einem der wichtigsten Sujets der Unterhaltungsindustrie eines Großteils Asiens geworden. Diese Filme basierten in der Regel auf lokalen Überlieferungen und Geistergeschichten, passten diese aber einer modernen Welt voller urbaner Entfremdung, moderner Telekommunikation und verlorener traditioneller moralischer (Familien-)Werte an. Während wir die Geister in diesen Geschichten als „Rückkehr des Verdrängten" à la Freud beziehungsweise Wood lesen können, die die filmische Inkarnation zeitgenössischer sozialer Missstände und gesellschaftspolitischer Probleme sind, bleiben sie letztlich traditionelle Geisterfilme, die stärker der Folklore des jeweiligen Landes verpflichtet sind als der Moderne, in der sie spielen. Der gesellschaftspolitische Subtext wird zwar gestreift, aber die Geister sind letztlich solche im traditionellen Sinne: Kreaturen, die aus Rache zurückkehren, um Ungerechtigkeiten, die ihnen angetan wurden, zu vergelten, nicht um zeitgenössische Ängste und Traumata zu artikulieren.

„Feng Shui" entspricht ganz dieser „asiatischen" Herangehensweise an das Horrorgenre: Die „White Lady", die unsere Protagonisten terrorisiert, ist eine gängige Trope im philippinischen Aberglauben (auf dem Balete Drive in Manila wird eine „White Lady" regelmäßig in der Nacht von Taxi- und anderen Autofahrern gesichtet), ebenso wie der „Bagua", der chinesische Spiegel, der im Film erst Glück, dann Unglück über die Ramirez-Familie bringt. Doch während die „White Lady" ein etabliertes Motiv in der philippinischen Geisterkosmologie ist, ist das Umfeld, in dem sie zu spuken beginnt, ausgesprochen zeitgemäß und thematisiert tief sitzende Ängste der philippinischen Mittelschicht: die Angst vor sozialer Deklassierung, vor dem Zusammenbruch der Familie, vor einem Aufstand der Unterschicht, vor der sich der philippinische Mittelstand in Gated Communities, SUVs und klimatisierten und schwer bewachten Einkaufszentren verschanzt hat.



Szene aus dem Film „Feng Shui“ © Star Cinema

Ein Spiegel und seine Folgen

Dieses Thema wird gleich zu Beginn des Films eingeführt: Während des Vorspanns sehen wir eine schnell geschnittene Collage von Straßenszenen, aufgenommen in Binondo, der Chinatown von Manila. Gezeigt werden Straßenverkäufer, die ihre Waren im chaotischen Verkehr verkaufen; Obdachlose, die auf Gehwegen schlafen und kochen; Kinder, die im Müll spielen oder unter provisorischen Zelten schlafen. Kombiniert wird dies mit Aufnahmen, die die Exotik dieser Umgebung unterstreichen: farbenfrohe Schilder von Geschäften und Jeepneys (dem für die Philippinen typischen Minibus), Schaufenster voller Jesus-Skulpturen, verpackt in Zellophan. Diese Eröffnungssequenz dient sowohl als Einführung in die „fremde“ Natur des Spiegels, zeigt aber auch die Art von Urbanität, die die Mittelschicht der Philippinen lieber meidet, die sie aber in diesem Film als Spuk in ihrer komfortablen Mittelklasseexistenz heimsuchen wird.

