

NICK DEOCAMPO

DAS PHILIPPINISCHE KINO

ESSAYS UND BETRACHTUNGEN



SCHÜREN

Nick Deocampo
Das philippinische Kino
Essays und Betrachtungen

In memoriam Uwe Schmelter,
der durch seine Inspiration und Unterstützung einer ganzen Generation
philippinischer Filmemacher ermöglichte, ihren Traum von einem neuen
Kino zu verwirklichen

Nick Deocampo, Jahrgang 1959, Professor am Film Institute der University of the Philippines in Diliman, Quezon City, Metro Manila, hat neben zahllosen Artikeln bislang 16 Bücher zum philippinischen Film veröffentlicht, von denen gleich fünf mit dem National Book Award ausgezeichnet wurden. Doch Deocampo ist nicht nur Filmhistoriker, sondern auch ein Aktivist gleich auf mehreren Feldern. Als bekennender Homosexueller saß er eine Zeit lang im Quezon City Pride Council, war Präsident von NETPAC (Network for the Promotion of Asia Pacific Film Festivals) und ist seit 2016 Vorsitzender des UNESCO Memory of the World Komitees der Philippinen. Vor allem aber ist Nicolas Deocampo seit den 1980er-Jahren auch dokumentarischer Filmemacher.

Prof. Dr. phil. **Ingo Petzke**, PhD, geboren 1947 in Osnabrück. Professor Emeritus, Technische Hochschule Würzburg; Associate Professor, Center for Film, TV & Interactive Media, Bond University, Australien; Adjunct Professor, School of Creative Arts, Townsville, Australien; Guest Professor, Queensland University of Technology, Brisbane Australien; Guest Professor, Film Institute, University of the Philippines, Quezon City, Metro Manila.

Vorträge, Workshops und Lehre zum Film in 31 Ländern. Curator für in- und ausländische Festivals. Journalist, Autor, Spielstellenleiter und Begründer von Festivals.

Nick Deocampo

Das philippinische Kino

Essays und Betrachtungen

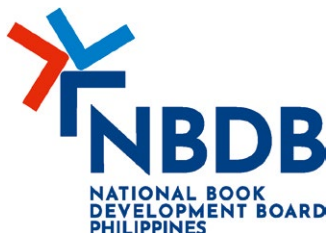
Aus dem Englischen von
Ingo Petzke

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnd.ddb.de> abrufbar.

Die Veröffentlichung dieses Buches wurde vom National Book Development Board of the Philippines (NBDB), der National Commission for Culture and the Arts (NCCA), dem Department of Foreign Affairs (EDA) und dem Büro des Senatspräsidenten Pro Tempore Loren Legarda ermöglicht.



Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

info@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2025

Ausgewählte Beiträge aus: Nick Deocampo, *Sine Tala Series: Philippine Cinema and Culture 1–3* © Ateneo de Manila University Press

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Rudolph Druck, Schweinfurt

Printed in Germany

ISBN 978-3-7410-0508-4

Inhalt

Vorwort

Nick Deocampo und der philippinische Film 9

Geschichte und Erinnerung im philippinischen Kino 13

Auf dem Weg zu einer Theorie der philippinischen Filmgeschichte:
Eine Trialektik kultureller Einflüsse bestimmt die Entstehung des
nationalen Kinos 17

Imperialistisches und kolonialistisches Gedächtnis 20

Der Einheimische in der Kolonialzeit 22

Die kolonialen Anfänge 27

Die Abenddämmerung der spanischen Kolonialherrschaft schafft die
Voraussetzungen für das frühe Kino 28

Das frühe Kino der Philippinen unter amerikanischer Besatzung 33

Amerikanische Filmemacher als Pioniere 35

Amerikanische Residenten wagen sich an die Filmproduktion 40

Der Blick aus der Kolonialzeit: Der Film von Dean C. Worcester 42

Auf dem Weg zu einem nationalen Kino 51

Dokumentarfilm in der Kolonialzeit 55

Frühe Spuren 55

Ortsansässige Amerikaner auf den Philippinen produzieren koloniale
Dokumentarfilme 60

Absatzmarkt für Lehrfilme	62
Auf dem Weg in die Unabhängigkeit	63
José Rizal, das Kino und die Geburt der philippinischen Nation	67
Koinzidenz historischer Ereignisse	69
Rivalität um den ersten abendfüllenden Film	71
Überlegungen zu den Anfängen der einheimischen Filmproduktion	78
Indigenisierung des Kinos	80
Auf dem Weg zu einem «philippinischen» Kino	84
Kriegszeiten	89
Der Zweite Weltkrieg in der philippinischen Filmgeschichte	90
Das japanische Propaganda-Corps	92
Propaganda	94
Zensur während der japanischen Besatzung	96
Japanische Kritik an der lokalen Filmindustrie	97
Unter der Eiga Haikyusa	99
Filmpersönlichkeiten im Propaganda-Corps: Hidemi Kon	101
Tsutomu Sawamura: Eine Neubewertung von Sawamuras Beiträgen zum Kino der Kriegszeit	104
Filme aus der Kriegszeit	106
Fragen zum «nationalen» Kino der Nachkriegszeit	119
Politik und Filmwirtschaft nach dem Zweiten Weltkrieg	125
Einfuhrkontrolle	127
Wirtschaftliche Folgen des Krieges	131
Auswirkungen der Einfuhrkontrollmaßnahmen	134
Das Wachstum des Indie-Kinos in Boom-and-Bust der Filmindustrie	141
Historischer Hintergrund	142
Filmszenario vor dem Zweiten Weltkrieg	143
Nachkriegsimitation ausländischer Filmpraktiken	144
Erster Zyklus: Bifurkation zwischen Studio und Indie	147
Zweiter Zyklus: Unabhängige Produzenten retten die Filmindustrie nach dem Zusammenbruch der Studios	150

Dritter Zyklus: Staatliche Intervention unter Kriegsrecht	157
Vierter Zyklus: Die Pleite der Industrie in den 1990ern und der Aufstieg des digitalen Kinos	163
Das neue Jahrtausend: Digitales Zeitalter	164
Semieose	
Spielfilme und die Zeit des Kriegsrechts	169
Die Semiose der Unterhaltung	174
Geschichte der Unterdrückung	177
Semiotische Analyse von Lino Brockas HELLO, SOLDIER!	180
Die imaginäre Welt von Amerika	184
HIMALA als Barthes'scher Mythos (1982)	191
Brechtsche Schatten in den Filmen von Mike de Leon	200
Auf dem Weg zu einem zeichenbasierten Kino	210
Revolution und Abweichung	
Der Kampf um den Alternativen Film	213
Kino und Revolution	216
Neues Kino	219
Das philippinische alternative Kino verstehen	223
Vom Wesen des alternativen Kinos	228
Kurze Geschichte des alternativen Filmschaffens	229
Digitales Zeitalter	238
Der Phönix erhebt sich auch im Osten	
Gedanken zum philippinischen Experimentalfilm	243
Die semiotische Politik des Experimentalfilms	249
Kino/Sine	
Deutsch-philippinische Filmbeziehungen	265
Abbildungsnachweis	279

Vorwort

Nick Deocampo und der philippinische Film

Wir wissen in aller Regel recht wenig über die Philippinen. Und noch weniger über den philippinischen Film und seine Hintergründe. Obwohl sich bestimmt der eine oder andere Cineast findet, der etwas verbindet mit den Namen Lino Brocka, Lav Diaz oder sogar Kidlat Tahimik – um nur einige der bekannteren zu erwähnen.

