

4 Filmkonzept

Ein Filmkonzept zu entwickeln, stellt eine Praxis im ethnografischen Filmprozess dar, bei der Theorie und Empirie in ein sich gegenseitig befruchtendes Wechselverhältnis gebracht werden. Das Filmkonzept entsteht nach der Feldforschung mit der Kamera und vor dem Film selbst. In dieser Arbeit bietet der Film eine Reflexion zur audiovisuellen Umsetzung der Bürger*innenwerdungsprozesse deutscher Jüd*innen in Chile aus rassistischtheoretischer Perspektive an. Dabei dockt er an die gewonnenen Ergebnisse an und erweitert diese Analyse um eine Auseinandersetzung mit einer möglichen filmischen Repräsentation der Ergebnisse. (Weitere) Dreharbeiten sowie Montage und Postproduktion stehen auch nach Abschluss dieser Arbeit noch bevor. Das Filmkonzept ist somit ein Schritt im Filmprozess, der diese bevorstehende Arbeit unter Berücksichtigung der bereits realisierten Dreherfahrungen vorbereitet. Bei dieser Herangehensweise stütze ich mich auf die Annahme des Kulturanthropologen und Filmemachers Thorolf Lipp, der besagt, dass gerade in der Visuellen Anthropologie erst die audiovisuelle Praxis die Fragen generiert, über die dann theoretisch zu reflektieren ist (vgl. 2012, S. 5).

Der Anthropologe und Dokumentarfilmemacher David MacDougall arbeitet Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen schriftlicher und filmischer Darstellung heraus. Dabei stellt er fest, dass beide – im Vergleich etwa zu einer theatralischen Darstellung – weniger linear sind und sich meistens durch den Einsatz von *Lakunen* auszeichnen. Sie unterscheiden sich jedoch darin, wie sie eine Welt »out of almost nothing« »herbeizaubern«: Während in der schriftlichen Darstellung die Einbindung einer gesamten Welt mit einer aufeinander folgenden Beschreibung gelingt, schafft dies die filmische Darstellung durch Komposition (vgl. MacDougall 2006, S. 34ff.). Diese Erklärung macht begreiflich, was das Umdenken von Wörtern in Bilder bedeutet: Während ich mich im dritten Kapitel ausführlich und quasi seitenweise der Analyse eines Interviewausschnitts widmen konnte und diesen so nach und nach in seiner Bedeutung für meine Fragestellung erklärt habe, wird Bedeutung im Film durch den Bildraum bzw. durch die Montage vermittelt. MacDougall merkt an, dass schriftliche Darstellungen es ermöglichen, Schlussfolgerungen über gesellschaftliche Verhältnisse zu ziehen. Demgegenüber bietet die Kompositionsperspektive von Film (und Fotografie) einen Weg, die Verbindungen in der sozialen Welt zu erkunden (vgl. ebd., S. 38). So ist die Entscheidung, ein Kapitel der Dissertation einem Filmkonzept zu widmen, nicht nur als Kompromiss zu verstehen – zwischen

dem ursprünglichen Projekt, einem Film mit einem Begleittext, und der den Umständen entsprechend pragmatischen Entscheidung einer Monografie mit einem Filmkonzept –, sondern von folgendem Versprechen geleitet: Dieses Kapitel soll die Grundlage bilden, um im Film dem gewonnenen Material aus der Feldforschung einen neuen Platz zu geben. Somit sollen die Erkenntnisse auch über das Medium Film vermittelt werden, aber auch die Analyse mit dem Einbezug neuer Ebenen (Kameraeinstellungen, Rhythmus, Montage etc.) erweitern.

In der Vorgabe, ein Filmkonzept gerade zu diesem Zeitpunkt des Filmprozesses – nach der Forschung und vor dem Film – zu konzipieren, sehe ich zudem verschiedene Vorteile: Mit den bereits gewonnenen Erfahrungen habe ich eine Vorstellung davon, wie sich das Thema filmisch bearbeiten lässt, aber auch von den Herausforderungen, auf die ich mich vorbereiten muss. Das vorliegende Filmkonzept entspricht somit einer retrospektiven Darstellung dessen, was mein Feld ausmacht, und kontextualisiert dieses in einer theoretischen filmischen Auseinandersetzung. Es stellt zugleich einen Rahmen dar, um, Sandra Eckardt und Torsten Näser folgend, zunächst kreative Sichtweisen auf mein Thema zu generieren, die filmisch vermittelten Inhalte bewusster auszuwählen und schließlich die filmästhetische Vermittlungsstrategie begründet festzulegen (vgl. 2014, S. 277).

Bezüglich der verschiedenen Aspekte, die ein Filmkonzept beinhalten soll, schlagen Autor*innen Unterschiedliches vor. Im Masterstudiengang *Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie* mit dem *Curriculum Visuelle Anthropologie* in Göttingen wird gelehrt, dass ein Filmkonzept eine Einleitung, eine Reflexion zum Stand der Feldforschung, eine Einordnung des Themas im fachspezifischen Forschungsfeld, eine analytisch dichte Beschreibung des Themas, Überlegungen zu filmischen Strategien und einen Filmablauf als Dreh- bzw. Sequenzplan beinhalten sollte. Da mein Filmkonzept Teil einer Monografie ist und einige dieser Punkte wie der Stand der Feldforschung oder die Beschreibung des Themas bereits in anderen Kapiteln abgehandelt wurden, habe ich mich in diesem Kapitel vor allem auf zwei der oben genannten Punkte konzentriert: die Überlegungen zu filmischen Strategien und den Sequenzplan zu einem Teil des Films, die sowohl als Beispiel als auch als Vorlage für den ganzen Film dienen sollen. Das vorliegende Filmkonzept stellt somit eine Grundlage dar, aus der, je nach Anforderungen der Institutionen bzw. der möglichen Geldgeber-Instanzen, eines oder mehrere Filmexposés entstehen können.

Zunächst gehe ich in Kapitel 4.1 auf die Debatten zum Stand des Films als Vermittlungsmedium und in 4.2 auf die zur Autor*innenschaft ein. Weiter stelle ich in 4.3 eine Modalität von Film vor, gemäß der meine Forschung stattgefunden hat bzw. die sich aus dieser Forschung heraus ergibt. In Kapitel 4.4 diskutiere ich das Verhältnis meines Films zu Geschichtsrepräsentation und plädiere in 4.5 für ein reflexives Narrativ. In 4.6 stelle ich Überlegungen zur Montage an und präsentiere in 4.7 exemplarisch den Sequenzplan der dritten Episode meines Films, welcher die Ergebnisse meiner Forschung und der hier geführten theoretischen Reflexionen in eine Synthese fassen soll. Das Kapitel wird mit einem Zwischenfazit abgeschlossen.

4.1 Das Filmprojekt im Kontext disziplinärer Entwicklungen

Texte wie Filme sind Formen der Repräsentation, denen eine Autor*innenschaft und damit verbunden eine Interpretation von Umständen zugrunde liegt. Dabei gilt die schriftliche Wissenschaft trotz zunehmender Kritik weiterhin als Parameter für die Wissensproduktion (vgl. Gürge 2007, S. 15). Torsten Näser merkt an, dass auch innerhalb der Kulturanthropologie der schriftliche Text als »tragende Säule des Filmdiskurses« (2014, S. 120) fungiert.

Eine Bestandsaufnahme im Jahr 2018 dazu, wie wenig mit diesem Paradigma in der Phase einer Promotion gebrochen wird, ist mit Blick auf die Darstellung von Promotionsprojekten aktueller Doktorand*innen möglich. Ich nehme dafür ausschließlich Bezug auf die Hochschulen, die im Buch »Dokumentarfilm: Schulen – Projekte – Konzepte« als die »relevanten Akteure« (Ballhaus 2013, S. 9) im deutschsprachigen Raum genannt werden. Von den laufenden Promotionsprojekten am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich sowie am Institut für Ethnologie der Ludwig-Maximilian-Universität München beinhaltet kein Promotionsprojekt einen expliziten Bezug zum kulturanthropologischen Film. Am ehemaligen Institut für Ethnografie, heute Institut für Sozial- und Kulturanthropologie, der Freien Universität Berlin existieren lediglich zwei Promotionsprojekte explizit als Filmprojekt – beide unter der Betreuung von Prof. Urte Undine Frömming. Als erstes Promotionsprojekt mit Film in Göttingen stand ich vor der Herausforderung, dass über das Institut hinaus keine Netzwerke bzw. Austauschplattformen vorhanden waren, die bei Fragen oder Schwierigkeiten hätten aktiviert werden können.

