

ist der Film durch die Problematisierung der Inwertsetzung, durch die Visualisierung von Interdependenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem am territorialen Aushandlungsprozess beteiligt. Er konstruiert einen Raum, der nicht auf einer Kultur-Natur-Grenzziehung basiert, sondern einem posthumanen Weltentwurf folgt, Interdependenzen erfasst, gleichzeitig aber durchzogen scheint von Zerstörung bzw. Gewalt, die sich über die Beherrschung und Inwertsetzung der Materie, über konkrete Angriffe auf Bewohner*innen des Dorfes, aber auch als diskursive Praktik zur Kontrolle rechtlicher Regularien ausdrückt. Auf Basis dessen stellt sich die Frage nach der Geltendmachung von Rechten, die stets zu kurz zu greifen scheinen, wenn sie einer anthropozentrischen Logik folgen, den Mensch also in den Mittelpunkt rücken, und etwaige Verstrickungen, Abhängigkeiten und Relationen ausgeklammert werden (können).

5.3 *Paraná – El río*

Der in diesem Unterkapitel analysierte Film *Paraná – el río* verhandelt die Nutzung des Flusses Río Marañón in Peru und damit einhergehende Probleme für die dort ansässige indigene Bevölkerung. Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kam es in Peru unter Alberto Fujimori zu einer umfangreichen Privatisierung zahlreicher Unternehmen aus dem extraktiven Sektor; gleichzeitig wurden die Bedingungen, unter denen auch in indigenen Territorien nach wertvollen Mineralien oder anderen Ressourcen gesucht werden durfte, wesentlich flexibilisiert, wie Torres Wong zusammenfasst: »The government afforded multinational companies with flexible environmental standards to develop operations, as well as freedom to choose how they managed their relationships with surrounding communities.« (2018, S. 50) Die ILO 169 wurde in Peru 1994 ratifiziert, zu einer gesetzlichen Verankerung des Rechts auf Konsultation betroffener indigener Gemeinden, bevor in bestimmten Territorien interveniert werden darf, kam es erst 2011 (Torres Wong, 2018). Ein Vetorecht ist dabei nicht vorgesehen. In manchen Fällen konnten indigene Gemeinden durch eine vorangehende Konsultation jedoch gewisse Bedingungen festlegen bzw. hohe Kompensationen geltend machen (Torres Wong, 2018).

Die Förderung von Öl, die ein zentrales Thema des hier besprochenen Filmbeispiels ist, begann im peruanischen Amazonasbecken bereits um das Jahr 1920. Während sie bis zu den 1970er-Jahren zunahm und einen bedeutenden Teil der nationalen Wirtschaftsleistung ausmachte, sank sie ab Mitte des darauffolgenden Jahrzehnts (Grados Bueno & Pacheco Riquelme, 2016). Mit Beginn des 21. Jahrhunderts wurde die Ölförderung wieder stark forciert, womit auch einige Umweltschäden einhergingen. Vor allem die an den Flussufern lebenden indigenen Gemeinden waren davon stark betroffen, wie Grados Bueno und Pacheco Riquelme (2016) festhalten. Im Jahr 2000 kam es zu einem Unfall, bei dem schätzungsweise 5000 Barrel

Öl in das Flusssystem des Río Marañón ausliefen. Aufgrund dieses tragischen Ereignisses begannen die dort ansässigen indigenen Gemeinden, sich verstärkt zu organisieren und zu vernetzen, um ihre Territorien gegen die extraktivistische Politik des Staates zu verteidigen (Grados Bueno & Pacheco Riquelme, 2016). Grados Bueno und Pacheco Riquelme (2016) untersuchten, inwiefern die Kontamination des Wassers durch Ölförderung insbesondere in der Region des Río Marañón zu Veränderungen bezüglich des Zugangs sowie der Nutzung des Wassers bei indigenen Gemeinden der Kukama-Kukamiria führte und welche Rolle der Staat und private Unternehmen dabei spiel(t)en. Sie kamen zu dem Schluss:

»En este contexto, por el Estado o la empresa no hay un interés claro en resolver los problemas relacionados con el agua y la contaminación que afectan a las poblaciones de la cuenca del Marañón, que sí depende de ella para subsistir. Más bien, es común escuchar diferentes declaraciones afirmando que los reclamos de los pueblos indígenas son un ejemplo de su oposición a todo tipo de desarrollo.«⁷³ (Grados Bueno & Pacheco Riquelme, 2016, S. 55-56)

Paraná – el río ist im Jahr 2016 entstanden und beschäftigt sich mit ebendieser Situation der Ölförderung, deren negativen Konsequenzen für die indigenen Gemeinden in den betroffenen Gebieten als auch generell mit der steigenden Nutzung des Flusses, etwa als Transportweg. Stephanie Boyd und Miguel Araoz Cartagena führten Regie bzw. arbeiteten sie in Kooperation mit Vertreter*innen der Kukama-Kukamiria am Río Marañón. Diese Kooperation beschreibt Stephanie Boyd wie folgt:

»Leonardo Tello Imaina, un poeta kukama y el director de Radio Ucamara en Nauta [...]. Leo es uno de los productores asociados del documental y el corazón del proyecto. Coordinamos con él durante cada etapa de la producción y el corto final tenía su aprobación. También teníamos como consultores a los profesores de la Escuela Ikuari, una escuela de voluntarios ancianos que enseñan kukama a los niños (forma parte de Radio Ucamara). [...] Huaynakana Kamatahuarakana – la federación de mujeres kukamas, han sido otro grupo de colaboradores y consul-

73 In diesem Zusammenhang zeigt weder der Staat noch das Unternehmen ein ehrliches Interesse daran, die Probleme mit dem Wasser und der Verschmutzung zu lösen, die Auswirkungen auf die indigenen Dörfer haben. Die Dörfer können so nicht weiterbestehen. Trotzdem hören wir, dass Beanstandungen seitens der indigenen Völker als typisch für ihren Widerstand gegen jegliche Form der Entwicklung eingeordnet werden. (Übers. d. Verf.)

tores en la producción y están en la lista de créditos. Así hemos tratado de ser fieles a las tradiciones kukamas.« (persönliche Kommunikation, 01.08.2019)⁷⁴ ⁷⁵

2016 wurde der Film vom peruanischen Kulturministerium prämiert, als ›Bester Kurzfilm aus Cusco‹, mit folgender Argumentation: »[The film] shines light on a culturally relevant topic, manifesting a critical position about the relationship between indigenous peoples and the state through a sensitive audiovisual treatment that allows us to get close to the Kukama Kukamiria's point of view.« (Jury des peruanischen Kulturministeriums, zit.n. Vimeo, o. D.-a) Gezeigt wurde der Film in verschiedenen Kontexten, beim *Foro Social Mundial* in Montreal (2016, Kanada), im Zuge eines von Amnesty International organisierten Festivals in British Columbia (2017, Kanada), auf dem Festival *FICMAYAB* (2018, Guatemala) und einem Ableger des Festivals in Barcelona, in einem Museum in Lima und im Theater des peruanischen Kulturministeriums. Des Weiteren wurden informellere Filmvorführungen für Aktivist*innen und Student*innen in Peru, Ecuador, Kolumbien, Kanada, USA und Europa organisiert (Boyd, persönliche Kommunikation, 01.08.2019).

Der Film ist größtenteils in spanischer Sprache gehalten, mit einer Sequenz zu Beginn auf Kukama-Kukamiria (aus der Sprachfamilie der Tupí-Guaraní). Weiters ist eine Version mit englischen Untertiteln verfügbar, in dieser Version wird nur die spanische, nicht aber die indigene Sprache untertitelt. Zu sehen sind Aufnahmen des Flusses, das Leben der Kukama-Kukamiria am Fluss bei verschiedenen alltäglichen Tätigkeiten sowie *Talking-Head*-Situationen, die verschiedene Vertreter*innen der lokalen indigenen Bevölkerung zeigen, die die Kosmovision der Kukama-Kukamiria beschreiben bzw. speziell die Bedeutung des Flusses erklären. Das Publikum erfährt außerdem von den Problemen, mit denen die Gemeinde zu kämpfen hat, die durch die Ölverschmutzung in dem Gebiet, aber auch die vermehrte Nutzung des Flusses als Transportweg entstehen; diese werden im Verlauf des Films auch sichtbar. Im zweiten Teil des Films reisen einige Vertreter*innen der Kukama-Kukamiria zu einem Ausschuss in eine Stadt, um dort über weitere

74 Leonardo Tello Imaina, ein Kukama Dichter und Leiter des Radio Ucamara in Nauta [...]. Leo ist einer der Ko-Produzenten des Dokumentarfilms und das Herz des Projekts. In jeder Phase der Produktion haben wir uns mit ihm abgestimmt und der finale Kurzfilm wurde von ihm abgenommen. Außerdem standen uns die Lehrer der Schule Ikuari als Berater zur Seite, eine Schule, die von älteren Freiwilligen geführt wird, die Kindern die Sprache Kukama beibringen (die Schule ist eine Initiative des Radio Ucamara). [...] Huaynakana Kamatahuarakana – der Frauenverband der Kukama war ebenfalls beratend und gestaltend an der Produktion beteiligt und wird im Abspann des Films genannt. Damit haben wir versucht, den Traditionen der Kukama gerecht zu werden. (Übers. d. Verf.)

75 Im Abspann des Films werden außerdem Mariluz Canaquiri Murayari, Ribelino Ricopa Alvis und Emilson Flores Simon namentlich genannt, wobei diesen Personen keine konkrete Funktion zugewiesen wird.

Bauprojekte und deren Konsequenzen zu verhandeln. Den Film abschließend werden erneut Szenen des Lebens der Kukama-Kukamiria am Fluss gezeigt und über ein Voiceover ihre Forderungen verdeutlicht. Es werden dabei zwei zentrale filmische Orte etabliert, die in Opposition zueinander konstruiert und über eine Reise miteinander verknüpft sind.