Tatsächlich bietet das Land der 7.000 Inseln in den letzten 130 Jahren eine wildbewegte politische Geschichte, die selbst schon filmreif ist: nach 300 Jahren als spanische Kolonie der erfolgreiche Aufstand gegen die Kolonialherren, den die Amerikaner «eigentlich» unterstützen wollten. Aber wo sie schon mal im Land waren, zogen sie vor, dieses zu ihrer eigenen Kolonie zu machen. Ein Guerillakrieg gegen die neuen Herren führte zu viel Leid und Unmengen an Toten, war aber letztlich aussichtslos und vergeblich. Kurzzeitig vertreibt Japan die Amerikaner während des Zweiten Weltkriegs aus dem Archipel, doch wie versprochen kehrt MacArthur zurück und macht bei der Rückeroberung Manilas die einstige unangefochtene «Perle des Orients» dem Erdboden gleich. Die nachfolgende Selbstständigkeit führt ebenfalls nicht zum reinen Glück, denn die Diktatur von Ferdinand Marcos und seiner Frau, dem «eisernen Schmetterling» Imelda unter dem Kriegerrecht hinterlässt tiefe wirtschaftliche und soziale Spuren, die sich 1986 eruptiv in der sogenannten People's Power Revolution auf der EDSA (Epifanio de los Santos Avenue) entladen. Irgendwie verwundert es aber

nicht wirklich, dass inzwischen Ferdinand «Bongbong» Marcos jr, der Sohn des Diktators, als gewählter Präsident vom Malacañang Palast aus das Land regiert – Loyalität wird nun mal ganz groß geschrieben. Immer wieder gibt es militärische Zusammenstöße mit China im Meer vor Palawan. Die verarmte Bevölkerung hat nichts zu verlieren, das Chaos regiert den Alltag: Tote, Verschwundene, Banden, Gewalt. Mach Dir lieber ein paar schöne Stunden und geh ins Kino!

Tatsächlich kam der Film sehr früh auf die Philippinen, wo dann bereits 1907 der erste «philippinische» Film gedreht wurde. Heute gehört das Archipel mit rund 300 Spielfilmen pro Jahr zu den größten Produktionsländern der Erde. Dem Schüren-Verlag gebührt Dank dafür, erstmals in deutscher Sprache davon sozusagen ein Bild auf die dunkle Leinwand zu werfen. Und mit Nick Deocampo den unangefochten wichtigsten philippinischen Filmhistoriker als Autor gewonnen zu haben.

Deocampo, Jahrgang 1959 und Professor am Film Institute der University of the Philippines in Diliman, Quezon City, Metro Manila, hat neben zahllosen Artikeln bislang 16 Bücher zum philippinischen Film veröffentlicht, von denen gleich fünf mit dem National Book Award ausgezeichnet wurden (und während diese Zeilen entstehen, läuft seine siebte Nominierung – auf das Ergebnis darf man gespannt sein). Allein schon hieraus lässt sich deutlich ablesen, welch hohen Stellenwert seine Arbeit im Land genießt. Manchmal gilt der Prophet doch etwas im eigenen Land!

In den letzten Jahren hat er sich sehr systematisch auf die historische Entwicklung des heimischen Kinos fokussiert. Zwei größere Publikationen befassen sich mit den spanischen und amerikanischen Wurzeln des Kinos im Land. Weitere mit der Frage, wie aus dem kolonialen Kino das Tagalog-Kino – wobei Tagalog zunächst die eher lokale Sprache um Manila herum meinte – entstehen konnte, welches dann später zum philippinischen Kino wurde. Dazu benutzt er das Konzept des rhizomatischen Kinos (das unterirdisch wächst) und entwickelt die Theorie der kulturellen Trialektik, um die Entwicklung von seinen kolonialen Anfängen bis zur Annahme seiner nationalen Identität nachzuzeichnen. Aber was heißt schon nationale Identität in einem Land mit angeblich 171 Sprachen (davon 10 Hauptsprachen)? Immerhin, in ihrem Bemühen, die Philippinos ihrer alten Kolonialmacht Spanien zu entfremden, bauten schon die Amerikaner in ihren frühen Filmen konsequent den von Spanien hingerichteten Märtyrer Dr. José Rizal (der übrigens in Heidelberg studiert hatte) zum großen Nationalhelden auf.

Akribisch hat Deocampo auch den Filmaktivitäten der japanischen Besatzer während des Zweiten Weltkriegs nachgespürt und dabei Systematik und Methodik von deren filmischem Propagandaapparat aufgezeigt. Und mit dem Band zum Alternativen Kino (für ihn die wesentlichste Filmform des Landes über-

haupt) ist ihm sowohl inhaltlich als auch umfänglich (880 Seiten!) eine ansehnliche «Bibel» gelungen.

Unter diesem Aspekt sind die zeitweilig starken Einflüsse sowohl bei Deocampo selbst durch den Neuen Deutschen Film als auch für eine ganze Generation von jungen Filmemachern durch die Experimentalfilmpakete des Goethe-Instituts und deutscher Filmemacher als Tutoren wohl als einmalig anzusehen. In Manila hat das Goethe-Institut eine einzigartige Rolle gespielt – alternative Filmkultur ausgesät und zur kreativen Eruption gebracht. Schade, dass sich die Zeiten so gründlich geändert haben. Aber auch die Welle des Experimentalfilms, sie schwappt selbst nicht mehr so kraftvoll um den Erdball. Und die Filmsparte des Goethe-Instituts ist längst verkümmert und hat sich zu einer Hiwi-Rolle für die Exportunion des deutschen Films verzweigt. Nicht mal ein eigenes Archiv kündigt noch von der einst glorreichen Vergangenheit. Schwamm drüber.