Diese Bestandsaufnahme zeigt, dass die Masterprogramme der jeweiligen Institute, die die Anerkennung von Film als Wissenschaftsmedium sowie als Form der Wissensrepräsentation für eine Weiterqualifizierung auszudehnen suchen, noch nicht für die Phase der Promotion gefruchtet haben. Dabei sind die Ansätze, wie sie von der Leiterin des Masterprogramms *Visual and Media Anthropology* der Freien Universität Berlin im selben Werk »Dokumentarfilm: Schulen – Projekte – Konzepte« zu den Masterprogrammen beschrieben werden, auf die Weiterqualifizierung durch eine Promotion nicht nur übertragbar, sondern auch wünschenswert:

Der Ansatz des Masterprogramms kann daher in dem Sinne als radikal verstanden werden, als dass das Curriculum darauf abzielt, einen Schritt weiterzugehen, als es die Wissenschaften üblicherweise tun. Wir verstehen die Visuelle Anthropologie und Medienanthropologie als stark verbunden mit unserer »Mutterdisziplin«, der Sozial- und Kulturanthropologie, allerdings ermutigen wir unsere Studierenden, die Grenzen theoretischer Wissenschaft mit den Mitteln der Visuellen Anthropologie auszudehnen. (Frömming 2013, S. 230)

Der Auffassung, Visuelle Anthropologie bedeute eine Ausdehnung und somit eine Erweiterung des schriftlichen Mediums, steht ein Diskurs über den ethnografischen Film als vernachlässigtes Kind der Disziplin (vgl. Näser 2014, S. 11f.) gegenüber. Schon in der Bedeutung von schriftlichen bzw. filmischen Texten für das ethnografische Arbeiten und in den daraus entwickelten Erwartungen an die jeweiligen Medien wird eine Asymme-

trie reproduziert. Diese besteht zum einen darin, dass der ethnografische Film immer im Vergleich zur schriftlichen Monografie definiert wird, und zum anderen darin, dass es im Fach unterschiedliche Vorstellungen davon gibt, »als was das Medium Film im ethnographischen Verwendungskontext angesehen werden kann bzw. was es zu leisten im Stande ist« (ebd., S. 264). Dabei stehe die »Wortfixiertheit« in der Wissenschaft im Kontrast zu einer »Realität«, in der das Visuelle eine immer wichtigere Rolle einnimmt (vgl. Leimgruber/Andris/Bischoff 2013, S. 247).

Die Debatten um die Krise der Repräsentation¹ (vgl. Fabian 1995) wurden mit der Kritik am Alleinvertretungsanspruch von Textmedien gegenüber neuen Formen wissenschaftlicher Präsentationen weitergeführt. Peter Gürge weist darauf hin, dass, während Filmen traditionell ein Grad der Repräsentation beigemessen wird, man dem wissenschaftlichen Text eine von der*dem Verfasser*in weitgehend unabhängige Darstellung zugesteht. Dabei wird verkannt, dass »auch einem Text die Interpretation eines Sachverhaltes durch den jeweiligen Autor zugrunde liegt« (Gürge 2007, S. 17). Ferner beobachtet Torsten Näser, dass auf »metaanthropologischer« Ebene nicht genügend zum Repräsentationsgrad des dokumentarischen Films debattiert und theoretisiert wird, im Gegenteil, es wird dazu sogar geschwiegen (vgl. 2014, S. 126). So wie eine Monografie am Schreibtisch zusammengesetzt wird, entsteht der Film im Schnittraum; beide Wissensmedien entstehen, wenn man so will, »der Welt entrückt« (ebd., S. 130), wobei beide Räume in dieser Welt existieren, von denen aus Vermittlungstexte zwischen historischer Welt und Repräsentation produziert werden. Die fehlende theoretische Auseinandersetzung in Bezug auf Repräsentation beim ethnografischen Film führe zu einer verminderten Anschlussdichte an disziplinäre Debatten (vgl. ebd., S. 132).

Gürge weist zu Produktionskontexten darauf hin, dass kulturwissenschaftliche Filmarbeit in Deutschland bis in die 1980er-Jahre hinein überwiegend am Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen stattfand. Das Institut mit seinen länderübergreifenden Herausgeber*innen und der international ausgerichteten *Encyclopedia Cinematographica* (EC) hatte das Ziel, insbesondere kulturwissenschaftliche Filme zu Bewegungsabläufen aus den Bereichen Handwerk und Brauch zu drehen. Diese Vorgaben bedeuteten aber, dass »das mit der Handlung unlösbar verbundene soziale und kulturelle Umfeld außer acht gelassen wurde [...], ein Verfahren, welches die Persönlichkeit der Gefilmten zurücktreten und sie zu anonymen »Darstellern« werden ließ« (Gürge 2007, S. 60f.).

Dieser Anspruch ans Filmen, der dem Sammeln von Fakten diene und »weder eine Anwesenheit der Kamera in der vorfilmischen Wirklichkeit noch den Einfluß des Autors

1 In der Visuellen Anthropologie fanden ebenso Auseinandersetzungen mit Präsentationsformen und der Erklärungshoheit statt, die sich mit dem Konstruktionsniveau von Dokumentarfilmen und den herkömmlichen Vermittlungsstilen beschäftigten. Edmund Ballhaus stellt fest, dass das Resultat dieser Reflexionen eine ganze Reihe von neuen Stilen und Subgenres sowie die Einigung darauf nach sich zog, dass auch ein Dokumentarfilm fiktionale Elemente beinhaltet (vgl. 2013, S. 234f.). Dabei bleibt unbestritten, dass das Konstruktionsniveau eines Direct-Cinema-Films ein anderes ist als das eines Dokudramas. In diesem Zusammenhang sprechen Sandra Eckardt und Torsten Näser von der »intersubjektive[n] Genese ethnographischer Erkenntnis«, die auch den Filmprozess auszeichne (Fuchs/Berg, zitiert in Eckart/Näser 2014, S. 281).

auf den Prozeß der Filmentstehung einzugestehen vermag« (ebd. S. 69), stieß auf Tagungen, die den Einsatz und die Grenzen des Mediums Film in der Volkskunde zum Gegenstand hatten, sowie unter den Mitarbeiter*innen des IWF selbst immer wieder auf Kritik. Infolge dieser kritischen Auseinandersetzung mit der Rolle der Autor*innenschaft kam es zu einer Überlappung verschiedener Prozesse. Im Zuge dessen entstand auch eine Zusammenarbeit zwischen dem IWF und des damals als Seminar für Volkskunde betitelten Instituts für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Georg-August-Universität Göttingen im Projekt *Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen*. Der am Seminar Lehrende Edmund Ballhaus wurde von 1985 bis 1989 dadurch zugleich Referent für Volkskunde am IWF. Dies mag dazu beigetragen haben, dass nach und nach Neuerungen in den Rahmenbedingungen der Filmproduktionen des IWF ausgehandelt wurden. Im Jahr 1987 wurden die »Thesen zum Kulturwissenschaftlichen Film« veröffentlicht, in denen es – in Abgrenzung zur früheren Praxis – hieß: »Film ist (und war) nie Abbild der Wirklichkeit, er gibt lediglich eine mögliche Sicht auf diese wieder [...]« (Ballhaus, zitiert in Gürge 2007, S. 73).