5.3.1 Verschiebungen von Sagbarem und Sichtbarem

Die erste Einstellung des Films blendet in einer Totalen zu einem ruhigen Gewässer, einem Flussufer auf (Abb. 20).

Abbildung 20: Panoramaeinstellung des Flussufers in ruhiger Morgenstimmung



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:00:08, © M. Araoz/Quisca)

Der Fluss ist an den seitlichen Bildrändern nicht begrenzt, der Bildraum wirkt durch diese offene Rahmung weit. Der leichte Rotstich in der Farbgebung sowie die geringe Bewegung verweisen auf eine morgendliche Ruhe. Einige Boote am Ufer des Flusses deuten bereits die Anwesenheit von Menschen an. Es folgen weitere totale und halbtotale Ansichten der Umgebung rund um den Fluss, des Flussufers sowie der Boote auf dem Fluss. Einige wenige Menschen sind zu sehen, die auf Feldern arbeiten oder in den Booten sitzen und Töpfe waschen. Kinder spielen im Wasser und waschen sich ihre Gesichter. Einzelne scheinen auf dem Weg zum Flussufer zu sein. Bewegung findet lediglich im Bild statt, nicht jedoch durch die Kamera, deren Position in jeder Einstellung fixiert ist. »So wie innerhalb des Bildes alle Teile zueinander in Beziehung treten, die Bildhaftigkeit gerade darin besteht,

dass hier Beziehungen hergestellt und dargestellt werden, so wird zwischen dem abgebildeten Menschen und den anderen Dingen ein Beziehungsfeld aufgebaut« (2001, S. 49), schreibt etwa Hickethier.

Bereits die ersten Einstellungen, wie hier skizziert, vermitteln ein enges Beziehungsgeflecht der Menschen zum Fluss, womit dieser gleich zu Beginn des Films als relevant markiert wird. Die körperliche Präsenz bzw. Nähe der Menschen zum Fluss wird betont. Die ruhige Bildfolge, die geringe Bewegung und horizontale Linien transportieren eine friedliche Atmosphäre, auch die stets fixierte Kameraposition trägt zu einer positiv konnotierten Langsamkeit bei (Millesi, 2021). Jene Bilder vermitteln den filmischen Ort des Flusses insbesondere unter dem Aspekt der Ruhe. Die Menschen bei alltäglichen Tätigkeiten rund um den Fluss zu zeigen, konstruiert diesen bereits als bewohntes Gebiet, als Heimat (Millesi, 2021). Auf Tonebene ist die gesamte erste Sequenz über Vogelgezwitscher aus dem relativen Off ebenso wie Wasserplätschern zu hören, wodurch der Eindruck einer Idylle bestärkt wird. Gleichzeitig ist die Stimme einer Frau zu vernehmen, die ein Lied in der Sprache der Kukama-Kukamiria singt, das jedoch nicht untertitelt wird. Während das Medium Film grundsätzlich die Möglichkeit bietet, unterschiedliche Sprachen simultan zu verwenden, beispielsweise durch den Einsatz von Untertitelung gesprochener Texte (wie bei den Filmen *Júba Wajíín, Sangre y Tierra* und *Ara Pyau*, vgl. Kapitel 5.2, 5.4, 5.5), kann das Fehlen einer übersetzenenden Untertitelung als Marker kultureller Differenz und gleichzeitig als Artikulation einer indigenen Identität interpretiert werden (Schmidt, 2016), insbesondere da der Film – unter anderem durch die Intention, international Aufmerksamkeit für die bedrohte Situation der Kukama zu generieren,⁷⁶ und die Teilnahme an diversen Festivals – nicht nur für ein Publikum produziert wurde, das die Sprache der Kukama spricht. Die in dieser Anfangssequenz etablierte Idylle, der die Zuschauer*innen als Beobachter*innen – also in einem observierenden Modus – beiwohnen, wird damit klar als indigener Raum konstruiert. In weiterer Folge, im Moment der Adressierung der Zuseher*innen wird auf Spanisch gesprochen, als sich die erste Person am Ende der Sequenz über ein Voiceover aus dem relativen Off vorstellt: »Mi nombre es Mariluz Canaquiri Murayari. Soy de la comunidad nativa Shapajilla.«⁷⁷ (00:01:03-00:01:09) Der Raum der Kukama, ihre Heimat, scheint dadurch in sich geschlossen, die Zuschauer*innen observieren die alltägliche Szenerie zu Beginn des Films als

⁷⁶ So schreibt etwa die Regisseurin Stephanie Boyd dazu: »[T]ambién servirá como una llamada urgente para conservar y proteger las culturas amazónicas, sus ríos y bosques.« (persönliche Kommunikation, 01.08.2019) Gleichzeitig dient er auch einem dringenden Aufruf, die Kulturen des Amazonasgebietes, die Flüsse und Wälder zu bewahren und zu schützen. (Übers. d. Verf.)

⁷⁷ Mein Name ist Mariluz Canaquiri Murayari. Ich bin eine Vertreterin der indigenen Gemeinde Shapajilla. (Übers. d. Verf.)

unsichtbare Zeug*innen der Idylle. Der Sprachwechsel öffnet den Raum nun gegenüber den Zuseher*innen, die als nicht der Gemeinschaft der Kukama zugehörig angenommen werden. Die Sprache hat hier also die Funktion, die Rezipierenden zu positionieren (vgl. Olin, 1997).

Mit der Etablierung dieses filmischen Ortes werden – auf sprachlicher als auch filmbildlicher Ebene – unterschiedliche Akteur*innen und Relationen zwischen ihnen eingeführt. In der ersten Sequenz sind die Menschen bildkompositionell mittig platziert und somit zentral, eine Ausnahme dazu bildet eine Detailaufnahme (Abb. 21): Aus extremer Untersicht sind im Vordergrund des Bildes zahlreiche Grashalme zu sehen, an denen der Morgentau hängt, der Perspektive eines im Gras sitzenden Tieres nachempfunden. Im Hintergrund lassen sich die Umrisse eines Menschen ausmachen, der sich farblich nicht vom Boden abhebt. Aus dieser visuellen Wirkung, die sich aus der eigentümlichen Art und Weise ergibt, wie die gezeigte Person mit der natürlichen Umgebung verschmilzt (Hickethier, 2001), wird bereits ein Argument hinsichtlich der intensiven Verflechtung menschlicher Subjekte mit der sie umgebenden Umwelt formuliert, das im Weiteren fortgeführt wird und ein wesentliches Charakteristikum dieses filmischen Ortes darstellt.

Abbildung 21: Umrisse eines Menschen aus extremer Untersicht



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:00:55, © M. Araoz/Quisca)

Insbesondere das Wasser, der Fluss, wird in seiner Wirkmacht im Zuge der Produktion des Ortes hervorgehoben als Akteur, mit dem es zu interagieren gilt, wie Ribelino Ricopa Alvis erläutert: »Los Kukama siempre se han caracterizado por ser los pescadores ¿no? Y los pescados, ¿quién nos da? Nos da el río. Y por eso decimos,

si nosotros pedimos al río que nos de pescado, nos da. ¿Pero cómo nos da? Nosotros tenemos ya buscar, ¿no?⁷⁸ (00:02:35-00:02:55) Zu sehen ist ein Fischer, der erst ein Netz auswirft und es anschließend – mit einigen Fischen im Netz – wieder einholt, womit das angesprochene ›aktive Geben‹ des Flusses bebildert wird. Anschließend erläutert Ribelino die Sicht der Kukama auf den Fluss als lebendige Materie: »Nosotros como pueblo Kukama creemos que el río es algo vivo también. No es solamente una cosa material que está ahí, que sirve para otras cosas. Es un mundo con vida.«⁷⁹ (00:03:05-00:03:17) Es folgt eine Unterwasseraufnahme (Abb. 22): ein mit grünen Algen bewachsener Boden voller glitzernder Luftblasen ist zu sehen, kleine Fische bewegen sich schnell auf die Kamera zu, an ihr vorbei.

Abbildung 22: Unterwasser-Detailaufnahme



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:03:14, © M. Araoz/Quisca)

Die Zuseher*innen tauchen ein ins Wasser, in eine Perspektive, die einem in dieser Umgebung lebenden Tier nachempfunden ist, ähnlich wie es in der bereits erläuterten Detailaufnahme in der ersten Sequenz der Fall ist. Diese Art des Framings zielt auf die Bewusstmachung der Verflechtungen der Menschen mit der sie umgebenden materiellen bzw. nichtmenschlichen Welt ab, wie sie auf sprachlicher Ebene etwa durch die Erläuterung der spezifischen Kosmovision der Kukama

78 Die Fischerei ist immer schon zentraler Bestandteil der Kultur der Kukama gewesen. Und der Fisch, wer gibt ihn uns? Der Fluss. Wenn wir den Fluss also um Fisch bitten, gibt er ihn uns. Wie gibt er ihn uns? Wir müssen ihn selbst fangen. (Übers. d. Verf.)