Deocampo hat seine eigene Sozialisation unter dem Joch des Kriegsrechts während der Marcos-Diktatur erfahren, so wie eigentlich seine gesamte Generation. Da kann es kaum verwundern, dass der umfangreichste Essay dieser Publikation sich mit den politischen, sozialen, ästhetischen und formalen Auswirkungen dieser Schreckenszeit auf das Kino beschäftigt. Dabei analysiert er besonders den Spielfilm und dessen semiotische Verwendung von Bildern, mit denen die Regisseure arbeiteten, um nicht mit der Staatsmacht direkt aneinanderzugeraten. Aber auch, um Gegenentwürfe zum Hollywoodkino aufzuzeigen, das aufgrund seiner Herkunft aus amerikanischer Kolonialzeit das Land noch immer prägt. Auf der anderen Seite geht er aber auch auf den spanischen Einfluss in den zeitgenössischen Werken von Regisseuren wie Lino Brocka, Ishmael Bernal und Eddie Romero ein, die alle als nationale Filmkünstler des Landes Anerkennung (und Erfolg) gefunden haben, und deren filmische Arbeiten ein starkes kulturelles Erbe der einst dominanten spanischen Kultur widerspiegeln.

Fast alle Essays dieses Buches sind – teilweise leicht überarbeitete – Versionen von früheren Veröffentlichungen oder Vorträgen. Soweit es sich hierbei nicht um Originalbeiträge handelt, ist die Herkunft jeweils angegeben.

Doch Deocampo ist nicht nur Filmhistoriker, sondern ein Aktivist gleich auf mehreren Feldern. Als bekennender Homosexueller saß er eine Zeit lang im Quezon City Pride Council, er war Präsident von NETPAC (Network for the Promotion of Asia Pacific Film Festivals) und ist seit 2016 Vorsitzender des UNESCO *Memory of the World*-Komitees der Philippinen. Man könnte sich vor solchem Hintergrund durchaus wünschen, mehr von seinen persönlichen Erinnerungen zu lesen. Das letzte Kapitel des Buches, quasi das Nachwort, ist da ein guter, wenn auch leider viel zu kurzer Anfang.

Vor allem aber ist Nicolas Deocampo seit den 1980er-Jahren auch dokumentarischer Filmmacher. Er meint dazu selbst: «Damals ahnte ich noch nicht, dass ich mit der Aufzeichnung historischer Ereignisse, die zu meinen Lebzeiten stattfanden, die Erinnerung an unsere Zeitgeschichte auf Zelluloid bannen würde. [...] Ich machte Filme über einfache Menschen im Schatten eines autoritären Regimes. [...] über Straßenkinder, Prostituierte, Homosexuelle, radikale Studenten, Frauen und politische Aktivisten – Leben, die kaum wahrgenommen wurden, aber die Hauptlast der sozialen Unterdrückung zu tragen hatten. Als Archivdokumente wurden meine Filme zu aufgezeichneten Erinnerungen an eines der turbulentesten Jahrzehnte der philippinischen Geschichte, so trostlos dieses Leben auch gewesen sein mag.» Zu seinen einprägsamsten Arbeiten gehört: *REVOLUTIONS HAPPEN LIKE REFRAINS IN A SONG* (1987), über die People's Power Revolution von 1986 «und das Scheitern unserer Hoffnungen auf einen friedlichen Übergang zur Demokratie.»

Die hundertjährige Geschichte des Kinos entspricht einem Jahrhundert auf einem wild bewegten Weg zur Findung der eigenen Nationalität. Alles hat seine Spuren hinterlassen. Für die Philippinen ist das Kino auf dem Rücken der Geschichte ein starkes Bild, das die gemeinsame Rolle der Zwillinge auf ihrem Weg in die Zukunft symbolisiert. Die Geschichte des Kinos überlagert sich mit der nationalen philippinischen Geschichte in ihren politischen, ökonomischen und sozialen Auswirkungen. Das ist der wohl wichtigste Aspekt von Deocampos Arbeit, der in den meisten der vorliegenden Essays durchscheint.

Ingo Petzke

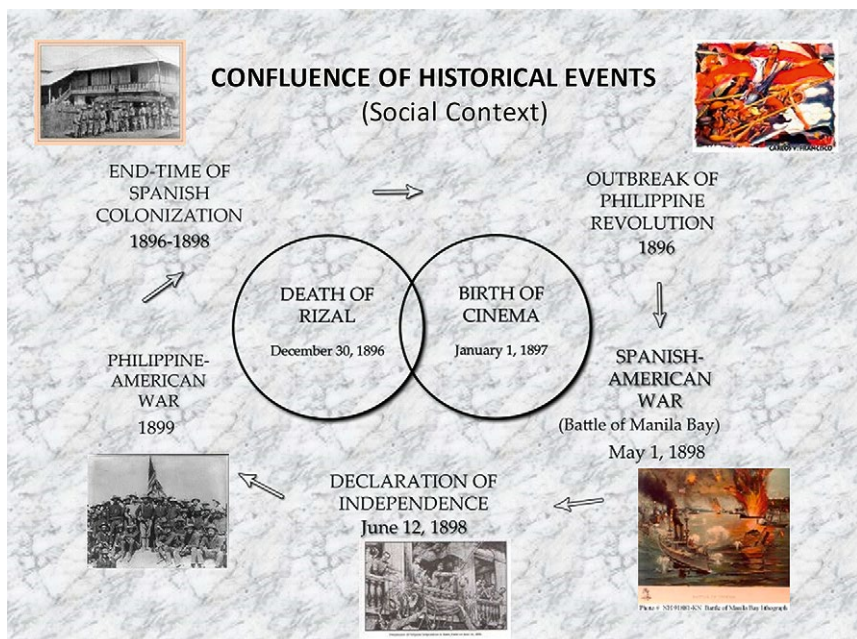
Geschichte und Erinnerung im philippinischen Kino¹

Die Geburt des Kinos auf den Philippinen fiel mit der Geburt der philippinischen Nation zusammen. Die erste Vorführung von Kinofilmen in Escolta, Manila, am 1. Januar 1897 erfolgte nur zwei Tage nach dem Tod des heimischen Märtyrers, Dr. José Rizal, im Kugelhagel eines Exekutionskommandos. Dieses Ereignis wird als Geburtsstunde der philippinischen Nation angesehen. Darüber hinaus kam der Film anderthalb Jahre vor der Erklärung der philippinischen Unabhängigkeit von Spanien am 12. Juni 1898 auf den Markt. Leider wurde dieser Akt der Unabhängigkeit von den einmarschierenden Amerikanern schnell wieder zunichtegemacht, die schließlich die Kontrolle über das Land übernahmen, nachdem sie die einheimischen Unabhängigkeitskämpfer besiegt hatten.

Die Erinnerung an die Anfänge des Kinos weckt Erinnerungen an die historische Vergangenheit der Philippinen. Die Ankunft des Kinos auf den Philippinen fiel in eine Zeit bedeutender Ereignisse²: den Niedergang der spanischen Herrschaft, die Entstehung der philippinischen Nation und den Vormarsch des amerikanischen Imperialismus. In dieser wunderbaren Verknüpfung von histo-

1 Publiziert als «Memories and History in Filipino Cinema» in *Film as a Language of History*, Yu-Mei Balasingamchow, ed., Singapore: National Heritage Board, 2012, beim ASEAN Museum Directors' Symposium, Singapore, 2012

2 Die historischen Ereignisse, auf die Bezug genommen wird, sind der Ausbruch der philippinischen Revolution gegen Spanien im Jahr 1896, die Erklärung der kurzlebigen Philippinischen Republik im Jahr 1898 und im selben Jahr die Seeschlacht in der Bucht von Manila, die zum Philippinisch-Amerikanischen Krieg von 1899 führte.