Diese Entwicklungen und Aushandlungen kamen auch in der Institutionalisierung von Forschung mit Film an der Georg-August-Universität Göttingen zum Tragen. Im Jahr 1989 initiierte Edmund Ballhaus am heutigen Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie den Studiengang Visuelle Anthropologie, wie er betonte, »durchaus als Kontrastfolie« zum IWF:

Vor allem ging es beim Konzept dieses neuen kulturwissenschaftlichen Filmtypus um einen Paradigmenwechsel, dessen zentrales Anliegen es war, den Menschen als handelndes Subjekt in den Mittelpunkt zukünftigen Filmschaffens zu stellen und ihm im Filmprozess sehr persönlich und »auf Augenhöhe« zu begegnen. (Ballhaus 2013, S. 236)

Seitdem ist die Vermittlung von Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Films im Lehrangebot des Instituts verankert. Zudem ist seit dem Wintersemester 2009/10 der *Master in Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie mit Schwerpunkt Visuelle Anthropologie* eingerichtet worden, den ich als Teil der ersten Generation absolvierte. Das Masterprogramm legt »kulturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse und fachspezifische Methoden wie eine Folie über alle Schritte der Filmproduktion« (Ballhaus 2013, S. 236) und schreibt sich somit in den Versuch ein, mit dem Grad der Kontrolle und damit dem Repräsentationscharakter dokumentarischer Filme transparent umzugehen.

4.2 Zum Verhältnis zwischen Narrativierung des Selbst und Autor*innenschaft im Film

Als Vorbereitung für die Dreharbeiten plädiert Edmund Ballhaus stark für eine thematische Ausarbeitung in Form eines Konzeptentwurfs. Das setze den ethnografischen Film von einem Filmverhalten ab, »das aus dem Amateur-, und auch aus dem Fernsbereich bekannt ist und sich durch einen als Spontaneität ausgegebenen Irrlauf auszeichnet« (Ballhaus 2003, S. 363). Zugleich habe das Konzept einen vorläufigen Charakter und

schließe Flexibilität bei der Drehhaltung nicht aus; im Gegenteil, es solle eine laufende Weiterentwicklung und Revision des Filminhalts zulassen (vgl. Engelbrecht 1995, S. 151). Diese Aussagen treffen auch auf meine Feldforschung mit der Kamera zu. In dieser war Spontaneität insofern gegeben, als dass ich nicht ahnte, was meine Gesprächspartner*innen mir von sich mitteilen würden, und dementsprechend gaben meine vorbereiteten Fragen nur den Anstoß für zum Teil sehr tiefgehende und ehrliche Erzählungen, die wiederum zu neuen, nicht vorbereiteten Fragen führten. Zugleich gab es nur eingeschränkt Raum für Spontaneität, denn ab dem Zeitpunkt, an dem ich meinen Gesprächspartner*innen meinen Besuch mit der Kamera angekündigt habe, haben wir uns alle auf unser Zusammentreffen unter den Bedingungen eines Interviews vor der Kamera vorbereitet.

Es ist deshalb anzunehmen, dass die Feldforschung mit der Kamera den performativen Charakter der Interviewsituation steigerte. Die Präsenz der Kamera vergegenwärtigte ein Ziel der Forschung – die Ergebnisse auch in Form von Film zu präsentieren – und beeinflusste die »autobiographische Stegreiferzählungen« (Griese 2019, S. 86) meiner Gesprächspartner*innen. Wenn es relevant schien, wurde deshalb – wie im dritten Kapitel ausgeführt – auf »the way of speaking [...] in contrasting with literal communication« (Bauman 1975, S. 292) hingewiesen, und das als Teil der Repräsentation des Selbst in die Analyse miteinbezogen. Dabei wurde das Interview als Praxeologie des Erzählens aufgefasst und Narrativierungsstrategien meiner Gesprächspartner*innen, um »ihre soziale Position im Sprechen« (Meyer 2014, S. 244) auszuhandeln, diskutiert. Diese Metaebene wird in diesem Kapitel über die Frage nach der Autor*innenschaft weitergeführt. Während der Ansatz der Narrationsanalyse danach fragt, was man sonst »mit dem Sprechen sagen will« (ebd.), stellt sich bei der Auseinandersetzung um Autor*innenschaft die Frage, »wessen Stimme« der Film überhaupt repräsentiert.

Bei der Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm kommt der Autor*innenschaft eine Definitionsrolle zu. In seinem Buch »Representing Reality« weist Bill Nichols darauf hin, dass häufig angenommen werde, der Grad der Kontrolle von Filmemacher*innen bei der Produktion von Dokumentarfilmen sei niedriger als bei der Produktion von Spielfilmen. Nichols geht davon aus, dass diese Unterscheidung in einigen Formaten wie dem *cinéma vérité* und in einigen Bereichen wie dem Script oder der Entwicklung von Figuren gelten mag, jedoch verkenne sie zugleich soziale Dynamiken bei der Produktion von Dokumentarfilmen:

To define documentary strictly in terms of the filmmaker's control over the variables offered by the definition also sidesteps all the social (versus strictly formal) issues that a consideration of »control« invites: what relations (of power, hierarchy, knowledge) pertain between filmmaker and subject; what forms of sponsorship or consent pertain; who will own and distribute the film and to what end? (Nichols 1991, S. 13)

Wie sich »transparent« mit der Autor*innenschaft von Dokumentarfilmen umgehen lässt, ist bei den bis hier genannten Vertreter*innen strittig. Wossidlo plädiert dafür, dass der*die Regisseur*in für eine Drehsituation sorgen müsse, in der die sich selbst inszenierten Protagonist*innen die Erzählung bestimmen, die Autor*innenschaft also mit den Protagonist*innen geteilt werde: »Im günstigsten Fall werden die Protagonisten

zu Repräsentanten ihres eigenen Lebens und im ungünstigsten zu einer Projektionsfläche für die Phantasmen des Regisseurs« (2001, S. 125). Ballhaus wiederum vertritt die Ansicht, man solle die*den Autor*in im Film deutlich erkennbar werden lassen und aus einer affirmativen Haltung heraus den Repräsentationscharakter von Dokumentarfilmen unterstreichen. Trinh T. Minh-ha ihrerseits plädiert dafür, die Autor*innenschaft erkennbar zu machen, aber dabei ihre auktoriale Macht zu destabilisieren, um auf die Grenzen bzw. die Unmöglichkeit hinzuweisen, für »die Anderen« sprechen zu können.

Neben den Erfahrungen und Positionierungen, die meine Gesprächspartner*innen kennzeichneten, soll mein Film auch eine gemeinsame Reflexion zu Identitäts- und Erinnerungsprozessen zwischen ihnen und mir darstellen. Bei den Dreharbeiten war es mir wichtig, dass sie möglichst zu Repräsentant*innen ihres eigenen Lebens werden, zum Beispiel, indem sie den Rahmen wählen (vgl. Kröger 1998, S. 273), in dem das Interview stattfinden soll. Im Film möchte ich aber auch thematisieren, dass diese »Stimme« ein umkämpftes Terrain ist, welches durch stetige Differenzierungs- und Identifizierungsprozesse zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir im vorfilmischen Raum gestaltet wurde. »Whose Story Is It?«, titulierte David MacDougall seine Abhandlung von 2006 zu vergleichbaren Aushandlungen im vorfilmischen Raum. Unter anderem merkt er darin an, dass es immer mindestens zwei Stimmen in jedem Film gibt, »the voice in the film« und »the voice of the film« (MacDougall 2006, S. 34). Diese sprechen zueinander, aber auch zu verschiedenen Adressat*innen, was die Idee von Film als einem mehrdimensionalen Kommunikationsmedium vermittelt, auf die im nächsten Punkt näher eingegangen wird.

4.3 Zum Filmmodus

Wie am Anfang des Kapitels dargestellt, begann meine Forschung mit dem Ziel, einen Film zu drehen. So war mein Zugang zum Thema empirisch und die Monografie ist aus einer Forschung mit der Kamera entstanden. Die methodologischen Ansätze der Forschung und die Struktur des Films haben sich daher von Beginn an gegenseitig bedingt. Konkret wirkte sich das Wissen über die Realisierung eines Films in meiner Haltung während der Forschung/Dreharbeiten und der Interaktion mit meinen Gesprächspartner*innen aus. Das Wissen, das während der Forschung produziert wurde, bestimmt wiederum auch die Struktur meines Films.

Nichols weist auf die beweglichen Grenzen dessen hin, was unter Dokumentarfilm verstanden wird: »It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles or modes« (Nichols 1991, S. 12). Trinh kritisiert ebenfalls eine festgelegte Definition von Dokumentarfilm als unangebracht: »There is no such thing as documentary [...]. Its knowledge can constitute its destruction, unless the game keeps on changing its rules, never convinced of its closures, and always eager to outplay itself in its own principles« (1991, S. 29). Die Orientierung an formaler Flexibilität erlaubt zudem das »Gehen« durch verschiedene Erzählebenen.