79 Als Volk der Kukama verstehen wir den Fluss als etwas Lebendiges. Er ist nicht einfach ein Objekt, das da ist, um genutzt zu werden. Er ist eine eigene lebendige Welt. (Übers. d. Verf.)

ebenfalls vermittelt wird, die filmische Rahmung affirms damit die sprachlich eingeführte Weltsicht. Das Einnehmen einer nichtmenschlichen Perspektive dient dazu, so schreiben beispielsweise Soles und Chu (2015), speziesübergreifende Beziehungen aufzuzeigen und verständlich zu machen, wodurch letztlich die Art und Weise beeinflusst wird, wie Menschen ihre Umgebung wahrnehmen. Auch an anderer Stelle werden Unterwasseraufnahmen eingesetzt, die der Perspektive eines Fisches nachempfunden sind. Diese Pluriversalisierung der Standpunkte in der Etablierung des filmischen Ortes legt somit eine Wirklichkeitskonstruktion nahe, die insbesondere die Handlungsmacht unterschiedlicher menschlicher wie nichtmenschlicher Akteur*innen in den Fokus rückt. Die Menschen stehen in direkter Interaktion mit der Umgebung, die besondere Nähe zur bzw. Verstrickung mit der Umwelt wird betont, was in starkem Kontrast zur später erläuterten Wahrnehmung des Flusses als Ressource seitens der Regierungsvertreter*innen steht. Das Eintauchen ins Wasser, das Einnehmen unterschiedlicher Perspektiven dient dabei als ästhetisches Verfahren, um die Annahme der Einzigartigkeit des Menschen, eine anthropozentrische Weltsicht also, zu verweigern. Die Umgebung wird filmisch als Erfahrung menschlicher und nichtmenschlicher Akteur*innen konstruiert. Das Territorium wird folglich, ähnlich wie in *Júba Wajíin*, entlang eines posthumen Weltentwurfs etabliert, indem es filmisch als gemeinsames Hervorbringen menschlicher und nichtmenschlicher Akteur*innen dargestellt wird.

Den Aussagen von im modalen Raum verortbaren Personen werden bestätigende Bilder zwischengeschnitten, sodass sie zu glaubwürdigen Auskunftspersonen werden. Die filmbildliche Ebene untermauert also die sprachlichen Äußerungen. Gleichzeitig ist dies auch Ausdruck der *voice* des Dokumentarfilms, eine filmische Argumentation zugunsten der Wirklichkeitskonstruktion der Kukama zu formulieren, die hier dargebrachte Kosmovision als kollektiv-subjektive Wahrnehmung zu akzeptieren. Es werden keine zusätzlichen Erläuterungen eingefügt oder Versuche unternommen, die dargelegten kosmologischen Konzepte in westliche Kategorien einzuordnen. Die Wissensvermittlung liegt stets bei den sichtbaren Personen, die sich selbst als Vertreter*innen der Kukama identifizieren, womit der Effekt aufrechterhalten wird, keine Außensicht auf diese Kultur zu bieten, sondern eine Selbstrepräsentation.

Ribelino spricht in weiterer Folge über die Vorstellung der Kukama von Wesen, die im Wasser leben und als Hüter dessen eine bedeutende Rolle einnehmen, dabei aber auch von Schamanen beispielsweise zur Heilung von Krankheiten angerufen werden, wie er sagt: »Cuando los bancos llaman a los espíritus-son personas dentro del agua-ellos vienen, y también vienen a curarnos de algunas enfermedades.«⁸⁰ (00:04:57-00:05:08) Auf filmbildlicher Ebene ist eine ruhige Wasser-

80 Wenn die *bancos* [Schamanen der Kukama] die Geister rufen – das sind Personen, die im Wasser leben – dann kommen sie, und heilen Krankheiten. (Übers. d. Verf.)

oberfläche zu sehen, die den Himmel und Äste von Bäumen widerspiegelt. Kleine Wellen ziehen über die Wasseroberfläche, werden zurückgeworfen und ziehen wieder Kreise in die entgegengesetzte Richtung. Die Bewegung des Wassers veranschaulicht die im Statement von Ribelino dargelegte Kommunikation der Kukama mit den Wesen des Wassers. Auch hier dient die Materialität des Wassers als leichte, bewegliche Materie zur Verdeutlichung der Interaktion der Menschen mit ihrer Umgebung, untermauert als filmästhetisches Mittel die Erläuterungen der Kosmovidion, die einen zentralen Stellenwert in der filmischen Argumentation einnimmt. Es folgen Nahaufnahmen von Regentropfen, wie sie von Palmlättern tropfen und auf den Boden prasseln, es sind Kinder zu sehen, die im Regen spielen, und anschließend Bilder einer Überschwemmung, ein breiter Fluss, der durch das Dorf fließt – Motive, die die Handlungsmacht des Wassers zu verdeutlichen scheinen. Das Wasser ist dabei stets in Bewegung dargestellt. In diesen Abbildungen des Wassers liegen jene poetischen Momente des Films, durch die der Fluss affektiv aufgeladen und zu einer weiteren Möglichkeit wird, Grenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem verschwimmen zu lassen. Im Etablieren dieses filmischen Ortes positioniert der Film die Kosmovidion der Kukama als begründend, indem ihr Wissen, ihre Vorstellungen und ihr Alltag zur Artikulation ihres Territoriums herangezogen werden.

Ähnlich der filmischen Struktur *Júba Wajiíns* wird auch hier das Dorf als akut bedroht inszeniert, die filmische Raumkonstruktion offenbart Risse. Die Bedrohung wird entlang der Vorstellung des Flusses als Vater, als menschlicher Körper, später auch als Ernährer eingeführt. Bezugnehmend auf die steigende Nutzung des Flusses als Transportweg im Zuge von Staudammprojekten oder die Verschmutzung durch Öl sagt Ribelino: »Pero nadie se va a irse y le dice ›Bueno, te voy a cortar un pedazo de tu brazo‹ a su padre. Nadie. O de repente, te voy a – te voy a partir por la mitad de tu cuerpo para que... por hacer algo. Nadie le dice eso a su padre.«⁸¹ (00:05:35-00:05:49) Die Vorstellung des Flusses als Vaterfigur fortzuführen, um westlich-moderne Interventionen zu beschreiben, lässt sich als epistemischer Ungehorsam (Mignolo, 2006/2012) verstehen, da hier Begründungszusammenhänge nach einer bewusst nichtwestlichen Epistemologie artikuliert und ontologische Grenzziehungen aufgehoben werden. Nichtmenschliche Entitäten als dem Menschen gleiche, mitunter auch fühlende *earth-beings* in den politischen Diskurs aufzunehmen, ist in Lateinamerika eine immer häufiger eingesetzte Strategie, um Konflikte und Probleme in einem neuen Licht darzustellen und somit auch Möglichkeiten für neue Lösungsstrategien zu eröffnen, wie de la Cadena schreibt:

81 Niemand wird zu seinem Vater kommen und sagen, ›Na gut, ich schneide ein Stück von deinem Arm ab. Niemand. Oder plötzlich, ›Ich schneide deinen Körper in der Mitte durch, damit... damit ich irgendwas damit machen kann. Niemand würde so etwas zu seinem Vater sagen. (Übers. d. Verf.)

»to slow down reasoning and provoke the kind of thinking that would enable us to undo or, more accurately, unlearn a single ontology of politics« (2010, S. 361). Der Film dient hier dem Aufzeigen »einer möglichen Welt«, indem die Grenzen des Sag-, aber auch Sichtbaren ausgelotet werden. In dokumentarfilmischen Argumentationsweisen, die jene Bedingungen und Mechanismen zu verschieben versuchen, die Sichtbarkeiten und Sagbares zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte kontrollieren, liegt letztlich die politische Dimension derartiger Bilder, wie etwa Hongisto (2015) festhält. *Paraná – el río* führt demnach *earth-beings* nach de la Cadenas (2010) nicht nur auf inhaltlicher Ebene ein, sondern provoziert auch mit der filmischen Rahmung neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, die einer singulären Ontologie im politischen Diskurs entgegenwirken können.

Die Transformation des Flusses von einer Heimat und Vater- bzw. Ernährerfigur hin zum Opfer einer Ölverschmutzung erfolgt nun als eindeutiger filmästhetischer Bruch durch das einmalige Verwenden einer Blende zu Schwarz. Nach Ribelinos Aussage zur Vorstellung des Flusses als Vater und Ernährer blendet das Filmbild ab und anschließend wieder auf zu einer scheinbar zerstörten Landschaft (Abb. 23).

Abbildung 23: Totale des ölverschmutzten Flusses



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:06:24, © M. Araoz/Quisca)

Zu sehen sind von einer schwarzen Masse überzogene Holzstämme, eine kleine hölzerne Brücke, darunter ein tiefschwarzer Sumpf. Ein Arbeiter versperrt mit einem roten Absperrband – mit der Aufschrift »Cuidado Peligro⁸² (00:06:21-00:06:27) und Totenkopf-Symbolen versehen – den Weg, während die Bewegungen

82 Vorsicht, Gefahr. (Übers. d. Verf.)

der in dieser Sequenz eingesetzten Handkamera den subjektiven Blick einer Person suggerieren. Die zuvor etablierte Nähe zum Wasser, das Eintauchen in den Fluss, wird nun verwehrt.