1 Die Ankunft des Films auf den Philippinen wurde von dramatischen Ereignissen wie Kriegen, Revolutionen und Unabhängigkeitskämpfen begleitet. Die erste öffentliche Vorführung am 1. Januar 1897 fand zwei Tage nach der Hinrichtung des Nationalhelden Dr. José Rizal statt, die als Geburtsstunde der philippinischen Nation gilt.

rischen Ereignissen können wir sehen, wie das Kino Einzug hielt und seine Entwicklung parallel zu den historischen Ereignissen rund um die Entstehung der philippinischen Nation verlief. Das Kino wurde als Zwilling der Nation geboren und spiegelte die historischen Bedingungen wider, die das Schicksal des modernen philippinischen Volkes prägten. Betrachtet man die Rolle des Gedächtnisses bei der Rekonstruktion der Vergangenheit, so kann der Film als ein mechanisiertes Gedächtnis angesehen werden, das die Ereignisse, welche die Geschichte des Landes geprägt haben, auf Zelluloid konserviert. Die bewegten Bilder erzählen die Geschichte der Filipinos – von ihren vorkolonialen Anfängen über ihre koloniale Vergangenheit bis hin zu ihrem Kampf um eine nationale Identität und darüber hinaus. In dieser historischen Entwicklung fand das Kino eine ganz besondere Nische. Es wurde nämlich in den letzten Jahren der spanischen Kolonialisierung eingeführt und erlebte während des amerikanischen Imperialismus einen wahren Aufschwung. Dadurch wurde dem Medium Film eine koloniale Identität verliehen. Tatsächlich ist dies ein schwer erklärbares Phänomen, das die Historiker noch erforschen müssen: Wie konnte Film trotz seiner kolonialen Ursprünge zur nationalen Kultur des Landes werden?



2–3 Zu den bahnbrechenden Geräten, mit denen die ersten Filme auf den Philippinen vorgeführt wurden, gehörten der Cronofotografo (links) von Georges Demeny und der Cinematografo (rechts) der Gebrüder Lumière. Beide Geräte wurden von den spanischen Geschäftsleuten Francisco Pertierra bzw. Antonio Ramos aus Spanien importiert.

Der Weg zum Verständnis der Geschichte des philippinischen Kinos ist lang und gewunden, mit vielen originären Pfaden, die längst vergessen oder sogar aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden sind. Dieser Beitrag legt die Schichten kolonialer Einflüsse frei, die unter dem sedimentären Fundament begraben sind, auf dem unser heutiges «einheimisches» Kino ruht. Während viele von uns in der Gegenwart dieses Kino als «philippinisch» betrachten und stolz darauf sind, ist nur wenigen bewusst, dass dieses einheimische Kino – das als unser «nationales» Kino gepriesen wird – seinen Ursprung in der Kolonialzeit hat, also in dem, was fremd war. Wir wissen kaum, dass das, was wir als «philippinisches» Kino ansehen, auf unserer kolonialen, spanischen und amerikanischen Vergangenheit beruht. Die erste Erinnerung, die uns in den Sinn kommt, wenn wir an das Kino denken, ist folglich notgedrungen die Erinnerung an seine koloniale Vergangenheit.

Beginnen wir unsere Reise zu den Anfängen des Kinos mit der kulturellen Begegnung, die stattfand, als ein «ausländisches» Gerät, der Film,³ in die «heimische» Gesellschaft eingeführt wurde. Seine «Ankunft» signalisierte Neuheit und Exklusivität, als das importierte Gerät Ende des 19. Jahrhunderts in der Küstenenklave Manila zum ersten Mal der nicht-einheimischen westlichen

3 Der populäre Begriff «Bewegtbild» sollte erst später kommen, nach einer Vielzahl anderer Namen, die die Erfindungen reflektierten, die es benutzten und dann zeigten.

Gemeinschaft vorgeführt wurde. Diese erfuhr von der Erfindung des Films durch Zeitungen und Mundpropaganda (in einer Sprache, dem Spanischen, das die Verbreitung des Wissens über das Spektakel sowohl definierte als auch einschränkte). Zum Zeitpunkt der hiesigen Einführung des Films können viele Fragen über diese erste Begegnung gestellt werden. Auf welcher Ebene nahmen die ersten Zuschauer das Medium wahr? War es eine technische, kulturelle oder persönliche Erfahrung? Wurde der Film akzeptiert und wenn ja, unter welchen Bedingungen: als technische Erfindung, als Unterhaltungsspektakel, als Magie oder als unwillkommene Form westlicher Invasion? Wie nahm das einheimische Publikum das Spektakel wahr, das sich vor seinen Augen abspielte? War die Rezeption auf dem gesamten Archipel einheitlich? Wie wurde aus diesem fremden Medium im Laufe der Entwicklung des Films eine «einheimische» Unterhaltung, die später die erhabene Position einer «nationalen» Kultur einnahm und alle anderen Formen traditioneller Unterhaltung und Kultur verdrängte? Wie lässt sich die kulturelle Begegnung zwischen dem ausländischen Film und seinem einheimischen Publikum erklären?

Die Situation auf den Philippinen in Bezug auf das Vordringen des Kinos in die einheimische Domäne ist alles andere als der einfache Fall eines monolithischen fremden Apparates, der sich seinen Weg in die einheimische Gesellschaft bahnt. Manila, zum Zeitpunkt der Ankunft des Kinos ein kosmopolitisches Zentrum, befand sich bereits in einem kolonialen Kampf mit Spanien, das der einheimischen Bevölkerung jahrhundertlang seine eurozentrischen Einflüsse aufgezwungen hatte, als eine weitere westliche Kolonialmacht, die Vereinigten Staaten von Amerika, eintraf, um die Kontrolle über las islas Filipinas⁴ zu übernehmen. Die Ankunft der Amerikaner erschwerte die Weiterentwicklung des Films, da beide Seiten ein gemeinsames Interesse an der Einführung und Nutzung des Mediums hatten. Da es den Amerikanern nicht gelang, den jahrhundertlangen spanischen und europäischen Kultureinfluss auf die urbanisierte einheimische Gesellschaft zu verdrängen, wirkte sich ihr aggressives Eindringen in diese Gesellschaft auf die Förderung des europäischen Kinos vor Ort aus, und der Wettbewerb spiegelte die gegensätzlichen kulturellen Einflüsse Amerikas und Spaniens bzw. Europas wider. Man darf ebenfalls nicht vergessen, dass das Kino zu einer Zeit entstand, in der nationale Kräfte einen blutigen und entschlossenen Kampf führten, um fremde Mächte aus dem eigenen Land zu vertreiben. Unter diesen Bedingungen wurde der Film in einen Strudel kultureller Auseinandersetzungen hereingezogen, der im

4 Später umbenannt in «Die Philippinischen Inseln», nachdem die Amerikaner das Land kolonisiert hatten, und schließlich bekannt als «Die Philippinen».

jungen Kino auf der Leinwand Visionen einheimischer filmischer Sehnsüchte entstehen ließ.