Mit der formalen Flexibilität geht für Nichols die Kommunikation in verschiedenen Ebenen als das eigentlich Charakteristische des dokumentarischen Textes einher. Dem-

zufolge kann der Dokumentarfilm wie folgt definiert werden: als eine Gemeinschaft von Praktizierenden, die sich der Repräsentation der historischen Welt widmen wollen; als eine institutionelle Praxis durch die Präsenz und Rolle von Schulen, Sponsoren, Filmfestivals, Tagungen etc., die jedoch nicht wie bei Spielfilmen einen Diskurs durch Zuschüsse unterstützen; als ein Textkorpus, der einer eher informativen Logik und der Lösung eines Problems folgt; schließlich als eine Gemeinschaft von Zuschauer*innen, die eine andere Verbindung zwischen Bild-Text und historischer Welt als bei Spielfilmen erwartet (vgl. Nichols 1991, S. 14ff.). Was vermittelt wird, hat seinen Ursprung in der historisch-faktischen Welt, aber die Repräsentation soll verdeutlichen, dass es zwischen faktischer Welt und deren Repräsentation eine Vermittlungsebene gibt, die die Sichtweise auf das Faktische zumindest beeinflusst, wenn nicht sogar bedingt.

Joachim Wossidlo spricht vom Dokumentarfilm auch als eine Kette von Interaktionen, die von den Gefilmten über die Filmemacher*innen bis zu den Zuschauer*innen reicht (vgl. 2003, S. 125). Sandra Eckardt und Torsten Näser ergänzen, dass gerade dann, wenn das Medium Film als aktivierender Faktor der ethnografischen Datengewinnung fungiert, die analytische Auswertung bis in die Rezeption des Films hineinreichen sollte (vgl. 2014, S. 285). Diese Interaktionsprozesse kennzeichnen meine Forschung mit der Kamera, wobei die »Kette der Interaktionen« insofern in dieser Arbeit nicht abgeschlossen wird, als dass sie die Rezeptionsebene nicht erfasst.² Zwei der genannten Kommunikationsräume sind in meiner Forschung bereits impliziert: die Entstehung des Forschungsprojekts als Doktorandin am Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Universität Göttingen sowie der Bezug zur historisch-faktischen Welt durch die Begleitung meiner Gesprächspartner*innen. Indem das filmische Projekt im Rahmen eines Qualifikationsprozesses entsteht, soll es mich dazu befähigen, in der Wissenschaftsgemeinschaft »angenommen« zu werden – somit ist das Filmkonzept nicht von der »Hoffnung« losgelöst, einen Film entstehen zu lassen, welcher entsprechend den wissenschaftlichen Standards dokumentiert und interpretiert (vgl. Trinh 1998, S. 318). Der zweite Kommunikationsraum entsteht im vorfilmischen Raum. Auch, wenn ich diesen Prozess als die Filmemacherin initiierte und gestaltete, haben sich meine Gesprächspartner*innen bewusst inszeniert und als solche zu mir und durch die Kamera zu einem imaginären Publikum gesprochen.

Nach einem ersten vorbereitenden Treffen diente das zweite dem Interviewdreh. Spätestens beim ersten Treffen wurden meine Gesprächspartner*innen von mir in Kenntnis gesetzt, dass die Interviews gefilmt und mit weiteren Gesprächen und Materialien zu einem Film montiert werden sollen. So erwarteten sie beim zweiten Treffen mich und die Kamera und halfen mir, die Interviewsituation einzurichten. Die Vorbereitung der Kamera war begleitet von Gesprächen über den Sprachrhythmus (für den Schnitt z.B. sollten sie nach einer Frage von mir drei Sekunden warten, bevor sie antworteten) und Sprachturnus (sie sollten meine Fragen möglichst wiederholen, damit meine Stimme eventuell aus dem Film geschnitten werden könnte) sowie über die Lichtverhältnisse, zu deren Verbesserung meine Gesprächspartner*innen selbst beitrugen (indem sie die Lampen oder die Einrichtung verschoben). Die Vorbereitungssituation war auch ein Moment, in dem mögliche Identifikationen ausgelotet wurden, in dem die

2 Eine Rezeptionsanalyse möchte ich in einem zukünftigen Forschungsvorhaben berücksichtigen.

Interviewsituation also umgedreht wurde und mich die Interviewten selbst befragten: Wo ich Deutsch gelernt hätte, wie meine Erfahrungen in Deutschland seien. Oder wir sprachen über den gemeinsamen Süden, die deutsche Prägung von Osorno, wo ich geboren wurde, und von Valdivia, wo ich studierte.

Zu der Wirkung der Kamera im Kommunikationsprozess sagt Wossidlo, den Filmmacher*innen solle bewusst sein, dass die Gefilmten auch in Dokumentarfilmen als Akteur*innen vor der Kamera agieren. Dieses Wissen bestimmt die Art der Beziehung während der Filmaufnahmen: Für die Kommunikation mit meinen Gesprächspartner*innen vor laufender Kamera kann ich sagen, dass diesen durch ihre interessierte Beteiligung an den Filmarbeiten – nicht nur am Gefilmtwerden – bewusst war, dass sie gefilmt wurden – sie also an der Konstruktion einer »Realität zweiter Ordnung« (Wossidlo 2003, S. 125) mitwirkten.

Da die Themen des Gesprächs sowie die Abläufe von weiteren Aufnahmen und deren Montage von mir bestimmt werden, besteht die von Wossidlo beschriebene Gefahr, die Gesprächspartner*innen zur Projektionsfläche meiner eigenen Sicht zu machen. Zugleich waren meine Gesprächspartner*innen ebenso mit Macht ausgestattet und übten diese mir gegenüber aus. Der geplante Film bezieht diese Interaktionsmomente ein, um Fragen hinsichtlich des Machtgeflechts aufzuwerfen, in dem meine Gesprächspartner*innen und ich uns bewegten. Der Film soll nicht allein verdeutlichen, ob ökonomisches, soziales, kulturelles oder symbolisches Kapital in meinem oder im Besitz meiner Gesprächspartner*innen war, sondern vielmehr, dass diese sich gegenseitig bedingenden Kapitalien die Interviewsituationen durchzogen und zu einem permanenten Aushandeln von Positionen aller Akteur*innen führten (vgl. Gross 2013, S. 401). Ich werde daher Momente in den Film einbauen wie bspw. jenen, als der von mir interviewte Filmmacher Benjamin C. von seinem Sofa aus und vor der Kamera die Einstellungsgröße korrigierte: »Ich bin aber nicht im Fokus!« Ebenso den Moment, indem mich eine Gesprächspartnerin mit der beschützend-paternalistischen Bemerkung auf meine persönliche Situation als Promovendin hinwies, ich solle doch durch den Film eine gute Note erhalten. Außerdem werde ich Spannungsmomente zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir einbauen, bspw. jenen, in dem es mir die Sprache verschlug, weil meine Gesprächspartner*innen sich einerseits für die Forderungen der Mapuche aussprachen und andererseits bewertende Vergleiche der Nasen von den »Indianern aus den USA« versus »unseren Indianern« zogen. Hier musste ich unwillkürlich an die antisemitische Konstruktion des jüdischen Körpers mit der Hakennase denken. Oder auch der Moment, in dem ich als Nichtjüdin mit Misstrauen über meine Motivation konfrontiert wurde, eine Forschung und einen Film aus rassismustheoretischer Perspektive mit Jüd*innen zu drehen.³

In Bezug auf das Durchführen von Interviews vor der Kamera mit Holocaust-Überlebenden merkt Kröger an, dass diese »nicht selten« vor der nichtjüdischen, deutsche Seite als Zeichen eines spezifischen Verantwortungsgefühls verstanden wissen will (1998, S. 273). Der Einbezug von Spannungsmomenten zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir im Film soll auch eine Reflexion darüber ermöglichen, als

3 Die beiden letztgenannten Interaktionsmomente sind Gegenstand der dritten Episode und werden unter 4.6 eingehender analysiert.