Folgend sind Vertreter*innen der Kukama zu erkennen, die mit Stöcken in das ölverschmutzte Wasser stechen, um die Tiefe des Öls darin zu messen. Der rhetorische Akt wird hier über eine konkrete Beweisführung vollzogen, indem die Messung des Öls als physischer Beleg für die Zerstörung beobachtet wird. Der im ersten Abschnitt des Films als bewegliche, durchdringbare Materie eingeführte Fluss ist nun durch die Vermischung mit Öl zu einer zähen Masse geworden, die langsam den hölzernen Stock hinabtropft. Die zuvor eindrücklich bildlich und sprachlich betonte Interaktion mit dem Fluss ist nicht mehr möglich, die Menschen nähern sich beim Versuch, die Tiefe des Öls zu messen, nur mehr mit größter Vorsicht, vermeiden jede Berührung. Das zuvor klare, leichte Wasser, in das die Zuseher*innen selbst eingetaucht sind und dessen Leben sie erfahren haben, ist zu einer zähen, undurchdringlichen und giftigen Masse geworden. An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass der Fluss nicht als passive Materie, sondern als Akteur dargestellt wird, aus dessen Zusammenwirken mit diskursiven Kräften die Welt kontinuierlich konstituiert wird. Der zuvor als Ernährer beschriebene Fluss wird nun durch das Gefahrenzeichen des Totenkopfs auf einem Absperrband als »giftiger Stoff« markiert, eingezäunt und dadurch als Opfer von Gewalt erzählt – die Szene gleicht einem Tatort. Die Verursacher*innen, die Täter*innen sind abwesend, mit den Folgen der Verschmutzung haben jedoch die indigenen Bewohner*innen als auch der Fluss selbst zu kämpfen. Diese Auslagerung potenzieller Gefahrenquellen wie Ölpipelines in Gebiete fernab der westlich-modernen Machtzentren wird als *toxic colonialism* (Reed, 2009) bezeichnet und zeigt sich hier mit eindrücklichen Bildern, die den konkreten Konflikt unter den Aspekt der Umweltgerechtigkeit stellen. Die Aneignung des indigenen Territoriums vollzieht sich durch die toxische Kolonialisierung der Materie, deren Konsequenz das Verunmöglichen der Interaktion der Menschen mit ihrer Umgebung ist. Inzwischen ist die idyllische Stimmung der Anfangssequenz einer Tragödie gewichen. Die visuelle Beweisführung der Ölverschmutzung sowie der Einsatz der Handkamera dienen dabei als Authentisierungssignale, unterstreichen die Unmittelbarkeit dieses Ereignisses und belegen in rhetorisch nachdrücklicher Weise, dass hier Leid verursacht wird. Neben den zuvor überwiegend direkt adressierten Kommentaren ist hier vor allem die filmbildliche Ebene bedeutsam für die Artikulation der *voice* des Films. Damit geht die Argumentationsweise des Films von einem aktiven Hinweisen über in eine Aufforderung, sich selbst *ein Bild zu machen*, wodurch die Nachdrücklichkeit des Arguments noch einmal verstärkt wird, weil die filmische Herangehensweise, die zur eigenen Interpretation aufruft, genau zu dieser emotionalen Schlussfolgerung führt.

Es folgen Bilder eines größeren Transportschiffs, die die Präsenz der westlichen Moderne ankündigen, während aus dem Off die Stimme von Mariluz Canaquiri Murayari zu hören ist: »Ahorita estamos en un peligro grande de los transnacionales, que vienen a concedionar el territorio – al final nos quedamos sin territorio – sin respetar nuestros territorios ancestrales.«⁸³ (00:06:56-00:07:08) Wie zur Bestätigung ihrer Einschätzung der Situation trägt das Schiff die Aufschrift »Peligro.«⁸⁴ (00:06:59-00:07:05) Die Gefahr, die von dem Schiff ausgeht, scheint auch den kulturellen Bezug zum Fluss zu betreffen. Das Transportschiff, nach Marc Augé (1992/1994) als ›Nicht-Ort‹ verstanden, steht dem indigenen Territorium als Bedrohung gegenüber – es droht, den als Heimat der Kukama eingeführten filmischen Ort zu einem Nicht-Ort zu machen, zu einem Ort, der »keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit« (Augé, 1992/1994, S. 121) hervorbringt (Millesi, 2021). Auf diese Weise wird die Präsenz nichtindigener Elemente, die Intervention der westlichen Moderne an jenem Ort klar negativ konnotiert. Bilder von Infrastruktur, von Straßen und Zügen etwa oder anderen Transportmitteln, sind im westlichen Kontext häufig Motiv für ›Fortschritt‹, spezifisch in kolonialen Zusammenhängen auch ein Motiv für Eroberung als Erschließung, als ›Zivilisierung‹ – Bilder expandierender Infrastruktur signalisierten die Ausbreitung des Staates. *Paraná – el río* zeigt hingegen, dass die westliche Moderne nicht etwa ›Fortschritt‹, ›Entwicklung‹ und ›Wohlstand‹ bringt, wie in politischen Diskussionen oft propagiert, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit. Das Narrativ der staatlichen Erschließung durch Fortschritt wird damit in sein Gegenteil verkehrt.

In der filmischen Argumentation steht nicht nur der Verlust der Lebensgrundlage der Kukama im Vordergrund, vielmehr wird diese eng verwoben mit Erfahrungen nichtmenschlicher Entitäten, die sich über die Materialität des Flusses ausdrückt, wird dieser als *storied matter* gelesen. Das Konzept der *storied matter* lädt dazu ein, wie Iovino und Oppermann spezifizieren, eine ›polyphone Geschichte‹ wahrzunehmen »with a rhizomatic structure that includes the vital materiality of life, experiences of nonhuman entities, and our bodily intra-actions with all forms of material agency as effective actants« (Iovino & Oppermann, 2012, S. 469). Der Fluss wird über vielschichtige Bedrohungen zum Opfer westlich-moderner Interventionen. Die Betonung seiner vitalen Materialität, die Erzählung des Flusses als Opfer solcher Interventionen erwirkt, dass die anschließende Betrachtung des Flusses als reine Ressource negativ wahrgenommen wird. Im Sichtbarmachen von Bedrohungen, in deren Artikulation entlang der Vorstellung von *earth-beings* wird

83 Im Moment stehen wir vor einer großen Bedrohung durch transnationale Konzerne, die Konzessionen für unser Territorium wollen. Am Ende haben wir kein Territorium mehr. Unsere traditionellen Territorien werden nicht respektiert. (Übers. d. Verf.)

84 Gefahr. (Übers. d. Verf.)

eine Verschiebung im politischen Diskurs verlangt, die die zunehmende Nutzung des Flusses vor allem unter dem Aspekt von ontologischen Differenzen und deren Konsequenzen erscheinen lässt. Der Film bietet dabei nicht nur visuelle Beweise für die Bedrohung, sondern vermittelt diese auch emotional ergreifend »to engage us all the more fully with the historical world« (Nichols, 2017, S. 66).

Die Vermittlung indigener Kosmovisionen in Verbindung mit Problemen der Umweltverschmutzung und damit auf ontologische Unterschiede in Bezug auf Vorstellungen von Natur zu verweisen, ist seit den 2010er Jahren in vielen indigenen Filmen festzumachen, wie beispielsweise in Eriberto Gualingas Filmen *Los Descendientes del Jaguar* (2012) oder *Kawsak Sacha* (2018). Ähnlichkeiten lassen sich diesbezüglich auch bei *Uchunya ¿Dónde vamos a vivir?* (2016) ausmachen, wobei dieser Film vor allem die Idee des privaten Eigentums verhandelt. Ein plötzlich aufgestelltes Schild zur Markierung von Eigentum kündigt hier die Veränderung der Umgebung an, gefolgt von der Konvertierung des Waldes in Palmöl-Plantagen. Anschließend folgen Gegenüberstellungen des noch intakten angrenzenden Wald mit Plantagenfeldern, mit in ordentlichen Reihen stehenden Palmen, die wie rausgeschnitten wirken aus dem Wald. *Uchunya ¿Dónde vamos a vivir?* setzt damit bildlich um, welche Auswirkungen unterschiedliche ontologische Vorstellungen darauf haben können, wie die Welt aussieht. *Paraná – el río* verknüpft dies insbesondere auch mit modernen/kolonialen Machtstrukturen, wie in weiterer Folge noch deutlicher dargelegt wird.

5.3.2 Der Prozess einer ›Anthropozentrierung‹ als ästhetische Erfahrung

»Lo que nosotros tenemos como pueblo Kukama es que nuestro padre es el río. Pero si de repente, yo lo mato a mi padre, ¿quién me va a dar el pescado para alimentarme? ¿Me va a dar la hidrovía, me van a dar los petroleros, me va a dar la hidroelectrica?«⁸⁵ (00:05:49-00:06:08), fragt Ribelino Ricopa Alvis ironisch. Diese Beschreibung wirft Fragen insbesondere nach Verantwortlichkeiten und Kausalitäten auf. Der Fluss dient nicht nur als Möglichkeit, Grenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem zu verwischen, sondern ist auch Aushandlungsort unterschiedlicher Interdependenzvorstellungen. Anthropozentrische Denkmodelle scheinen die Komplexität verschiedener Abhängigkeitsrelationen zu übersehen, wie sich in der Aussage bereits andeutet.

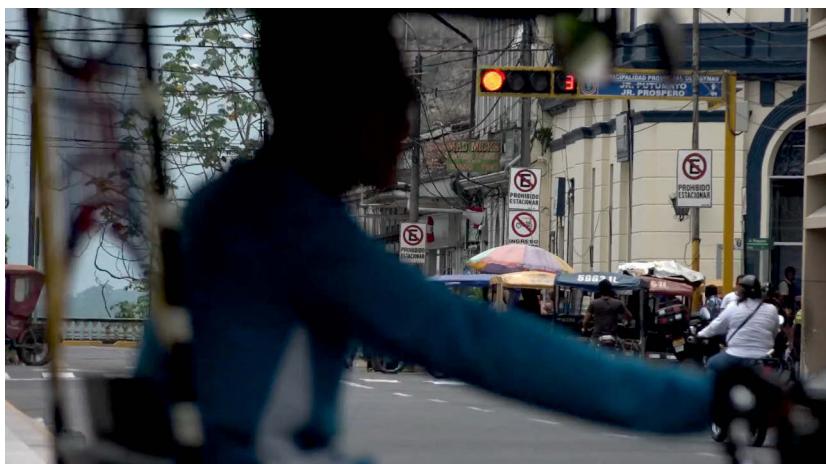
Als Konsequenz der drohenden Aneignung des Flusses durch westlich-moderne Interventionen wird eine Reise in die Stadt angetreten, die als zentrales Element zur Strukturierung der filmischen Orte des Films dient. Zu sehen sind Ver-

85 Als Volk der Kukama verstehen wir den Fluss als unseren Vater. Aber wenn ich meinen Vater plötzlich töte, wer gibt mir dann Fisch, damit ich satt werde? Bekomme ich den von den Transportschiffen? Von den Öltankern? Vom Wasserkraftwerk? (Übers. d. Verf.)

treter*innen der Kukama-Kukamiria, die sich per Boot auf den Weg machen. Über ein Voiceover aus einer Radiosendung werden die Bilder in einen diskursiven Zusammenhang gebracht, es wird deutlich, dass nun aufgrund der Vorkommnisse eine Verhandlung in der nahe liegenden Stadt stattfindet. Es folgen Einstellungen, die die Beschwerlichkeit der Reise unterstreichen und somit auch die große Distanz, die die Vertreter*innen der Kukama zurücklegen müssen, um an jenen Ort zu gelangen, an dem über die Nutzung des Flusses entschieden werden soll. Der anschließend eingeführte filmische Ort wird über die Reise in weite Ferne zum Fluss konstruiert, die räumliche Relation der beiden Orte wird also über deren große Distanz zueinander etabliert. Wie im Folgenden erläutert wird, konstruieren die Bilder der Stadt eine Topografie der Kontrolle und menschlichen Dominanz, die entlang der Achsen von Rationalisierung und Technologisierung konstruiert wird. Die Elemente zur Konstruktion des filmischen Ortes der Stadt liefern insbesondere zu Beginn einen irritierenden, unruhigen Kontrast zur betont langsam Alltagsidylle der Flusslandschaft als Heimat der Kukama.