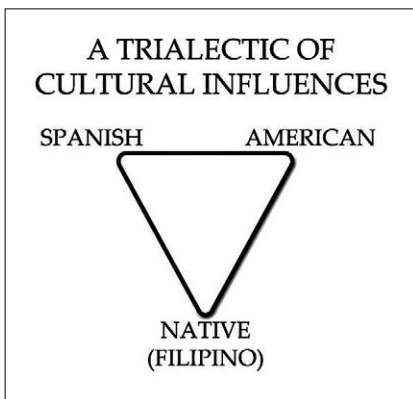
Auf dem Weg zu einer Theorie der philippinischen Filmgeschichte: Eine Trialektik kultureller Einflüsse bestimmt die Entstehung des nationalen Kinos

Über die Erinnerungen hinaus besteht ein Bedarf an einem fundierteren Rückblick auf die Geschichte des philippinischen Kinos. In diesem Beitrag stelle ich eine selbst entwickelte Theorie vor, mit der ich zu erklären hoffe, wie sich das nationale Kino des Landes in einem kolonialen Umfeld herausbildete. Dies führt uns zurück in eine Periode des frühen Kinos, in der die vorherrschenden Bedingungen eher «kolonial» als «einheimisch» waren und das Kino eher als «international» denn als «national» betrachtet werden sollte. Ich möchte diese frühe Periode des Kinos problematisieren, indem ich etwas vorschlage, was man eine Trialektik kultureller Einflüsse nennen könnte, die die Anfänge dessen prägten, was eines Tages das philippinische Kino werden sollte. Ich beziehe mich auf das Zusammenspiel dreier kultureller Kräfte und Ideologien, die dieses Kino formten, darunter die beiden hegemonialen kulturellen Kräfte des *Hispanismo*⁵ und des *Anglo-Sajonismo*,⁶ die um die Vorherrschaft über das einheimische Kino kämpften, und die dritte Kraft, der *Filipinismo*,⁷ der auf dem Kampf des philippi-

5 «Hispanismo» ist die Beharrlichkeit der spanischen kulturellen Einflüsse, die im Spanischen verkörpert sind. Wie definiert, ist es «(d)ie Existenz einer einzigartigen spanischen Kultur, Lebensweise, Merkmale, Tradition und Werte, die alle in seiner Sprache verkörpert sind.» (Kursiv im Original.) Siehe José del Valle / Luis Gabriel-Stheeman (Hrsg.): *Der Kampf über Spanisch zwischen 1800–2000 – Sprachideologien und hispanische Intellektuelle* (London und New York: Routledge, 2002), 7.

6 «Anglo-sajonismo», obwohl streng genommen als «Anglo-Saxonismus» übersetzt, wurde auf den Philippinen als «sajonismo» verwendet, um die Einflüsse, insbesondere in der Verwendung der englischen Sprache, zu bezeichnen, die durch die US-Kolonialisierung der Philippinen gebracht wurden. Nick Joaquin definiert «sajonismo» als «das Verlangen, amerikanisch in Sprache, Manieren, Kostüm, Geschmack, Lebensweise und sogar, wenn nötig, in Religion zu werden.» Quijano de Manila (a. k. a. Nick Joaquin): «La Salle: Die Rückeroberung der Oberschicht», Sprache der Straße und andere Aufsätze (Metro Manila: Gryk Ortaleza Book Publications, 1980), 190.

7 «Filipinismo» ist die Behauptung der philippinischen Identität in der heimischen philippinischen Gesellschaft, die stark von der spanischen und amerikanischen Kolonialkultur beeinflusst ist, insbesondere in der Sprache. Resil B. Majores bezieht sich auf die Bildung dieser einheimischen Bewegung in «Die Bildung der philippinischen Nationalität unter der Herrschaft der US-Kolonialherrschaft, 1900–1940», Vortrag gehalten auf der Sangandaan 2003 Konferenz über Kunst und Medien in den philippinisch-amerikanischen Beziehungen, 1899–2002 in Quezon City, 2003.



4 In Anlehnung an die Hegelsche Dialektik zeigt dieses trialektische Diagramm die drei gegensätzlichen Elemente, die miteinander in Konflikt standen, aber mit der Zeit eine Synthese bildeten und zu dem führten, was später «philippinisch» wurde.

nischen Volkes um Unabhängigkeit und Selbstbestimmung basierte, einschließlich dessen, was es im Kino zu erreichen suchte.

Diese drei Kräfte trafen aufeinander, kollidierten und bildeten eine Synthese, die dem Kino den kulturellen Rahmen gab, der das Medium und seinen gesellschaftlichen Gebrauch bestimmte. Diese Begegnung zwischen dem «Fremden» und dem «Einheimischen» war die Geburtsstunde des Kinos und die ersten Schritte auf dem Weg zu dem, was später eine «nationale» Kultur, ein philippinisches Kino, werden sollte. Während der «philippinische» Charakter dieses Kinos aufgrund der politischen Realitäten, die zur Unabhängig-

keit des Landes führten, schließlich die beiden dominanteren überflügelte – was es auch leicht machte, die beiden ausländischen «Arten» von Film zu vernachlässigen und zu vergessen, da dieses aufkommende Kino eine «totalisierende» nationale Hegemonie beanspruchte (auch wenn dies bestritten werden kann) –, geht dieses Buch zurück in die Vergangenheit, um die Gründe für das Phänomen der «Filipinisierung» des Kinos aufzudecken: Welche überwältigenden Widerstände gab es und wie wurden Verhandlungen (und Kooptationen) gegen die kontrollierenden und widerstandsfähigeren ausländischen kulturellen Kräfte geführt?

Angesichts der Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse zur Zeit, als das Kino zum ersten Mal an unsere Küsten kam, beziehe ich mich auf eine Theorie des deutschen Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der eine logische Methode namens Dialektik entwickelte, um beobachtbare soziale und wirtschaftliche Prozesse zu erklären. Jede neue These erzeugt ihr eigenes Gegenteil und führt so zu einer neuen Synthese, und dieser Prozess führt zu einer geistigen oder historischen Weiterentwicklung. Auf der Suche nach einem Modell zur Erklärung der Ereignisse rund um die Entstehung des Kinos auf den Philippinen sehe ich denselben dialektischen Prozess am Werk, während ich gleichzeitig den reduktionistischen Dualismus von Hegels System in Frage stelle und ein triadisches System vorschlage, um den drei kulturellen Kräften (der spanischen, der amerikanischen und der aufkommenden «philippinischen») Rechnung zu tragen, die auf das junge Medium einwirkten und es gleichzeitig während seiner entscheidenden Entstehungsjahre prägten.