Antwort auf Kröger, wie meine (nichtjüdische, aber auch nichtdeutsche) Person den Verlauf und die Themenauswahl des Interviews entscheidend »negativ« beeinflusst haben könnte (vgl. ebd., S. 274). Die spannungsvollen Interaktionsmomente werden im Film als wissensbringend und somit als »positiv« für die Vermittlung der Ergebnisse der Forschung umgedeutet.

Zu Repräsentation und Partizipation in der Visuellen Anthropologie äußern sich Leimgruber/Andris/Bischoff folgendermaßen:

Es geht also nicht mehr darum, zum Beispiel die Repräsentation von ethnischen Minderheiten einzufordern, sondern die Beziehung zwischen Bildproduzierenden, visuellem Material und Publikum, das sich nicht mehr auf eine einfache Aktiv-Passiv-Einteilung reduzieren lässt, zu analysieren. (2014, S. 259)

Dies ist auch mein Anspruch. Die Interaktionen geben Einblicke in den Identitätsbildungsprozess, in dem die Gefilmten und ich uns befinden und der durch gegenseitige Fremdzuschreibungen bzw. Fremdcharakterisierungen⁴ erkennbar wird.

In einer Fußnote bei Wossidlo heißt es: »Grundsätzlich ist anzumerken, daß der filmische Kommunikationsprozess in alle Richtungen wirkt und auch die Realität seiner Entstehung verändert. Genauso wie der Filmemacher die Situation, die er filmt, durch seine bloße Anwesenheit verändert, verändert er sich« (ebd., S. 126). Diese Anmerkung trifft insofern auf meinen eigenen filmischen Kommunikationsprozess zu, als sich die Vorstellungen zum Film, die ich zu Beginn hatte, durch die Forschung selbst, durch die Begegnungen mit den Menschen, die ich für die Forschung und somit auch für den Film gewonnen hatte, permanent weiterentwickelt haben. Auch die bereits erwähnte dekoloniale feministische Theoretikerin und Filmemacherin Trinh T. Minh-ha trifft in der Beschreibung ihres Films »Reassemblage« – »an experience of limits and limitations« (zit.n. Penley/Ross 1985, S. 89) – eine auch mein Projekt betreffende Aussage. Bedingt durch die Überlegungen zur Rolle des Films für meine Promotion gilt diese Beschreibung nämlich auch für die Rahmenbedingungen meiner Arbeit. Die verschiedenen Ausgangsbedingungen – Text mit filmischer Begleitdokumentation oder Film mit Begleittext oder Monografie mit Filmkonzept – haben meine Vorstellungen beeinflusst und modifiziert. Auch wenn sich in allen vorgestellten Filmversionen dieselben Inhalte vorfinden, wird der Film, den ich nach der Fertigstellung des analytischen Teils der Dissertation umsetzen möchte, eine andere Dichte und Projektion haben. Trinh T. Minh-ha sagt in diesem Zusammenhang: »[C]reating consisted not so much in inventing something new as in rediscovering the links within and between images, sounds and words« (zit.n. ebd.). Entsprechend dürften sich während der noch anstehenden Dreharbeiten und der Montage auch weiterhin neue Aspekte für die Arbeit am Film herauskristallisieren. Selbst für die analytische Behandlung des Themas könnten sich letztlich noch präzisere Überlegungen ergeben.

4 Im »Grundkurs Filmanalyse« (2002, S. 97ff.) unterscheidet Werner Faulstich zwischen Eigencharakterisierung (die Figur charakterisiert sich selbst durch ihr Handeln, ihr Reden, ihre Gestik, ihr Aussehen etc.), Erzählercharakterisierung (die Figur wird durch Einstellungsgrößen, Lichtverhältnisse, Kameraperspektive, Ton etc. charakterisiert) und Fremdcharakterisierung (wenn Figuren durch andere Figuren vorgestellt oder beurteilt werden).

4.4 Die Geschichtsrepräsentation im Film

Anhand verschiedener Beispiele, von denen ich mich abgrenze oder leiten lasse, stelle ich im Folgenden dar, auf welche Art und Weise mein Film auf historische Ereignisse Bezug nimmt. Außerdem thematisiere ich, was sein Beitrag zum Verständnis der historischen Welt idealerweise sein sollte.

Bezüglich der Möglichkeiten und Grenzen filmischer Repräsentation von Vergangenheit erachten Astrid Erll und Stephanie Wodianka Filme über den Holocaust und den Nationalsozialismus als paradigmatische Erinnerungsfilme, auch auf internationaler Ebene: »Tatsächlich handelt es sich bei der Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust um einen der wichtigsten Impulse und anhaltendsten Herausforderungen der filmischen Repräsentation von Vergangenheit« (2008, S. 9). Jacqueline Mouesca betrachtet für Chile die 1960er-Jahre als die Zeit der Reifung des Dokumentarischen im Allgemeinen und des Autorenfilms im Besonderen (vgl. 2005, S. 58). Der Webseite der Nationalbibliothek Chiles zufolge handelte sich um einen Boom des Autorenfilms (*documental de autor*), der sich insbesondere zur Zeit der sozialistischen Politik unter Allende entfaltete und sich thematisch der sozialpolitischen Konjunktur des Landes widmete.⁵ Ähnlich wie für Lateinamerika als Ganzes für diese Zeit gültig, widmete sich das Kino in Chile als »politkünstlerisches« Projekt der Entwicklung eines anderen nationalen, ja sogar »hemisphärischen« (Engelbert 2008, S. 11) Bewusstseins. Die Zeit des Umbruchs von der sozialistischen Politik Allendes zur Diktatur stellt einen Knotenpunkt der globalen Verflechtungen dar, was auch den Filmbereich ergriff. Manfred Engelbert weist darauf hin, dass im selben Maß, indem das Kino Europas die filmische Produktion Lateinamerikas beeinflusste, auch das lateinamerikanische Kino der 1960er-Jahre in Europa auf großes Interesse stieß, insbesondere bei den aufgrund der politischen Umstände »unzufriedenen Europäern«, die abseits des Ost- und des Westblocks nach neuen Entwicklungsmodellen suchten (vgl. 2018, S. 30).

Als Gründer des *Cine-Clubs* an der *Universidad de Chile*, als (Mit-)Herausgeber der Filmzeitschrift *Séptimo Arte*, seit 1957 als Filmemacher von Filmen wie »Aquí vivieron«⁶ (1964) oder »Venceremos«⁷ (1970) sowie seit 1967 als Direktor der Abteilung *Cine Experimental* der *Universidad de Chile* war mein Gesprächspartner und einer der Protagonist*innen des Films, in dieser Arbeit Benjamin C. genannt, ein zentraler Akteur in dieser Entwicklung (vgl. Engelbert 2008, S. 18). Und wie er sind aufgrund der Verfolgungen unter Pinochets Diktatur die meisten dieser Regisseur*innen ins Exil gegangen, von wo aus sie weiterhin mit ihren filmischen Produktionen Kritik an der Diktatur übten. Auch Benjamin C. war im sogenannten *Exilkino* aktiv, zum Beispiel bei der Montage eines der wichtigsten Filme des anerkannten Dokumentarfilmemachers, Patricio Guzmán⁸, »La Batalla de Chile« (1975–1979) in Kuba, sowie als Regisseur von sechs

5 Vgl. <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3377.html>. Zugriff: 29.10.18

6 Hier kann der Film angesehen werden: www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=18. Zugriff: 21.03.2019.

7 Bereits in Kapitel 3.2.1 erwähnt.

8 Patricio Guzmán hat im Jahr 2015 den Silbernen Bären für das beste Drehbuch seines Films »El botón de Nacar« (»Der Perlmutterknopf«) erhalten. Neben anderen Spielfilmen aus Chile wurde auch

weiteren Filmen, heute online und im Katalog der *Cineteca Virtual* der *Universidad de Chile* einsehbar.⁹

Im Unterschied zum Exilkino, das den brutalen »Übergang« von der sozialistischen Politik zur Diktatur im Rahmen des Kalten Krieges fokussierte, beschäftigt sich mein Film mit diesem, aber auch mit anderen Momenten der verflochtenen chilenisch-deutschen Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Auf meinen Film trifft daher die allgemeine Kritik an der postkolonialen Perspektive zu, bei der Auseinandersetzung mit der historischen Welt quasi oberflächlich zu bleiben (vgl. Kapitel 2.2.1). Was der geplante Film hingegen anbietet, ist eine vom Ansatz der *entangled history* geleitete Perspektive, welche diese beiden Länder als Ergebnis von Verflechtungen in globalen und lokalen Machtverhältnissen betrachtet, oder in den Worten Sönke Baucks und Thomas Maiers: »[N]either nations, nor empires, nor civilizations can be the exclusive and exhaustive units and categories of historiography. As entities they themselves were formed through a process of interaction and global circulation in which they related to each other« (Bauck/Maier 2015). In der Betrachtung verschiedener Momente der Interaktionen Chiles und Deutschlands wird die Bedeutung dieser Verflechtungen für Subjektivierungs- und Vergesellschaftungsprozesse deutlicher. Die Entscheidung für diese Herangehensweise entspricht zudem den Bedingungen meines Feldes: Es sind die Biografien meiner Gesprächspartner*innen, die sich in drei verschiedenen Ländern abspielen, und in diesen drei Ländern wurden auch die Interviews geführt. Die Biografien fordern die Annahme der *Entangled-history*-Perspektive gerade zu heraus.