Die Stadt wird mit der ersten Einstellung vor allem durch erhöhte Bewegung – im weiteren Bildraum, aber auch unmittelbar vor der Kamera – gekennzeichnet, der Verkehr auf den Straßen sowie die Motorengeräusche vermitteln Schnelligkeit und Chaos. Durch die Nähe einiger vorbeifahrender Autos zur Kamera ist die Sicht teilweise verdeckt, der Raum wirkt beengt (Abb. 24).

Abbildung 24: Ansicht des Straßenverkehrs in der Stadt



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:08:06, © M. Araoz/Quisca)

Die Rahmung steht ebenfalls in Kontrast zu jener am Fluss: Die Bewegung im Bild ist nun viel näher, wirkt dadurch erschreckend und unangenehm. Seitlich sind die Bildausschnitte begrenzt, die vielen horizontalen und vertikalen Linien – durch Häuserwände, Fenster, Kabel, Straßen und diverse Verkehrsschilder – verstärken den Eindruck der Unruhe.

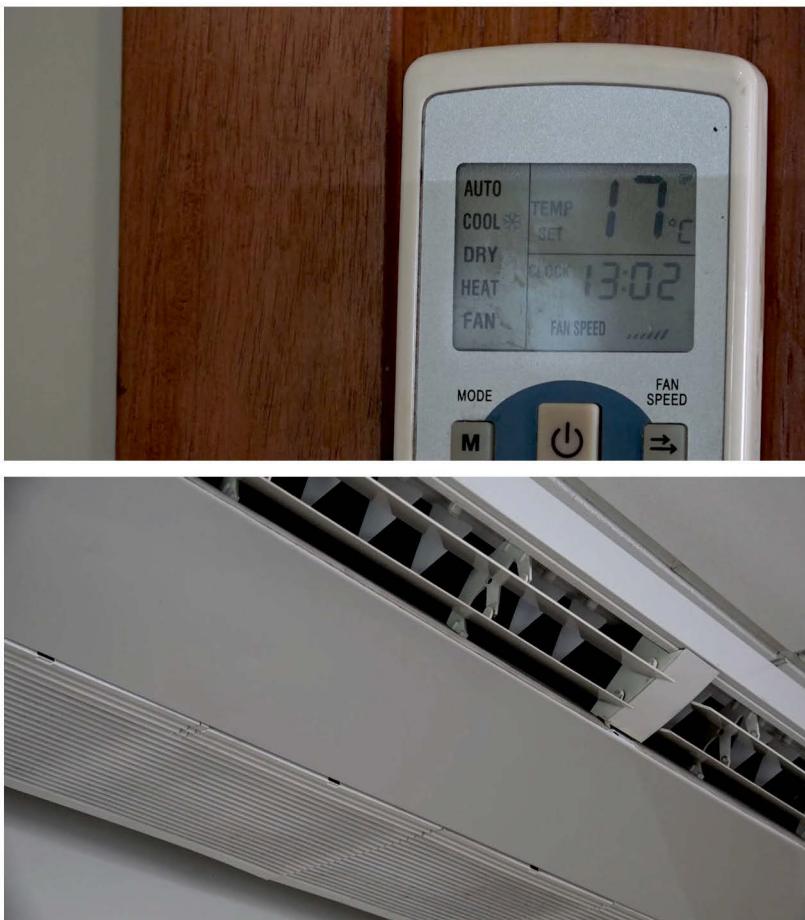
Das Ziel der Reise ist schließlich ein Gebäude. Zu sehen ist ein Swimmingpool in einem Innenhof, ein eindeutiger Kontrast zur Ästhetik des Flusses: Deutlich stehen etwa die Einrahmungen des Pools als Begrenzungen hervor, die das Wasser nicht über den Bildraum hinausdenken lassen. Die Kamera blickt auf, die viereckige Form des Innenhofes begrenzt auch hier die Rahmung der Einstellung zu allen Seiten, der Raum wirkt auch hier beengt.

Die Idee von Kontrolle wird in der im Weiteren aufgespannten filmischen Topografie zum zentralen Charakteristikum dieses Ortes. Der nun zur Gänze sichtbare Verhandlungsraum ist fensterlos, auch hier wird der Eindruck von Beengtheit vermittelt. Detailaufnahmen des digitalen Temperaturreglers sowie der Klimaanlage in konstant langsamer Bewegung mit maschinellem Surren stehen im Fokus der Kamera, die hier den Wunsch der menschlichen Akteur*innen nach Kontrolle zu dokumentieren scheint (Abb. 25). Durch die chronologische Anordnung und Verknüpfung der Sequenzen wird deutlich, dass der Film im Zeigen jener Ausschnitte Kritik an diesem Kontrollgedanken übt. Die technologischen ›Errungenschaften‹ erscheinen wie Unterdrückungsmechanismen. Die Bilder suggerieren Unterdrückung nichtmenschlicher Handlungsmacht.

In der Verhandlung wird über die Aussage eines Vertreters des *Ministerio de Transportes y Comunicaciones* (MTC) die an diesem Ort herrschende Vorstellung des Flusses als Ressource eingeführt, die in Kontrast zur Idee der Vaterfigur – einem menschlichen Körper gleich – steht: »No queremos contaminar su río, no queremos perjudicarlo, queremos beneficiarlo.«⁸⁶ (00:08:38-00:08:45) Die nun offensichtlich werdende Gegenüberstellung unterschiedlicher Wahrnehmungen der Umwelt, konkret des Flusses, verdeutlicht die konkurrierenden Territorialitäten, allein die sprachliche Bezeichnung bewirkt eine Veränderung (vgl. Freire, 1987). Das unmittelbare Narrativ, das mit dieser Vorstellung einhergeht – eine passive, für den Menschen zum Ge- bzw. Verbrauch bereitliegende Natur –, steht in Kontrast zur Idee eines Ernährers, einer Vaterfigur bzw. lebendigen Materie, wie sie im ersten Teil des Films verbildlicht wurde. Die Regierungs- bzw. Unternehmensseite der Verhandlung artikuliert den Fluss als Ressource, die zuvor skizzierte Vorstellung des Flusses als Vaterfigur findet keinen Eingang in die Diskussion. Jene ›Umdeutung‹ des Flusses, die sich durch die Abfolge der Sequenzen des Films nun erkennen lässt, kann als Strategie beschrieben werden, wie sie auch

86 Wir wollen euren Fluss nicht verschmutzen, wir wollen ihn nicht zerstören, wir wollen ihn nutzen. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 25: Detailansichten des Temperaturreglers und der Klimaanlage



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:08:34/00:08:36, © M. Araoz/Quisca)

im Zuge der Kolonialisierung bzw. der späteren Nationenbildung zur Anwendung kam, indigene bzw. nichtwestliche Epistemologien zu ignorieren, im politischen Diskurs nicht zuzulassen und damit deren Bedeutung bis hin zur grundsätzlichen Existenz infrage zu stellen oder gar zu verneinen (vgl. Quijano, 2000). Der Verweis auf wissenschaftliche Studien über die Auswirkungen der Bauarbeiten, um die Sorgen der indigenen Teilnehmer*innen zu relativieren, schlägt in dieselbe Kerbe: »El estudio del impacto ambiental va a decir cuales son los riesgos que puedan

haber por el dragado que vamos a hacer y los vamos a minimizar lo más posible.«⁸⁷
 (00:08:45-00:08:57)

So scheint die Idee allein menschlicher Handlungsmacht, wie sie einer solchen Territorialität zugeschrieben wird, den gewaltsamen Eingriff in eine Wirklichkeit zu verschleieren, die als Produkt der Interaktion menschlicher und nichtmenschlicher Praktiken zu Beginn des Films eingeführt wurde. Die mit dem Versuch der Verschleierung einhergehende Verharmlosung der Degradierung des Lebensraums drückt sich durch eine ›Break-it-fix-it-‹Mentalität aus, wie sie von Philips und Sullivan definiert wurde: »a mentality informed by the assumption that human agents (knowingly or inadvertently) create ecological problems, but can readily solve all of them at will with the right technology« (2012, S. 446). So erklärt beispielsweise ein Vertreter der Regierung: »Hemos mencionado, y ustedes también, que en general los proyectos, los proyectos tienen impactos. Y cuando los proyectos tienen impactos negativos el propio proyecto se encarga en remediarlo. El propio proyecto contempla su medida de investigación.«⁸⁸ (00:09:23-00:09:39) Es wird suggeriert, dass die eintretenden negativen Auswirkungen des geplanten Projekts auf die Umwelt jederzeit auch wieder behoben werden können – worin erneut das Bild der völligen Kontrolle des Menschen über die Umwelt entlang einer Technologisierung zum Ausdruck kommt. Auch hier ist die *voice* des Dokumentarfilms, durch die Chronologie der Szenen, aber auch durch Voiceovers aus dem relativen Off, die diese Aussagen kommentieren, und Zwischenschnitte, die Regierungsvertreter*innen gähnend und desinteressiert zeigen, als Kritik zu lesen an jenen Aussagen, am westlich-modernen Umgang mit der Umwelt, an Vorstellungen des Flusses als Ressource und dem Glauben an eine omnipotente Wissenschaft, die alle potenziellen Konsequenzen wieder beheben könne.