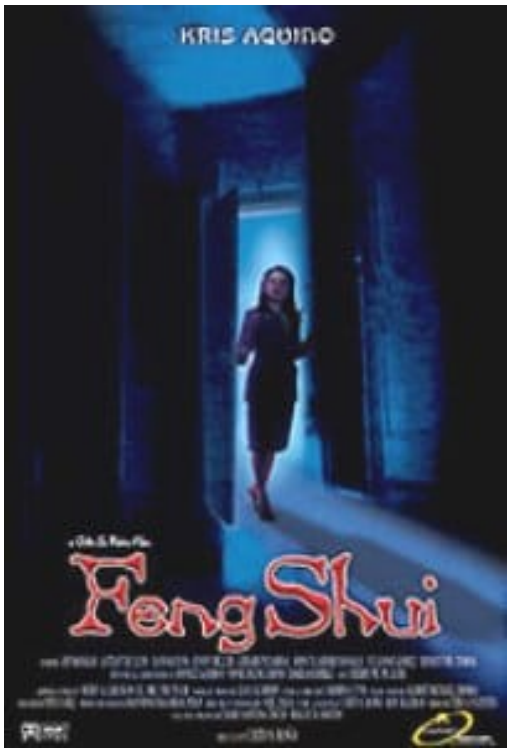
Die ersten Szenen der Erzählung stellen die Protagonistin Joy als Mitglied einer kriselnden Mittelschicht vor. Joy Ramirez (Kris Aquino) findet den Bagua-Spiegel auf der Heimfahrt von der Arbeit im Bus. Sie fährt mit öffentlichen Verkehrsmitteln zur Arbeit und nicht mit dem eigenen Auto – das Familienauto wird nur von ihrem Mann zum Pendeln benutzt, was auf männliche Privilegien in einer patriarchalischen Gesellschaft hinweist. Ihr Zuhause ist ein neu bezogenes Haus voller Umzugskisten in einer trostlosen und abgelegenen Subdivision voller leerer Häuser und Brachflächen. Ihre Nachbarn leben vom Verkauf von raubkopierten DVDs, die neue Freundin ihres Sohnes wächst ohne Eltern auf. Wenn Joy von der Arbeit kommt, muss sie Hausarbeiten wie Kochen und Wäschewaschen erledigen, da sie – für eine Mittelstandsfamilie auf den Philippinen etwas unplausibel – keine Haushaltshilfe hat.

Ihre Kinder mögen das neue Haus mit seinen Insekten und Eidechsen nicht. Joy hat offensichtlich Probleme mit ihrer Familie, nachdem sie mit ihrem Mann Inton (Jay Manalo) und ihren Kindern Ingrid (Julianne Gomez) und Denton (John Vladimir Manalo) in dieses neue Heim gezogen ist. Der Bagua-Spiegel ist daher willkommen, denn er wird – wie die Krämerin Aling Biring (Luz Fernandez) sagt – böse Geister vertreiben und Glück bringen. Die vielen Szenen, in denen die spirituelle

Bedeutung des Spiegels diskutiert wird, zeigen deutlich, dass sich der Film auf einen Aberglauben bezieht, der nicht in erster Linie zu den Traditionen unserer Protagonist*innen gehört, sondern auf den chinesischen Einfluss auf die philippinische Folklore verweist.

In einer Szene besuchen Joy und Alice einen chinesischen Tempel, um von einem Priester (Joonee Gamboa) mehr über den Bagua zu erfahren. Denn die Methoden, mit denen der rachsüchtige Geist des Spiegels Familienmitglieder und Bekannte gleichermaßen tötet, kann nicht mit den Methoden, die der römisch-katholisch erzogenen Joy in den Sinn kommen, besänftigt werden. Eine Dose Sardinen reicht als Opfer einfach nicht aus, um die chinesische „Lotus Lady“ (ein Geist, der aus Shanghai importiert wurde, wie wir nun erfahren) zu beschwichtigen. Die pflegt einen tödlichen Groll, der weder durch christliche Gebete noch durch animistische Opfergaben beschwichtigt werden kann. Ist dies Ausdruck des philippinischen Traumas, nicht Herr über sein eigenes (nationales) Schicksal zu sein?

Zuerst scheint der Spiegel das versprochene Glück zu bringen: Sobald Joy ihn über ihre Haustür hängt, wird sie befördert und gewinnt den Hauptpreis bei einem Preisausschreiben. Doch am selben Tag erfährt Joy auch, dass die Krämerin Aling Biring an Leptospirose gestorben ist. Schnell wird klar: Wenn Joy besonders viel Glück hat, stirbt eine ihrer Bekannten, und die Todesursache steht im Zusammenhang mit dem chinesischen Sternzeichen, unter dem diese Person geboren wurde.