Im Kontext der *entangled history* sind Migrationserfahrungen besonders vielversprechendes Material für die Repräsentation des Verhältnisses von Erinnerung und Identitätsbildung. Diesbezüglich heißt es bei Nichols: »What has come before – often in another place, another country – confirms the self as multiple, split, and layered, built up of sedimented acts and revised memories« (1994, S. 90). In der Narration und durch die multiplen Entstehungskontexte der Interviews wird darauf aufmerksam gemacht, dass Erlebnisse in einem gesellschaftlichen Kontext die Wahrnehmung eines anderen Kontextes beeinflussen. Auch wird deutlich, wie kollektive Erinnerungsdiskurse, die sich auf den neuen Kontext beziehen, bei der Gestaltung von individuellen Erinnerungen mitwirken – so thematisiert der geplante Film, wie kollektive Erinnerung Gegenwart schafft und sich in Subjektpositionierungen zu gegenwärtigen Vergesellschaftungsprozessen wie etwa zur Mapuche-Bewegung¹⁰ ausdrückt.

Durch Interventionen der Mapuche-Bewegung wurden auch das Fortwirken kolonialer Verhältnisse nach der Unabhängigkeit Chiles von der spanischen Krone sowie die

dieser Dokumentarfilm als ein Grund dafür genannt, Chile zum Fokus-Land der Berlinale 2020 zu machen.

9 Vgl. <https://www.cinetecavirtual.cl/pecategorias.php?cat=EXI>. Zugriff: 21. März 2019.

10 Wie im Kapitel 3.3 ausführlich behandelt, ist die Mapuche-Bewegung weder neu noch einheitlich. Die Strategien der Mapuche-Aktivist*innen sind multipel. Ihre Anforderungen und Praktiken werden zurzeit kontrovers diskutiert und die unterschiedliche Rezeption zeugt von Spannungen innerhalb der Mapuche-Gemeinschaften sowie in den solidarisierten Kreisen der *Causa Mapuche*. Im Film wie während der Forschung wird über sie nicht im Detail gesprochen, die Mapuche-Bewegung ist aber ein Thema, um das herum sich Erfahrungen und Positionierungen der Protagonist*innen zu Rassismus in Chile organisieren lassen.

aktuellen Beziehungen zwischen dem chilenischen Staat, multinationalen Konzernen und den Großgrundbesitzern des Südens neue Themenkomplexe von Dokumentarfilmen. Diese widmen sich der Erinnerung an die kolonialen und postkolonialen Verhältnisse in der Entwicklung einer »chilenischen Nation« und hinterfragen somit auch die offizielle Geschichtsschreibung.¹¹ Zu den Verschränkungen zwischen der chilenischen Außenpolitik und dem Nationalsozialismus in Deutschland mit der Flucht von deutschen Jüd*innen in Chile gibt es noch keinen Film.

Den Fragen nach aktuellen Verhältnissen von Peripherie und Zentrum, Nord-Süd-Beziehungen und nach der jeweiligen Sprecherposition geht in Lateinamerika seit den 1990er-Jahren besonders das sogenannte *Cine Indígena* nach. Erica Couch Wortham bezeichnet dieses als eine offene Kategorie, unter der sich diejenigen Filmemacher*innen verorten, die audiovisuelle Texte für die kollektive Erinnerung in Bezug auf den Umgang der Nationalstaaten mit der indigenen Bevölkerung produzieren (vgl. 2013, S. 8f.). Hiernach ist das *Cine Indígena* auch ein politisches Werkzeug, das Video- und Leinwandbilder verstärkt als Mittel einsetzt, um, wie Ingrid Kummels, Anthropologin, Filmemacherin und Professorin am Institut für Lateinamerikanische Studien an der Freien Universität Berlin, betont, »die gängigen Repräsentationen von Indigenen als exotische ›Andere‹ und als passive Untergeordnete zu entkolonisieren« (2010, S. 51). In Bezug auf die USA unterstreicht MacDougall die vorgelegten Definitionen des *Cine Indígena* und ergänzt, dass derartige mediale Konstruktionen »a selfconscious expression of political and cultural identity, directed in part at countering representations by others« seien (1997, S. 284). Der geplante Film teilt mit diesem Kinogenre das Anliegen, dem Verhältnis von Identitäten als Subjektposition und als Subpositionierungen nachgehen zu wollen. Mit der Zentralität von rassistischen Formationen und Konjunkturen nimmt auch mein Film eine postkoloniale Perspektive ein.

Kummels merkt an, dass, wie die Definition von »Indigenen« selbst, auch der Begriff von »Autorepräsentation« in einem weiten Sinn zu verstehen ist. Sie weist darauf hin, dass beim *Cine Indígena* von Anfang an viele Filmemacher*innen internationaler Herkunft beteiligt waren, die auf ein transnationales Netzwerk von Produktions- und Konsumtionsorten zurückgreifen (vgl. Kummels 2010, S. 58f.). Dadurch, dass diese Filmproduktionen zum Teil auch einer Repräsentation der »eigenen Kultur« nachgehen, wird deutlich, wie Identitäten zur Aushandlung politischer Ziele einsetzbar sind. Mein Film setzt sich auch mit der Sprecher*innensituation und dem Konstrukt von Identitäten auseinander, unterscheidet sich vom Ansatz des *Cine Indígena* jedoch darin, dass die Frage »Wer spricht?« zwar aufgeworfen wird, dennoch vielstimmig bleibt und letztendlich nicht beantwortet wird. Da die Frage »Auf welcher Seite steht sie*er, wenn sie*er spricht?« sich nur mit multiplen Antworten zufriedengeben müsste, dient die

11 Als Dokumentationen, die verschiedene Aspekte der Mapuche-Bewegung in ihrer Erinnerungsfunktion fokussieren, sind zu nennen: »El Despojo« (Dauno Tótoro 2004), der als Auslöser der Konflikte die Übergabe von Ländereien der Mapuche an Großgrundbesitzer*innen im Süden ansieht; »Newen Mapuche« (Elena Varela 2011), der die heutige polizeiliche Belästigung als eine historische Praxis von Gewalt gegenüber Mapuche problematisiert; »Kalfüküimy Taiñ WeFvtaMalón« (Mano Inquieta 2018), der die Besetzung von Ländereien als historisches Recht auf deren Rückgabe darstellt. Ein Film, der sowohl an die Verschwundenen der Diktatur als auch an die verschwundenen indigenen Bevölkerungen Patagoniens erinnert, ist »El Botón de Nacar« (Patricio Guzmán 2015).

Aufdeckung dieses Identitätsgeflechts der Unterstreichung seines Konstruktionscharakters. In Bezug auf eine westliche Perspektive auf »die Anderen« der Welt fasst Trinh diese »Anderen« als eine *One-place-fits-all*-Kategorie auf (vgl. 1991, S. 17). In der Konsequenz übersieht oder überdeckt diese Perspektive jedoch die Machteffekte, die sich aus verschiedenen Formen von Zentralismus und Marginalisierung zusammensetzen.