Durch die Einführung des Flusses als Materie mit Handlungsmacht zu Beginn des Films wird die nun in der politischen Diskussion vorherrschende Vorstellung, Menschen hätten die vollständige Kontrolle über die Umwelt – womit dieser keine Handlungsmacht zugeschrieben wird –, als problematisch dargestellt, da die Komplexität der wirkenden Kräfte nicht gefasst werden kann. Ähnlich formulieren hierzu Iovino und Oppermann: »[T]his leads not only to a very partial vision of the world's processes, but also to behaviors whose consequences might affect the entire biosphere. It is quite arduous for humans to declare their agentic independence in a hybrid, vibrant, and *living* world.« (2014, S. 3 [Herv. i. O.]) In *Paraná* –

87 Die Umweltverträglichkeitsstudie wird zeigen, welche Risiken es durch die geplanten Baggerarbeiten geben kann und wir werden diese so gering wie möglich halten. (Übers. d. Verf.)

88 Wir haben bereits festgestellt, ebenso wie ihr, dass derartige Projekte generell, dass diese Projekte Auswirkungen haben. Und wenn diese Projekte negative Auswirkungen haben, kümmert man sich darum, diese zu beheben. Im Projekt selbst werden Untersuchungsmaßnahmen berücksichtigt. (Übers. d. Verf.)

el río wird dies besonders deutlich, da nicht von einer unabhängigen Handlungsmacht des Menschen ausgegangen wird, sondern diese Idee erst im Laufe des Films eingeführt wird. Der Film vermittelt eine ästhetische Erfahrung, wie die Trennung Mensch-Natur vonstatten geht, der Mensch dabei ins Zentrum rückt, und markiert dies als Problem.

Neben einer Verschleierung durch Rationalisierung wird auch der fehlende Wille der Regierung, sich mit den Anliegen der Kukama-Kukamiria auseinanderzusetzen, ausgedrückt, etwa durch die gelangweilte Haltung der Verhandlungsteilnehmer*innen. Aussagen indigener Vertreter*innen über die gesetzliche Verpflichtung zur Anhörung ihrer Bedenken werden auf filmbildlicher Ebene begleitet von zeitunglesenden und gähnenden Regierungsvertretern, um das fehlende Interesse an einem Dialog seitens des Staates auszudrücken, wie es Grados Bueno und Pacheco Riquelme (2016) auch in ihrer Studie formulieren (Millesi, 2021). Den ›Staat‹ bzw. die Interessen des Staates vertretend werden hier desinteressierte, männliche Personen gezeigt, die entlang einer westlich-modernen Ontologie der Rationalität argumentieren. Während im ersten Abschnitt des Films vor allem sichtbare Personen Kommentare in direkter Adressierung an die Zuseher*innen formulieren, um die Botschaften des Films auszudrücken und filmbildlich zu untermauern, wird im Verlauf zunehmend ein eher observierender Modus eingenommen. Dies scheint ein zentrales Gestaltungselement in der Argumentationsstruktur des Films zu sein: Erst wird die Wirklichkeitskonstruktion der Kukama durch eine direkte Begegnung mit den Menschen eingeführt, anschließend kann das Publikum scheinbar ohne große filmische Eingriffe die Ignoranz der Regierungsvertreter*innen selbst beobachten. Die Idee der menschlichen Kontrolle über Materie wird letztlich auf filmbildlicher Ebene noch unterstrichen durch animierte Bilder eines Ankers bzw. Fräzers, der geplanten Tätigkeiten am Fluss, die diesen – als passive Materie angenommen – bearbeiten. Die Gewalt gegen die Umwelt kann auf Basis westlich-moderner Ontologie verschleiert und damit als bedeutungslos markiert werden, wobei gerade *Paraná – el río* diese – als Prozess einer ›Anthropozentrierung‹ – wieder sichtbar macht. Der Widerstand gegen eine anthropozentrische Weltsicht in Form der Einführung nichtwestlicher Vorstellungen als epistemischer Ungehorsam, jener Versuch scheitert, die Diskussion wird in der Verhandlung lediglich entlang einer westlich-modernen Ontologie geführt. Das Scheitern jedoch macht die Ignoranz der Akteur*innen umso deutlicher und untermauert die Problematik des Beharrens auf einer rein westlich-modern geprägten Ontologie.

In seinem Buch *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011) schlägt Nixon vor, die Definition von Gewalt insbesondere als sichtbar, als zeitlich und örtlich bzw. körperlich abgrenzbares Ereignis zu überdenken, um andere Veränderungen wie die langsame Vergiftung von Flüssen, die Klimakrise oder die zunehmende Entwaldung ebenfalls als Gewalt wahrzunehmen und jenen Phänomene entsprechend zu begegnen. Dazu braucht es neue Narrative, neue Formen der

Repräsentation, um dies sichtbar zu machen, er spricht dabei von *slow violence* als Form der Gewalt »that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all« (2011, S. 2). Neben oft zeitversetzten Auswirkungen bestimmter Handlungen sind in der Repräsentation solcher Gewalt auch andere Aspekte relevant, etwa wer als Opfer und Zeug*in der Gewalt gelten darf bzw. wahrgenommen wird (Nixon, 2011). *Paraná – el río* zeigt auf, wie hegemoniale Wahrnehmungsgewohnheiten zu verschleiern und zu verharmlosen versuchen, was bereits als gewaltsam markiert wurde. Die Ölverschmutzung des Flusses ist ein Merkmal der Gewalt bzw. Zerstörung, doch konzentriert sich die filmische Argumentationsstruktur nicht auf ein einmaliges Ereignis, sondern auf die scheinbar stetige Zunahme der Bedrohung, die langsame Degradierung und vor allem auf die westlich-modern geprägte Ontologie als Versuch der Verschleierung, der letztlich als zentrales Ereignis dieses Dokumentarfilms gelten kann. Mit den hier genannten Aspekten der toxischen Kolonialisierung und der Verhandlung epistemischer Ignoranz legt der Film folglich Zeugnis einer Form der *slow violence* ab, die eine Rationalisierung und das damit einhergehende Ignorieren nichtwestlicher Ontologien mit einschließt und insofern auch als ontologische Gewalt beschrieben werden kann, als Beharren auf Kategorien, Wahrnehmungs- und Erklärungszusammenhängen, die gewisse Kausalitäten, Wertvorstellungen und Abhängigkeiten ausblenden und negative Konsequenzen des eigenen Handelns verschleiern können.

»Hemos dicho un montón, pero igual no les importa. – Creo que salió excelente la foto.«⁸⁹ (00:12:16-00:12:23) Mit diesen aufeinanderfolgenden Aussagen endet der Abschnitt des Films, der die Verhandlung zwischen den Vertreter*innen der Kukama-Kukamiria und der lokalen Regierung zeigt. Danach beginnt die Rückreise zum Fluss. Die abschließenden Aussagen machen noch einmal deutlich, wie sehr die beiden Parteien in Opposition zueinander zu verstehen sind. Während die einen um ihre Lebensgrundlage verhandeln, ihre Forderungen jedoch auf taube Ohren stoßen (erste Aussage), scheint ihr Gegenüber dies als Okkasion für eine PR-Aktion misszuverstehen (zweite Aussage).

Der als indigen markierte, vor allem von natürlicher Umgebung geprägte Ort wird allein dadurch bereits aufgewertet, dass er visuell stärker präsent ist als der städtische, westlich-moderne. Die Stadt als Ort der westlichen Moderne wird zugunsten ersterem abgewertet, kaum gezeigt und in den wenigen Ausschnitten durch hohes Verkehrsaufkommen und Chaos geprägt. Der Ort des Flusses wird am Ende des Films erneut gezeigt und bildet eine räumliche Klammer um den Ort der westlichen Moderne, die als Bedrohung eindringt in die dargestellte Harmonie. In einer kurzen Sequenz ist die Rückreise ins Dorf zu sehen, gefolgt von

89 Wir haben so viel gesagt, aber es interessiert sie nicht. – Ich finde, das Foto ist toll geworden. (Übers. d. Verf.)

Bildern des Dorfes sowie der Boote auf dem Fluss bei Sonnenuntergang, wobei auffällt, dass nun wesentlich mehr Menschen sichtbar sind, was das Argument des Flusses als bewohntes Gebiet zu unterstreichen scheint. Die über die Lichtgebung eingeschriebene zeitliche Struktur kommt einem Tag gleich, der in der morgendlichen Idylle des erwachenden Flusses startet und nun endet. Im Tagesverlauf ist »Alltägliches« zu sehen, etwa wie die Menschen Töpfe waschen, fischen, aber auch Ölverschmutzungen im Fluss entdecken und anschließend zu politischen Verhandlungen reisen, um am Ende des Tages wieder in die Idylle des Flusses zurückzukehren. Mit dieser Tagesstruktur – einem vermeintlichen Alltag im Leben der Kukama gleich – verweist der Film auf die Dimensionen politischer, aber auch ökologischer Ungerechtigkeiten, die scheinbar den Alltag der Kukama bilden. Den hier thematisierten Konflikt filmisch in eine Alltagsstruktur zu verpacken, betont die Ungerechtigkeit in der Degradierung von Lebensraum, von der marginalisierte Gruppen stärker betroffen sind als andere Teile der Bevölkerung und die auf eine Form des Rassismus zurückzuführen ist, die als Umweltrassismus bezeichnet wird (vgl. Kapitel 3.2). Der Kampf gegen Umweltverschmutzung ist hier Alltag.