Neben den materiellen, ästhetischen und ideologischen Einflüssen, die die spanische und die amerikanische Kultur auf das Kino ausübten, darf auch die wachsende Beteiligung oder der Widerstand der Einheimischen nicht außer Acht gelassen werden, die durch ihre engagierte Rezeption oder Ablehnung von Filmen ebenfalls ihren Teil zur Beeinflussung des Mediums beitrugen, was sich erst später zu anderen Formen der Aneignung des Mediums, d. h. Ausstellung, Vertrieb und Produktion, entwickeln konnte. Die Betrachtung dreier kultureller Einflüsse ermöglicht eine realistischere Analyse der komplexen kolonialen und einheimischen Kräfte, die die frühen Jahre des Kinos beeinflussten. Dieser kulturell ausgewogene Blick auf die Geschichte des Kinos führt uns über die Erinnerung hinaus zu einer rationaleren Erklärung dafür, wie sich das bewegte Bild zu dem nationalen Kino entwickelt hat, das es heute ist. Die Trialektik kultureller Einflüsse ist eine Möglichkeit, den dreifachen Konflikt und die Synthese zwischen fremden und einheimischen Kräften zu beschreiben, die die Anfänge und das frühe Wachstum des Kinos prägten. Jede dieser Kräfte mit ihrer jeweiligen Ideologie – die hispanische (Hispanismo), die angloamerikanische (Anglo-Sajonismo) und die latent einheimische (später: Filipinismo) – verfolgte aktiv ihre eigene Agenda der Identität und des Wachstums:

1. Die sich zurückziehende hispanische Kultur versuchte, ihren schwindenden Einfluss auf die einheimische Gesellschaft geltend zu machen, indem sie Zuflucht in der neuesten Technologie, dem Kino, suchte;
2. die ankommende angelsächsische/angloamerikanische Kultur hat das einheimische Kino in der Hitze der amerikanischen Besetzung aggressiv geformt; und
3. das aufkommende philippinische Bewusstsein suchte nach Wegen, das Kino durch seine aktive Rezeption oder seinen Widerstand gegen Kinofilme und deren wachsenden Einfluss zu formen, um seine eigenen einheimischen Bestrebungen zu stärken.

Diese Trialektik der Kräfte beschreibt am besten die komplexe Art und Weise, wie das frühe Kino auf den Philippinen in den Händen derer, die Macht ausübten, und derer, die das Medium verschlangen, Gestalt annahm. Diese Kräfte waren dynamisch nicht gleich, da die ersten beiden um die Vorherrschaft kämpften und die dritte kaum sichtbar war, abgesehen einmal von dem Einfluss, den sie als kollektive Gruppe von Konsumenten und Kinobesuchern ausübte. Sie alle beanspruchten jedoch gegenseitig die Kontrolle über das junge Kino. Die Interaktionen zwischen ihnen – ihre Spannungen und Kooptationen, ihre Unzulänglichkeiten und Vorteile – sollten das entstehende Kino nachhaltig prägen.

Wie in der Hegelschen⁸ Dialektik hatte jede der kulturellen Kräfte ihre eigene Entwicklungslogik, die jedoch durch die Überzeugungen der beiden anderen infrage gestellt wurde, die sich wiederum gegenseitig bekämpften und versuchten, das Medium für sich zu beanspruchen. Wie in Hegels Logik zeigte das Finale ein Kino, das eine Synthese der drei enthielt, die die Unzulänglichkeiten der anderen überwand und den Gesamtkonflikt löste, der aus ihren unterschiedlichen kulturellen Agenden resultierte. So entstand ein Kino, das, obwohl es «philippinisch» genannt wurde, nicht nur vom Triumph des Einheimischen zeugte, sondern auch Elemente der beiden Kolonialmächte enthielt, die ihre unauslöschlichen Einflüsse auf die Identität und die Entwicklung dieses Kinos hinterließen.

Ausgehend von dieser trialektischen Perspektive werden in diesem Essay (wie auch in dem Buch,⁹ das diesem Essay zugrunde liegt) einige Fragen formuliert, die uns bei der Untersuchung der verschiedenen Schichten, die das philippinische Kino prägen und die eine Erinnerung an die Vergangenheit des philippinischen Kinos darstellen, leiten sollen: Wie entstand das Kino, das von jeder dieser kulturellen Kräfte geprägt wurde, und welche Konflikte ergaben sich aus ihrer Interaktion? Wann wurde das Kino «national», d. h. «philippinisch», angesichts der starken kolonialen Einflüsse, die von den beiden Vorgängerkulturen ausgingen? Wenn das Kino in den frühen Jahren der Kolonialisierung nicht als «philippinisch» galt, welche Identität nahm es dann an? Umgekehrt, als das Kino «philippinisch» wurde, wie und wo begann und endete die Auseinandersetzung mit dem Kolonialen? War das «Nationale» ein Stadium, in dem wir das Kino als eine hinreichend autonome Identität betrachten können? Wenn nicht, welche Dynamik prägte die Herausbildung des «nationalen Kinos» angesichts der kolonialen Einflüsse, die auf das Kino einwirkten?

Imperialistisches und kolonialistisches Gedächtnis

Bei Betrachtung der Geschichte des Kinos ist es interessant, wie die ersten Filme über Land und Leute sowohl Produkte imperialistischen als auch kolonialistischen Denkens waren, die die einheimische Realität entsprechend ihren

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist ein deutscher Philosoph, einer der Schöpfer des deutschen Idealismus. Er revolutionierte die europäische Philosophie mit seinem historistischen und idealistischen Verständnis der Realität. Zu seinen einflussreichen Konzeptionen gehören die spekulative Logik oder «Dialektik», der «absolute Idealismus», der «Geist», die «Herrscher/Knecht»-Dialektik, das «ethische Leben» und die Bedeutung der Geschichte.