Diese Beobachtung deckt sich mit den im dritten Kapitel herausgearbeiteten Machtverschiebungen in Zeiten postkolonialer und neoliberaler Globalisierung. Coronil stellt hierzu fest, dass sich die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie zunehmend von einem geografischen zu einem sozialen Verhältnis verschiebt: Das Kapital konzentriert sich nicht nur/nicht mehr in den ehemaligen kolonialen Mächten, sondern etwa in global vernetzten Finanzgruppen, die kompliziertere Formen lokaler und globaler Abhängigkeiten voraussetzen (vgl. 2000, S. 60). Ergänzend merkt Spivak an, dass eine scharfe Trennung von Norden/Süden und eine daraus gezogene Abhängigkeit des Südens und der Subaltern Gefahr läuft, den Norden im Süden sowie den Süden im Norden zu übersehen.¹² Wie Trinh betont auch sie: »[T]he colonized subaltern subject is irretrievably heterogeneous« (2010, S. 38).

Zusammengefasst teilt der Bezug meines Films zur Geschichte mit dem hier beispielhaft skizzierten Exilkino und dem *Cine Indígena* den Anspruch, die Repräsentation von (nationaler) Geschichte durch vielfältige Erinnerungen zu hinterfragen. Mein Film erweitert das Wissen und die Erinnerung an den Nationalsozialismus, indem die Folgen für Überlebende des Holocaust und ihre Nachfahr*innen über die Flucht und die erzwungene Migration nach Chile hinaus thematisiert werden. Mit dem »Migrationshintergrund« meiner Gesprächspartner*innen in Chile werden die Verflechtungen von Lokalem und Globalem innerhalb der Machtverhältnisse und der ineinandergreifenden Rassismen zentraler. Das reflexive Format meines Films weist zudem auf die Grenzen und Aushandlungen zwischen Repräsentation und Subjektivierungsprozessen hin. Dazu greife ich Anregungen aus der Filmografie von Trinh T. Minh-ha auf. Dazu erklärt Henrietta Moore: »[T]hese films refuse their role as bearers of messages, as fixed forms of representation, as structured narratives« (1994, S. 117). Diese Verdichtung beabsichtige ich auch für meinen Film, um auf Fragen einer rassismuskritischen Perspektive hinzuweisen: Wenn ich meine Gesprächspartner*innen von Deutschland aus kontaktiere, wo ich als *woman of color* wahrgenommen werde, und sie als Jüd*innen für den Film ausgewählt habe, etabliere ich so eine gemeinsame Identifikation über das Subalterne? Und was bedeutet das Gemeinsame, wenn auch unterschiedliche Merkmal des »Anderen«, dass sie in Chile und ich in Deutschland als »Ausländer*innen« leben, für unsere Kommunikation? Und wenn diese Kommunikation in Chile auf Deutsch stattfindet, sind das dann »weiße« Positionen? Und wenn die Kommunikation in Deutschland zwischen meiner Gesprächspartnerin, die, wie ich, Deutsch als eine Fremdsprache spricht, und mir ebenso auf Deutsch stattfindet oder in den USA auf Spanisch, sind das dann keine »weißen« Positionen mehr? Und wenn ich über die Montage und somit über die Aussagen des

12 Gayatri Chakravorty Spivak im Interview im Rahmen der internationalen Tagung »Los velos de la violencia: Reflexiones y experiencias étnicas y de género en Chile y América Latina« zu ethnischer und geschlechtsspezifischer Gewalt an der Universidad de Chile in Santiago, von 22.08-24.08.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=huvDvOeH3Y8> (min. 8:41). Zugriff: 24.03.2019.

Films entscheide, mache ich meine Gesprächspartner*innen zu Subalternen? Auf all diese Fragen dürfte es zwar keine eindeutigen Antworten geben, aber sie zu stellen heißt anzuerkennen, dass wir uns inmitten flexibler und kontextabhängiger Grenzen von Identität bewegen.

Nicht zuletzt sind es die verschiedenen (filmischen) Räume und die Erfahrungen meiner Gesprächspartner*innen, die diese Reflexion herausfordern und ihr zugleich wichtige Anknüpfungspunkte bieten.

4.5 Reflexion durch Interaktion

Ein vorgeblich neutral beobachtender Film reduziert die Funktion der Kamera auf ein passives Aufnahmegerät, um Objektivität und Transparenz zu betonen (vgl. Crawford 1992, S. 73). Im Gegensatz dazu entsprachen meine Drehsituationen einer »partizipativen Beobachtung« (Frömming 2013, S. 231), bei der der prozesshafte Charakter von Repräsentation durchgehend eine Relevanz besaß (vgl. Crawford 1992, S. 71). Wie schon in Kapitel 4.2 erläutert, fand das zweite bzw. das dritte Treffen bei meinen Gesprächspartner*innen zu Hause oder an Orten statt, die sie für weitere Aufnahmen ausgewählt hatten: vor dem Haus, in dem sich früher das Geschäft von Frida H. befand, am Standort und bei der Ausführung eines Arbeitsauftrags von Rudi Haymann sowie im Ferienhaus am Meer von Anna A. in Chile. Die filmische Inszenierung war das Ergebnis dessen, wie sie sich selbst darstellen wollten oder die Thematik filmisch repräsentiert imaginierten, jedoch immer mit meinen Vorschlägen verbunden.

Die Einbettung von Interaktionsmomenten dient dazu, den Repräsentationsprozess, aus dem der Film entsteht, offenzulegen. Hierzu heißt es bei Nichols: »Interactivity can work reflexively to make us aware of contingencies of the moment, the shaping force of the representational project itself, and the modifications of action and behavior that it can produce« (1991, S. 73).

Ferner weist Nichols darauf hin, dass Reflexivität auf zwei Ebenen Bestandteil des Films sein kann: Auf einer formal-stilistischen und auf einer politischen Ebene (vgl. ebd., S. 64). Auf stilistischer Ebene geht es darum, die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf formale Aspekte von Filmen zu richten. Der Film wird als Textsorte thematisiert, und das gelingt, indem Sehgewohnheiten, die Zuschauer*innen bspw. durch Spielfilme, aber auch durch Erinnerungsfilme zum Holocaust und zu den Diktaturen Lateinamerikas gewonnen haben können, unterbrochen werden. Darunter fallen die Momente der Interaktion zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir, wobei eine runde filmische Erzählung durch diese unterbrochen wird. Die Reflexivität auf politischer Ebene arbeitet auf eine Sensibilisierung und das Hinterfragen von geteilten Überzeugungen hin. Diese Ebenen sind nicht strikt voneinander getrennt, denn auch stilistische Momente können eine politische Reflexion in den Zuschauer*innen hervorrufen (vgl. Nichols 1991, S. 69).

Die Interaktionsmomente werden in meinem Film ebenso eine formale sowie eine politische Reflexion erzielt. Insbesondere, wenn ich es nicht geschafft hatte, eine bestimmte Handlung vor der Kamera aufzunehmen, oder wenn die zuerst gewählte Tiefenschärfe unnötige Informationen vermittelte und ich deswegen um Wiederholung bat, war ich auf die Kooperationsbereitschaft meiner Gesprächspartner*innen angewiesen. Solche

Interaktionen im vorfilmischen Raum werden in den Film integriert und stehen für eine formale Reflexion über Repräsentation. Zudem sollen die Interaktionsmomente das Verhältnis zwischen der Zusammenarbeit und der Autor*innenschaft einer Repräsentation beispielhaft reflektieren: So wird in der ersten Episode der Einfall von Benjamin C. dazu, wie eine deutsch-jüdische Familie in der Diaspora dargestellt werden könnte, im geplanten Film als Idee meines Gesprächspartners integriert: Nicht die Familie vor einer Weltkarte, an der der Rückzug der deutschen Truppen mit Stecknadeln markiert wird, sondern seine Reflexion darüber – »das charakterisiert unmittelbar eine Familie, die zu Hause eine Landkarte hat, auf der sie gemäß den Nachrichten Markierungen anbringt. Es bleibt alles markiert, es ist vollkommen visuell« (vgl. Kapitel 3.1.1) – wird von mir in den geplanten Film übernommen.