Der Film konstruiert, wie aufgezeigt, einen Ort der Idylle, der nicht als Wildnis, als »ursprüngliche Natur« zu verstehen ist, sondern als Heimat von Menschen, die jedoch bedroht wird von westlich-modernen Interventionen. Im Nachzeichnen der Umdeutung vom Territorium der Kukama entlang eines posthumanen Weltentwurfs zu einer Ressource für den Staat macht der Film deutlich, von welch zentraler Bedeutung ontologische Vorstellungen sind, wie sehr ontologische Grenzziehungen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem und damit einhergehend die Idee von materieller Agency bzw. Passivität differieren, zu unterschiedlichen Handlungen anregen können und Fragen nach Verantwortung und Rechenschaft aufwerfen.

5.3.3 Die Visualisierung moderner/kolonialer Machtstrukturen

Neben der eben benannten Alltagsstruktur der filmischen Erzählung des Konflikts, die auf den Umweltrassismus postkolonialer Gesellschaften hinweist, macht der Film auch expliziter auf bestehende moderne/koloniale Machtverhältnisse aufmerksam. Dies geschieht einerseits anhand der Darstellung der indigenen Akteur*innen als politische Subjekte, die sich in westlich-modernen Räumen essentialisierenden kolonialen Vorstellungen über Indigenität ausgesetzt sehen, und andererseits über die Absenz der Profiteur*innen der zunehmenden Ausbeutung.

Die kritische Rhetorik des Films kann Menschen und Orte in ansprechender bzw. abstoßender Weise vermitteln, sodass die Zuseher*innen diese als wertvoll, erhaltenswert oder unerwünscht empfinden (Nichols, 2017). Wie oben beschrieben sind die filmischen Orte in *Paraná – el río* in einer deutlichen Opposition verankert, wobei der als indigen markierte Ort klar positiv, der als westlich-modern markierte

Ort klar negativ besetzt ist. Die Bildfolge insbesondere zu Beginn des Films erzeugt ein Gefühl der Zugehörigkeit, in der Oppositionsstruktur der beiden filmischen Orte artikuliert sich eine fundamentale Differenzhaltung der Kukama zur Stadt, die als lokales Zentrum der politischen Macht erscheint. Der positiv markierte Ort, der den Kukama zugerechnet wird, wird dabei entlang einer Multiperspektivität dargestellt, während die Regierung, aus der unruhigen, chaotischen Stadt, der Topografie der menschlichen Kontrolle heraus agierend, mit Ignoranz und Zerstörung verknüpft wird. Das In-Beziehung-Setzen dieser zwei Raumordnungen, wie es eben erläutert wurde, kann mitunter problematische Assoziationen von ›naturnahen‹ Indigenen hervorrufen, wodurch diese Oppositionsstruktur zu einer Reproduktion kolonialistischer Vorstellungen von Primitivität und Naturverbundenheit beitragen könnte. In Betracht gezogen werden muss dabei jedoch, dass extraktivistische Tätigkeiten in vielen Regionen Lateinamerikas vor allem in Gebieten stattfinden, in denen marginalisierte Bevölkerungsteile leben. Die daraus resultierenden Umweltschäden führen zur Degradierung der unmittelbaren Umgebung, wodurch sich Widerstandsbewegungen formieren, die gegen diese Ausbeutung vorzugehen versuchen, und soziopolitische und ökologische Dimensionen ineinander greifen (vgl. Kapitel 3.2). Das Bild eines *ecological indian*, wie es beispielsweise Shepard Krech in seinem nicht wenig kritisierten Buch zeichnet (Krech, 1999), kann dabei als strategische Positionierung der Selbstdarstellung dienen. Bei näherer Betrachtung der filmischen Strategien in *Paraná – el río* wird jedoch deutlich, dass der Film in konfrontierender Weise auf derartige Vorstellungen Bezug nimmt und auf die damit transportierte Legitimierung von Herrschaft aufmerksam macht, wenn dies im Kontext der modernen/kolonialen Weltordnung betrachtet wird.

Den Verhandlungsraum einführend, in dem nun über geplante Nutzungsmaßnahmen des Flusses debattiert werden soll, wird ein Gemälde an der Wand fokussiert, das nackte Frauen zeigt, die in einem Fluss baden (Abb. 26). Die Kamera zoomt langsam heraus, wodurch einige (männliche) Teilnehmer der Verhandlung, Stühle und Tische zu erkennen sind, das Gemälde – eine sexualisierte, koloniale Abbildung indigener Frauen – weiter zentral sichtbar. »The colonial gaze integrates patriarchal and colonial viewing habits and constructs indigenous women not only as objects of the male gaze but also as objects of an imperial patriarchal eye« (2009, S. 132), schreibt Schiwy – das Gemälde erscheint wie eine plakative Darstellung dieser patriarchalen und kolonialen Sehgewohnheiten.

Während am filmischen Ort des Flusses Frauen als Wissende, als politische Subjekte mit Handlungsmacht präsentiert werden, etwa indem sie als erläuternde und interpretierende Stimmen die Rezipierenden über die Kosmovision und aktuelle Situation der Kukama-Kukamiria informieren, und in der Verhandlung auch als solche auftreten, deutet das Gemälde – durch Kamerablick und -bewegung als wesentliches Element in der Konstruktion des filmischen Ortes etabliert – die an diesem Ort herrschende imperiale Haltung der Eroberung an, in der indige-

Abbildung 26: Ansicht des Gemäldes



Bildquelle: Filmstill, *Paraná – el río* (00:08:24, © M. Araoz/Quisca)

ne Frauen als Teil einer exotischen Landschaft, einem harmonischen ›Urzustand‹ nahe, zu Objekten sexuellen Begehrens gemacht werden. Im Zeigen des Gemäldes als zentrales den filmischen Ort konstruierendes Element vermittelt der Film die Sehgewohnheiten, die in dieser Raumordnung herrschen, in der Gegenüberstellung mit indigenen politischen Akteur*innen der Gegenwart jedoch aufgebrochen werden. Auch das Bestehen auf einer westlich-modern geprägten wissenschaftlichen Terminologie in der Diskussion um den Fluss, wie in Kapitel 5.3.2 beschrieben, drückt einen kolonialen Blick aus, weil westliche Kategorien genutzt werden, um nichtwestliche Lebensrealitäten zu definieren bzw. über diese zu entscheiden. Im Fokussieren des Bildes werden jene Sehgewohnheiten noch einmal deutlicher in ihrer kolonialen Behaftung gezeigt. Zahlreiche Studien insbesondere des *ecofeminism* veranschaulichen, wie die Vorstellung von Landaneignung auf die Körper von Frauen erweitert wurde bzw. wird, dies somit in Zusammenhang steht und Ausdruck von Dualismen kolonialer Ausdehnung ist, wie Julie Sze festhält: »Central among these are: white over black, man over woman, and human over nature. The degraded half of these oppositions – nature, body, woman, nonwhite, periphery, primitive – are rendered deviant and pathologized as essentially lacking control and disrupting social order.« (Sze, 2002, S. 172) Das an jenem Ort dominierende Bild von Indigenen als Teil einer ursprünglichen Natur, als Objekte der Umwelt, wie das Gemälde es darstellt, lässt sich in solchen Dualismen kolonialer Ausdehnung verorten, aus der Idee der damit implizierten fehlenden Kontrolle

ließe sich die Notwendigkeit der Beherrschung ableiten. Die Herrschaft über ›andere‹, sei dies eine andere Kultur oder die Natur als ›das andere‹ zur menschlichen Gesellschaft, wird als wesentliches Element jener Raumordnung konstruiert und lässt auch auf eine unterdrückende Haltung gegenüber den Kukama-Kukamiria schließen. Hier zeigt sich eindrücklich, wie Film als Instrument eingesetzt werden kann, um koloniale Kontinuitäten aufzudecken und zu konfrontieren. Die soziopolitischen Auswirkungen der Kolonialzeit scheinen in der Konstruktion westlich-moderner Räume immer noch nachzuhalten, wie der Film vermittelt, und problematische Vorstellungen von scheinbar legitimierter Dominanz zu begünstigen.

Das steht in deutlichem Kontrast zum dokumentierten politischen Engagement der Kukama, zu den eloquenten Interviews, der visuellen Beweisführung über die Zerstörung ihrer Lebensgrundlage und damit zur Etablierung dieser Menschen als Zeug*innen und Expert*innen, als politische Subjekte und Akteur*innen in dem Konflikt. *Paraná – el río* reflektiert mittels der Fokussierung des Gemäldes über die Art und Weise, wie Stereotype und koloniale Ideen zur aktuellen Stellung Indiger in politischen Auseinandersetzungen beigetragen haben. Der Gegensatz zwischen dem politischen Engagement und jenem Bild gibt den Blick frei auf immer noch bestehende moderne/koloniale Machtstrukturen. Szenen wie die im Verhandlungsräum zeigen, wie *othering* zu problematischen Oppositionsvorstellungen führt, die Dominanz legitimieren und folglich auch die Ausbeutung sowohl von Nichtmenschlichem als auch nichtwestlicher Kulturen rechtfertigen. Genau jene Aspekte lädt der Film zu hinterfragen ein, sodass es weniger um die Naturverbundenheit der Kukama und das Bild des *ecological native* geht als um die koloniale Logik des *othering*, die damit verbundene Legitimierung von Beherrschung und die Akteur*innen, die sich in der Argumentation des Films gegen diesen Prozess stellen.

Neben jenem Aspekt werden moderne/koloniale Machtstrukturen vor allem durch die Absenz der Vertreter*innen des Staates am zu verhandelnden Ort deutlich, was die Reise in die Stadt, wie sie zuvor umrissen wurde, besonders hervorhebt.