9 Nick Deocampo: *Film: American Influences on Philippine Cinema* (Mandaluyong City: Anvil Publication, Inc., 2011).



5–6 Hier ein Beispiel aus einem kolonialistischen Film des amerikanischen Kameramanns C. Fred Ackerman. Es wurde an einem unbedeutenden Ort in Manila aufgenommen, wo man die damaligen Transportmittel sehen kann. Das andere Foto (Fotograf unbekannt) zeigt die Escolta, die Hauptstraße Manilas.



jeweiligen Ideologien formte, um die Inseln regieren und beherrschen zu können. Als «imperialistische Filme» können jene bezeichnet werden, die außerhalb der Kolonie gedreht wurden und an einem weit entfernten Ort (z. B. in den USA) entstanden, um die Ereignisse auf der anderen Seite des Pazifiks zu fiktionalisieren¹⁰ Die Filmemacher brachten Geschichten auf die Leinwand, die vielleicht wahre Berichte von den Schlachtfeldern waren, aber neu inszeniert oder rekonstruiert wurden, um zu fiktionalen Werken zu werden. «Kolonialfilme» hingegen waren Filme, die am realen Ort («der Kolonie») gedreht wurden, nachdem die fremde Herrschaftsmacht ihren Regierungssitz im eroberten Gebiet errichtet hatte. Da sich die Herrschaftsmacht nun in dem Land befand, das sie zu verwalten suchte, wurden die unter einer implantierten Verwaltung produzierten Filme zu Produkten der Kolonialmacht, die das besetzte Land regierte. Die Filme, die unter diesem fremden Regime produziert wurden, trugen die Spuren des kolonialen Mandats, da sie sich den Anforderungen der

10 Wimal Dissanayake beschreibt Kategorien, die als «imperialistisch», «kolonialistisch» und «nationalistisch» betrachtet werden können, in *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 1994).

herrschenden Macht anpassten oder sogar auf sie reagierten. Auf diese Weise dienten die kolonialen Filme keinem besseren Zweck als die Fotografien aus der amerikanischen Zeit, deren Ziel es war, wie der Wissenschaftler Vicente Rafael schreibt, «die Kolonisierten in Objekte fremden Interesses und in Subjekte kolonialer Erzählungen zu verwandeln, was der Fotografie historisch gesehen eine räuberische und kannibalische Qualität verliehen hat».¹¹

Die Filme, die zurzeit wie die von Rafael beschriebene entstanden, waren von der gleichen imperialistischen und kolonialistischen Sicht auf die indigenen Subjekte geprägt. Dies zeigt sich in den Filmen der amerikanischen Filmemacher, die als erste Filme im Land drehten, wie der Reisefilmer E. Burton Holmes und der amerikanische Mutoscope-Kameramann und Biograf C. Fred Ackerman. Ihre Filme dokumentierten nicht nur das Land und seine Einheimischen, sondern stellten auch eine frühe Form der filmischen Überwachung in einem Land dar, das von 1899 bis 1901, also genau in den Jahren, in denen die ersten Spielfilme dieser Filmemacher entstanden, unter strenger Militärherrschaft stand. Ihre Filme sind untrennbar mit den Bedingungen verbunden, unter denen sie entstanden sind – einer Zeit der Militärherrschaft, in der alles, auch das Zeigen und Betrachten von Filmen, von den militärischen Machthabern genehmigt werden musste. Man kann Rafael nur zustimmen, wenn er sagt: «Wie das Gewehr war auch die Kamera Teil der Technologie der Unterwerfung»,¹² nur dass es sich bei der Kamera, auf die sich dieser Beitrag bezieht, in diesem Fall um die Bewegtbildkamera handelt.

Der Einheimische in der Kolonialzeit

Die Kolonialzeit, in der das einheimische Kino seinen Anfang nahm, fiel mit der Entstehung des nationalen Kinos zusammen, auch wenn dieses zunächst eine Periode des Tagalog-Kinos durchlief, da es in der Tagalog-Region des Landes entstand, vor allem in der Hauptstadt Manila, wo Tagalog die gesprochene Sprache ist. Diese Zeit des Übergangs war eine besondere Periode, in der konkurrierende Interessen im Kino auftauchten, angeführt von dominanten ausländischen Kulturen, die aggressiv nach der Kontrolle über das Medium strebten. Aber wenn man nach den kolonialen Anfängen des philippinischen Kinos fragt: Was passiert, wenn man die Frage umdreht und fragt: «Was ist <indigen>

11 Vicente L. Rafael: *White Love and Other Events in Filipino History* (Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2000), 77.

12 Ibid



7–9 Die allmähliche Entwicklung der philippinischen Identität lässt sich an den Kostümen der drei Darstellerinnen ablesen, die verschiedene Epochen repräsentieren. Die erste ist eine spanische Mestizin (Amalia Fuentes), die die spanische Epoche repräsentiert. Die zweite stellt das Erwachen einer indigenen Identität dar, mit einem Kleid, das eine spanische Silhouette hat, aber aus lokalen Materialien besteht. Es wird von Honorata «Atang» de la Rama in dem Film *DALAGANG BUKID* (LANDMÄDCHEN, 1919) getragen, der als erster Spielfilm des Landes gilt. Mit der amerikanischen Kolonialisierung kamen schließlich die extravaganten Kostüme auf, wie das Kleid von Gloria Romero in einem Musikfilm aus den 1960er-Jahren zeigt.

(oder «national») im Kolonialen? Das mag absurd klingen, weil es schwierig ist, eine solche Frage zu beantworten, aber eine Umformulierung der Frage in «Was ist der Prozess der «Nativierung» (oder Nationalisierung) des Kolonialen?» Während die erste Frage schwer zu beantworten ist, können wir vielleicht Antworten auf die zweite finden, die uns hilft, über den Prozess nachzudenken, in dem die aufstrebenden Filipinos sich eine fremde Technologie wie das Kino aneigneten und zu ihrem «einheimischen» Kino, einem philippinischen Kino, machten.

In diesem Buch geht es nicht so sehr um die Frage nach der «Einzigartigkeit» des philippinischen Kinos, sondern um die Frage, wie sich diese Einzigartigkeit inmitten der kolonialen Herrschaft manifestieren konnte, um Formen und Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Wir sollten uns fragen: Welche historischen Erinnerungen liefern uns Wissen über die Entwicklung des Kinos als «nationaler» kultureller Ausdrucksform? Wie bereits erwähnt, fand der Prozess der «Einbürgerung» des Kinos in einer Zeit statt, in der das Fremde auf das Einheimische traf. In der Zeit der Amerikanisierung des Landes wurde das Kino zu einem populären Medium, das die kulturelle Kluft zwischen dem Fremden und dem Einheimischen überbrückte, indem es eine Brücke zwischen den



10 Im Laufe der Zeit nahmen die Filipinos ausländische Einflüsse in ihr Kino auf, wie in diesem von Hollywood inspirierten Musical **BAKYA MO NENENG** (DEINE SANDALEN, 1947) mit Rosa del Rosario und Leopolda Salcedo. Musicals wurden nach dem Zweiten Weltkrieg sehr populär, als Hollywood-Filme die heimischen Kinos überfluteten.

Filmvorführern und dem einheimischen Publikum schlug, das die Filme besuchte und eines Tages seine eigenen Filme drehen würde. Obwohl es noch Jahrzehnte dauern sollte, bis das Kino unter philippinischer Kontrolle stand, zeigte sich der Einfluss der Einheimischen auf das entstehende Kino zunächst in der Rezeption und Förderung ausländischer Filme. Obwohl es sich bei den ersten Kinobesuchern wahrscheinlich eher um Ausländer handelte, die in der Metropole Manila und vielleicht auch auf den südlichen Inseln Cebu und Iloilo lebten, als um Einheimische dieser Küstengemeinden, bestätigte die schiere Zahl der einheimischen Zuschauer in den folgenden Jahren die Popularität der Filmunterhaltung.