Filmposter „Feng Shui“ © Star Cinema

Die Abstiegsangst der Mittelklasse

Die meisten Menschen, die im Film sterben, gehören zur „masa“, der Unterschicht: Das zweite Opfer von Joys Erfolg ist der Tricycle-Fahrer Mang Nestor, der sie jeden Morgen zur Bushaltestelle bringt. Weitere Opfer sind ein Wachmann, der in Joys Gated Community patrouilliert, und der verwahrloste Freund ihres Sohnes, der ohne Eltern im Haus der DVD-Piraten aufwächst. Als ihre Freundin Alice von einem Betrunkenen aus ihrer Nachbarschaft getötet wird, schreit er sie an: „Du

arrogante Schlampe. Nur weil du ins Ausland gehst“, bevor er sie von ihrem Balkon schubst. (Alice hat eine Arbeitserlaubnis für die USA erhalten, die viele Philippiner*innen wie einen Gewinn im Lotto herbei sehnen.)

Anspielungen auf Klasse und Klassenprivilegien sind ständige Begleiter der vielen Todesfälle in diesem Film und motivieren auch einige seiner unheimlichsten Szenen. Als der tote Wachmann wieder zum Leben erwacht und Joys Kinder jagt, ist das auch visuelle Metapher einer tief sitzenden Angst der philippinischen Mittelklasse: Was wäre, wenn sich die vielen schlecht bezahlten Dienstboten – die das Leben der philippinischen Mittel- und Oberschicht so angenehm machen – gegen sie wenden würden? Wenn die devoten und freundlichen Kinder- und Dienstmädchen, Köche, Fahrer und Wachmänner plötzlich beschließen würden, sich für ihre Ausbeutung zu rächen? Die Szenen, in denen Joy von den Geistern der Dreiradfahrer, Straßenverkäufer und Wachmännern verfolgt wird, wirken wie eine Revolution der Subproletarier, die die Mehrheit der Philippiner*innen ausmachen.

Szenen wie diese rechtfertigen es für mich, bei „Feng Shui“ von einer „Rückkehr des Verdrängten“ im Sinne Freuds zu sprechen. Klassenverhältnisse und die Ausbeutung der Unterschichten sind Themen, die in den meisten Mainstream-Filmen der Philippinen nur selten thematisiert werden. Aber unter dem Deckmantel von Geistern in einem Horrorfilm dürfen diejenigen, die normalerweise keine Rolle im philippinischen Unterhaltungskino spielen, sich zumindest symbolisch einmal wehren.

Ein Horrorfilm im „westlichen“ Sinne ist „Feng Shui“ trotzdem nicht – nicht ganz. Die Aufklärung und die westliche Moderne haben ihre eigenen Schreckensfiguren hervorgebracht, die die Geister der vorindustriellen Zeit ersetzten. Das Einzigartige an „Feng Shui“ ist, wie es die traditionellen Geister der Philippinen mit den Monstern des zeitgenössischen Horrors kreuzt. Als der tote Wachmann wieder zum Leben erwacht, erscheint er sowohl als uraltes Schreckgespenst (wie in der traditionellen Spukgeschichte) wie auch als moderner Zombie im Stil des zeitgenössischen Horrorfilms. In diesem Sinne ist „Feng Shui“ auch ein Statement über die heutigen Philippinen mit ihrer oft verwirrenden, hybriden Kombination aus Moderne und traditionellen Gebräuchen – wie ein alter Bagua-Spiegel über der Tür eines Neubaus in einer gerade hochgezogenen Eigenheimsiedlung.

Autor:in

Tilman Baumgärtel

Tilman Baumgärtel ist Professor für Medientheorie im Fachbereich Gestaltung an der Hochschule Mainz. Er hat er an der University of the Philippines in Manila und an der Royal University of Phnom Penh in Kambodscha Medienwissenschaft und Journalismus unterrichtet. Tilman Baumgärtel hat über Medienkultur, Netzkunst, Computerspiele und Independent-Kino in Südostasien veröffentlicht.

Dieser Text erscheint unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.