Die Gegenüberstellung der filmischen Orte lässt die unterschiedlichen Praktiken der räumlichen Aneignung sichtbar werden, die Betrachtung des Gesamtraums rückt die topologischen Zusammenhänge in den Fokus. Die Profiteur*innen des geplanten Projekts sind nicht jene, die am auszubeutenden Ort leben, sie sind durch ihre Abwesenheit an diesem Ort charakterisiert, die Reise verdeutlicht ihre Distanz. Der Fluss ist die Peripherie der aktuellen politischen Machtinstanz und spiegelt räumliche Strukturen der Ausbeutung wider, wie sie bereits zu Kolonialzeiten üblich waren, als die natürlichen Reichtümer des Kontinents zugunsten regionaler Eliten bzw. globaler Machtzentren ausgebeutet wurden, die damit einhergehende Zerstörung jedoch lediglich die regionale Bevölkerung zu erleiden

hatte (Galeano, 1994), was zu einem *displacement without moving* führt(e), wie es Rob Nixon (2011) definiert. So schreibt er:

»In other words, I want to propose a more radical notion of displacement, one that, instead of referring solely to the movement of people from their places of belonging, refers rather to the loss of the land and resources beneath them, a loss that leaves communities stranded in a place stripped of the very characteristics that made it habitable.« (Nixon, 2011, S. 19)

Nach der Verhandlung kehren die Vertreter*innen der Kukama zurück an den Fluss, es ist ihnen nicht verwehrt, dorthin zurückzugehen. Gleichzeitig ist die Bedrohung, der Auslöser für den Konflikt, aber schon vor Ort – als Zunahme der Transportschiffe auf dem Fluss und Ölverschmutzung verbildlicht. Der Film übt demnach nicht nur Kritik am modernen/kolonialen System, das auf der Ausbeutung natürlicher Ressourcen für eine hegemoniale, aber abwesende Gesellschaft basiert, sondern visualisiert die Entziehung der Lebensgrundlage als Form der Vertreibung, die kulturelle Erfahrung der Umgebung wird zunehmend verunmöglicht.

5.3.4 Conclusio

Der filmische Raum in *Paraná – el río* ist durch eine klare Oppositionsstruktur der beiden etablierten filmischen Orte geprägt. Die Reise strukturiert den filmischen Raum in unterschiedliche, heterogene Regionen, die jeweils unterschiedlichen Wissensordnungen unterliegen und entlang dieser ausgestaltet sind. Während am Fluss vor allem das Motiv der Idylle vorherrscht, die jedoch bedroht ist, wird die Stadt durch einen Kontrollwunsch charakterisiert, der als Kategorie zur Artikulation westlich-moderner Territorialität dargestellt wird.

Paraná – el río zeigt den Fluss nicht als Ressource, sondern im Kontext familiärer Beziehungsgeflechte und verneint damit die Sonderstellung des Menschen, was Fragen nach Rechenschaft und Verantwortung aufwirft. Das Territorium der Kukama wird als Produkt der Erfahrung menschlicher und nichtmenschlicher Akteur*innen definiert. Territoriale Bezüge werden insbesondere über die Erläuterung der Kosmovision eingeführt, die über die Bildebene bestätigt werden. Nichtmenschliche Entitäten dem Menschen gleichzusetzen, wie es mit der Idee der Vaterfigur vollzogen wird, formuliert den Anspruch, sie als dem Menschen gleichwertig zu behandeln. Indigene Vorstellungen hingegen zu ignorieren, wie in der Sequenz der Verhandlung zu sehen, oder höchstens als »ethnische Überzeugungen« zuzulassen, jedoch westlich-modern geprägten Konzepten unterzuordnen, ist eine häufige Strategie in politischen Diskursen Lateinamerikas, sobald diese Vorstellungen als epistemologische Alternativen beispielsweise zum westlichen Fortschritts- oder Wachstumsgedanken artikuliert werden und jenem somit im Wege stünden.

(de la Cadena, 2010). Umso mehr zeigt sich in der Argumentationsstruktur von *Paraná – el río* die Notwendigkeit, von einer singulären Ontologie im politischen Diskurs abzukommen. Folglich ist sie als Vorschlag zu einer Pluriversalisierung von Wirklichkeitskonstruktionen zu lesen, in der nicht nur kulturell unterschiedliche menschliche Perspektiven miteinbezogen werden, sondern auch die Diskursivität und Handlungsmacht nichtmenschlicher Entitäten. In diesem Argument lässt sich der *territorial claim* des Films verorten. Den Fluss einem menschlichen Körper gleichzusetzen verdeutlicht, welche Gewalt die westlich-moderne Epistemologie mit sich bringt, da deren Konzepte dazu dienen können, gewissen Entitäten ihre Rechte abzusprechen, Rechte entlang ontologischer Vorstellungen veräußerbar zu machen. Die Abwechslung anthropomorpher und zoomorpher Perspektiven, wie sie in der filmischen Konstruktion des Flusses als Heimat der Kukama eingesetzt wird, denaturalisiert Versuche der westlich-modernen Akteur*innen, den Fluss zu objektivieren, und kritisiert damit auch den Glauben an die Einzigartigkeit des Menschen. Der Film formuliert den Anspruch, simplifizierende Narrative einer passiven Materie, die zu einer Break-it-fix-it-Mentalität führen und den Menschen ins Zentrum rücken, zu meiden. Anthropozentrische Denkweisen tendieren dazu, Zusammenhänge zu übersehen sowie komplexe Abhängigkeiten zu verschleiern, und werden konträr zur Kosmovision der Kukama dargestellt. »*Human exceptionalism blinds us*« (2012, S. 144 [Herv. i. O.]), schreibt auch Anna Tsing: »Science has inherited stories about human mastery from the great monotheistic religions. These stories fuel assumptions about human autonomy, and they direct questions to the human control of nature, on the one hand, or human impact on nature, on the other, rather than to species interdependence.« (2012, S. 144) Die filmische Argumentationsstruktur konzentriert sich nicht auf ein einmaliges Ereignis, sondern auf die scheinbar stetige Zunahme der Bedrohung, die langsame Degradierung und insbesondere die westlich-modern geprägte Ontologie als Versuch der Verschleierung negativer Konsequenzen, der letztlich als das zentrale Ereignis des Dokumentarfilms gelten kann. Von dieser Herangehensweise lässt sich eine Ästhetik der *slow violence* ablesen, die den Fluss als Opfer jener Form der Gewalt inszeniert bzw. gelten lässt. Ähnlich wie bereits für den Film *Júba Wajiin* festgestellt, betreffen die negativen Konsequenzen der zunehmenden Nutzung sowohl Menschen als auch Nichtmenschliches. *Paraná – el río* verfolgt damit ein wesentliches Ziel des *ecocriticism*, das laut Timothy Clark darin besteht, »to highlight and analyse the often-inseparable relation between human and political injustice and environmental destruction« (2019, S. 8).

Der Film zeigt also den territorialen Konflikt im Kontext divergierender Ontologien und macht besonders deutlich, dass derartige Konflikte als ontologische Konflikte zu verstehen sind, wie Escobar (2008) es beschreibt. Durch das In-Beziehung-Setzen divergierender Ontologien und damit verbundener Bedeutungseinschreibungen wird ein Raum hervorgebracht, der insbesondere

unter dem Aspekt einer Absage an die Idee gesehen werden kann, konkurrierende Konzepte würden in einem territorialen Aushandlungsprozess in ein Entweder/Oder münden. Vielmehr wird verdeutlicht, wie unterschiedliche Territorialitäten gleichzeitig nebeneinander bzw. durchkreuzend existieren. Bestehende Machtstrukturen und damit einhergehende problematische Vorstellungen von legitimierter Herrschaft werden über die Referenz auf koloniale Vorstellungen ›naturnaher‹ Indigner eingeführt, die in sexualisiert-objektifizierender Weise veranschaulicht sind. Diese werden zitiert und in der Gegenüberstellung mit politischen Akteur*innen der Kukama subvertiert.

Die örtliche Trennung von Natur als Ressource einerseits und Profiteur*innen andererseits verweist ebenso auf Strukturen der modernen/kolonialen Weltordnung. Eine solche Trennung scheint blinde Flecken zu kreieren über das tatsächliche Ausmaß der Zerstörung, die in Gleichgültigkeit münden. Dieser Gleichgültigkeit entgegenzuwirken und derartige Probleme sichtbar zu machen, scheint Ziel des hier analysierten Dokumentarfilms *Paraná – el río* zu sein, indem er nicht nur die Geschehnisse abbildet und damit sichtbar auf die Leinwand bringt, sondern in seiner filmästhetischen Darstellung des Flusses verdeutlicht, welche zentrale Rolle ontologische Vorstellungen spielen, die zu jeweils unterschiedlichen Haltungen und Handlungen führen können.

5.4 *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca*

Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca wurde im Jahr 2016 in Kolumbien fertiggestellt und beschreibt den Widerstandskampf *Liberación de la Madre Tierra* der Nasa aus dem Norden der kolumbianischen Region Cauca in den Jahren 2015 und 2016 (Entrelazando, o. D.). In dieser Region ist über die vergangenen Jahrzehnte eine starke indigene Bewegung entstanden, die die Rückgabe von landwirtschaftlichen Flächen fordert und bei der Vertreter*innen der Nasa stets eine zentrale Rolle eingenommen haben (Murillo, 2008).

Kolumbien blickt auf eine lange Geschichte verschiedener Konflikte zurück. Beteiligte Gruppen konnten immer wieder zum Niederlegen ihrer Waffen, zur Demobilisierung bewegt werden, dennoch flammen mitunter gewaltsame Konflikte auf, nicht zuletzt aufgrund enger Allianzen zwischen Politik und paramilitärischen Kräften (Gutiérrez Sanín & Rincón, 2008). Der moderne Staat Kolumbien, so attestiert beispielsweise Francy Carranzo-Franco (2019), ist das Produkt zahlreicher Zyklen von Mobilisierung und Demobilisierung bewaffneter Gruppen. Als wesentliche Probleme, die immer wieder zum Ausbruch größerer Konflikte führen, werden die umfassende Unterdrückung und Gewalt des Staates selbst genannt, das Versäumnis, effektive demokratische Prozesse zu implementieren, aber auch ille-