Es war die einheimische Bevölkerung, die in dem kolonialen Medium etwas fand, womit sie sich identifizieren konnte – vielleicht war es das Eingeborene im Kolonialen –, was sie dazu brachte, das Medium zu bevormunden und sich anzueignen. Denn wer war der Eingeborene zu der Zeit, als das bewegte Bild auf die Philippinen kam? Die Bevölkerung des Tieflands und der Küstengemeinden, die ersten Zuschauer des Films, war eine kosmopolitische Gruppe, die seit Jahr-

hunderterten mit der westlichen Kultur in Berührung war – von der Sprache, in der sie kommunizierten (Spanisch und Amerikanisch), über ihr Geschirr bis hin zu den Opern, die sie besuchten. Auch wenn nicht die gesamte Bevölkerung dieselbe verwestlichte Kultur teilte, so war es doch dieser Teil der Bevölkerung, die Elite, die den ersten Kontakt mit dem Kino hatte. Dies änderte sich erst im Laufe der Zeit, als die Elite zum Vermittler der Filmunterhaltung für die breite Masse der Einheimischen geworden war und dem fremden Medium ein einheimisches Gesicht verliehen hatte, durch Aneignung und Verformung zu etwas Eigenem. Als diese Elite die Rolle der Kinobesitzer, Filmproduzenten und Verleiher von ihren amerikanischen und europäischen Vorgängern übernahm, begann das Kino seine «einheimische» Form und seinen «einheimischen» Ausdruck zu finden, aber wie wir herausfinden werden, sollte sich selbst dieses «Einheimische» als unzureichend erweisen.

Die Geschichte zeigt, dass der Film trotz seiner Unvollkommenheit und «Andersartigkeit» von den Einheimischen eher akzeptiert als abgelehnt wurde. Umso mehr stellt sich die Frage, wie der Film «einheimisch» wurde und welche Elemente seiner langen Odyssee die Sensibilität der Einheimischen ansprachen. Es ist vielleicht auch interessant, daran zu erinnern, wie sich der Film, als er bereits «philippinisch» war, in den Händen der verwestlichten einheimischen Elite verhielt, die das Medium von den ausgewanderten westlichen Filmpionieren übernommen hatten. Wenn wir zurückblicken, können wir sehen, wie der Film auf den Philippinen als herausragende kulturelle Form angenommen wurde. Es dauerte nicht lange, bis die Einheimischen das Medium, das auch ein Instrument ihrer eigenen Kolonialisierung war, verinnerlichten. Tatsächlich wurde das Kino in seiner populärsten Form in den Händen der philippinischen Elite auch zu einem Instrument der Ausbeutung und sogar der Herabstufung anderer Filipinos (insbesondere der Nicht-Tagalogs). In Manila, wo das Kino eine phänomenale Blüte erlebte, wurde der Film in den Händen lokaler Geschäftsleute zu einem Medium, zu einer Ware für kommerzielle Ausbeutung. Das Tagalog-Kino, insbesondere in seiner frühen Phase vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, verkörperte in seiner sogenannten «einheimischen» Form westliche Inspiration und ikonische Bilder, die das Leben der Einheimischen auf der Leinwand darstellten. Vielleicht erinnern wir uns daran, wie die tagalogische Filmindustrie als «industrielle» kulturelle Institution in ihren frühen Jahren zu einem Spiegel der kolonialen Gesellschaftsstrukturen und Ideologien wurde, die von der jahrhundertelangen westlichen Kolonisierung übernommen worden waren. All diese westlichen Einflüsse kamen auf einer neuen Ebene zum Ausdruck, als die Amerikaner, sowohl als Eroberer als auch als filmische Einflussnehmer, ihn als populäres Unterhaltungs-, Kommunikations- und Kulturmedium nutzten.

Während dieser Essay sich mit dem Fremden im einheimischen Kino unseres Landes beschäftigt, wäre es falsch zu denken, dass das frühe Kino und die hier erwähnte formative Periode nicht Teil des philippinischen Kinos sind. Sie alle sind Teil der philippinischen Vergangenheit, sie verkörpern eine Erinnerung an die philippinische Vergangenheit in Form von bewegten Bildern, wenn auch in fremden Gewändern. Dieser Essay besteht darauf, dass die amerikanische Vergangenheit, die hier diskutiert und nuanciert wird, Teil der Vergangenheit des philippinischen Kinos ist (wenn auch nicht seine grundlegende Basis), trotz der fremden Identität seiner Anfänge. Die historische Entwicklung des Kinos, so argumentiert diese Arbeit, sah keinen plötzlichen Bruch mit seiner kolonialen Vergangenheit, um seine heutige Identität als «Filipino» zu etablieren. Komplexer als die reduktionistische Behauptung, das philippinische Kino habe sich einfach von seinen kolonialen Anfängen zur Zeit der Unabhängigkeit gelöst, ist der historische Prozess, in dem das Kino die Identität des Einheimischen aus seiner kolonialen Herkunft geformt hat. Das Eingeborene war bereits im Kolonialen vorhanden und wartete darauf, geboren zu werden und sich im Laufe der Zeit in einem Prozess zu entwickeln, der es wert ist, näher untersucht zu werden.

Die Darstellung dieses historischen Prozesses ist schwieriger als einfach zu sagen, dass das philippinische Kino keine Verwendung für seine koloniale Vergangenheit habe, weil diese nicht «philippinisch» sei. Dies kann nur zu der irrigen Annahme führen, dass das lokale Kino immer philippinisch gewesen sei und dass man nur seine zufälligen ausländischen Ursprünge beseitigen müsse. In dieser Geschichte konfligierender Kräfte und Ereignisse kann man sehen, wie das lokale Kino auftaucht und nach seiner eigenen Identität sucht, wie es die Nation repräsentiert, die es repräsentieren soll. Zweifellos ist es schwierig, diese von der Zeit verwischte Vergangenheit zu verstehen. Aber im Rückblick ist es falsch, das heutige Wissen über dieses Kino auf die damalige Zeit zu übertragen. Die Bedingungen, die im frühen Kino herrschten, unterscheiden sich zu sehr von unserer heutigen Situation. Dasselbe gilt für die Identität des frühen Kinos.

Indem ich eine Erinnerung an die Vergangenheit des philippinischen Kinos artikuliere, versuche ich die Antwort auf eine Frage zu finden, die ich für das Verständnis der Geschichte des philippinischen Kinos für wesentlich halte: Was in der kolonialen Vergangenheit des Kinos hat dazu beigetragen, dass das philippinische Kino ein lokales, indigenes, nationales Kino geworden ist? Ich hoffe, dass ich mit meinen Schriften und Filmen Antworten auf diese Fragen geben kann.