Ebenso werden Interaktionen in meinen Film eingebaut, die – über den Repräsentationscharakter des »Textes« hinaus – von spannungsvollen Interviewmomenten zeugen, zum Beispiel mit dem Ziel, der Schwierigkeit, mit Menschen über Rassismus zu sprechen, die von Rassismus betroffen sind,¹³ Raum zu geben. Die Spannung wird dabei in ihrem performativen Wert für die Kommunikation mit den Zuschauer*innen als Aufmerksamkeitsaufforderung geschätzt oder, in den Worten Baumans, um zu betonen, dass »there is something going on in the communicative interaction« (1975, S. 292). Trinh merkt in dem Zusammenhang an, dass Reflexivität sich als »ausgesprochen un/bedeutend« erweist, wenn

sie nur dazu dient, die Akkumulation von Wissen zu verfeinern und fortzusetzen. Kein Darüber-Hinaus, kein Anderswo-im-Hier scheint möglich, wenn das Nachdenken über sich selbst nicht zugleich auch eine Analyse der bestehenden Formen des Sozialen ist, die die eigenen Grenzen definieren. (1998, S. 321)

Meiner Forschungsperspektive entsprechend möchte ich diese Reflexion in den Film einfließen lassen: Dass Rassismusformationen in Chile »dem Deutschen« eine hegemoniale Position zusprechen, hat verschiedene Effekte. Zum einen soll der Film verdeutlichen, dass diese machtvoll konstruierte die Bürger*innenwerdungsprozesse meiner Gesprächspartner*innen in Chile (oder auch meiner eigenen in Chile und jetzt in Deutschland) beeinflusst(e). So werden Momente eingebaut wie jener am Anfang des Interviews mit Anna A.: Als ich die Kamera fertig vorbereitet hatte und einen ersten Testclip aufnahm, drehte ich ihr das Display der Kamera zu und fragte sie, wie sie die Einstellungsgröße finde. Anna A. antwortete daraufhin, sie sehe alles sehr scharf, und fragte mich, ob ich die Kamera in Deutschland gekauft hätte. Als ich dies bejahte, reagierte sie voller Impetus: »Das sind die Deutschen! So sind sie! Sie machen alles perfekt! Sogar beim Vernichten sind sie perfekt! Oder ist das rassistisch, was ich gerade sage?« Wir lachten. Zum anderen soll im Film deutlich werden, dass die Geschichte, so, wie von ihnen und mir interpretiert und gestaltet, von der Produktivität solcher Repräsentationssysteme und ihrer Verzahnung mit Machtverhältnissen erzählt. Nicht um »the elaboration of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprehensive

13 Damit meine ich meine Gesprächspartner*innen und mich, die je nach Kontext ähnliche, verschiedene und zum Teil entgegengesetzte Erfahrungen machen.

technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world«, wie Trinh T. Minh-ha es kritisch darstellt (1991, S. 33), sondern um auf die komplexen Zusammenhänge und Verflechtungen bei ihren Bürger*innenwerdungsprozessen und deren Repräsentation hinzuweisen.

Zugleich sollen reflexive Momente eingebaut werden, um zu kennzeichnen, dass es sich nicht um die Meinungen der deutsch-jüdischen Menschen in Chile allgemein, sondern um die meiner Gesprächspartner*innen handelt. Dadurch soll deutlich werden, dass auch der Film ein Konstrukt und eine Zusammensetzung meiner Perspektiven und Schlussfolgerungen ist: »I'm looking through a circle in a circle of looks« (Trinh, zitiert nach Penley/Ross 1985, S. 94). Meine Stimme ist in der Montage dokumentiert, aber auch ich werde von meinen Gesprächspartner*innen konstruiert, was sich in verschiedenen Anmerkungen wie bspw. »Du verstehst es, ja? Aber manche, die meisten nicht« äußert (vgl. Kapitel 3.1), oder aber durch nonverbale Kommunikation: Als ich die Ankunft von Frida H. am Haus ihrer Freundin Emma B. gefilmt habe, wollte die Haushaltsangestellte, die die Tür öffnete, im ersten Moment diese wieder schließen, als ich mich näherte. Es kann daran gelegen haben, dass sie mit mir und der Kamera nicht gerechnet hatte – ich hatte mich bei Emma B. angekündigt, wir wurden aber von der Hausangestellten empfangen, die möglicherweise nicht informiert war –, ich interpretierte die Geste auf jeden Fall anders: Im Gegensatz zu den Anknüpfungspunkten, die meine Gesprächspartner*innen bei mir fanden – etwa, weil ich mit ihnen auf Deutsch in Chile bzw. auf Spanisch in den USA sprach –, sah die Haushaltsangestellte keine möglichen Anknüpfungspunkte und empfand mich möglicherweise als zudringlich. Letztlich muss aber offenbleiben, warum sie den Drang hatte, die Tür wieder vor mir verschließen zu wollen.

Reflexive Momente, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen vor allem auf das »Wie« der im Film verhandelten Inhalte (das »Was«) haben sollen (vgl. Nichols 1991, S. 17), setze ich insbesondere in der dritten Episode ein, um deutlich zu machen, wie verinnerlicht und weit verbreitet Rassenkonstrukte und deren Artikulation mit den Kategorien Klasse und Geschlecht in »normalen« Gesprächssituationen sind. Das wird in der im dritten Kapitel analysierten Szene deutlich, als zwei meiner Gesprächspartner*innen über die Anstellung von Mapuche als Hausfrauen diskutierten. Während für die eine die Beschäftigung einer Mapuche-Frau für den Haushalt nicht infrage kommt, ist es für die andere eine Art moralische Pflicht für Jüd*innen, »Anderen«, die diskriminiert werden, zu helfen, und sie wirft ihrer Freundin vor, keine eigene Meinung zu haben, sondern die ihres Mannes übernommen zu haben und damit eine patriarchalische Sicht zu vertreten. Beide teilen aber das Rassenkonstrukt bezüglich der Mapuche und sind sich darin einig, dass dies ein bestimmtes Aussehen und eine Art zu agieren bedeute. Als ich nachfrage, ob alle Mapuche so seien, erhitzt sich die Diskussion. Dem Ton meiner Nachfrage merkt man an, dass ich den Äußerungen der beiden Frauen gerade kritisch gegenüberstehe. Diejenige, die keine Mapuche einzustellen wünscht, reagiert mit einem besänftigenden Satz auf meine Haltung: Sie wisse, dass es gemein von ihr sei, aber so sei sie eben; sie ziehe schöne Menschen vor. Im Anschluss spricht auch meine zweite Gesprächspartnerin zu mir und sagt empört, dass sie nicht verstehe, wie Juden so sein können. Sie kommt auf das Beispiel USA zu sprechen und sagt, dass sie dort nicht verstehen konnte, wie Juden gegen die »Neger« sein konnten.

Es entsteht eine Dreieckssituation, in der beide nicht mehr miteinander, sondern jeweils zu mir sprechen. Nach der Frage, warum sie keine Mapuche einstellen wolle, hatte ich nichts mehr gesagt. Emma B. erklärt sich und beendet ihren Sprechakt mit einem Augenzwinkern und dem Satz: »Es ist gemein, ich weiß«, woraufhin, ebenso als Zeichen von Verständnis für meine Empfindlichkeit und als Distanzierung zur Position von Emma B., Frida H. ihrer Empörung Ausdruck verlieh. Ich habe diese Dreieckssituation also fast ausschließlich nonverbal provoziert. Die eine reagierte darauf, indem sie mir eine Erklärung anbot. Die andere bildete eine Brücke zu mir und stellte sich auf »meine Seite«, ohne dass ich diese überhaupt verbal artikuliert hätte. Ich wusste in diesem Moment nicht, was ich in meiner Rolle am besten tun sollte, ob ich weiter diskutieren oder, ohne meine Meinung zu äußern, sie dazu anregen sollte, noch mehr zu sagen. Das wird an meiner relativ langen Redepause deutlich. Während die eine das Beispiel der USA ausführt, schaut die andere solange nach unten, bis sie schließlich sagt, sie müsse jetzt gehen, und die Situation somit beendet.

Mit einer Einbeziehung dieser Interaktion wird auf die vorfilmische Realität und somit auf Aspekte der filmischen Repräsentation aufmerksam gemacht. Vor allem wird aber dadurch dazu eingeladen, Rassenkonstrukte in ihrer Tiefenverankerung und Komplexität zu reflektieren. Wie schon in Kapitel 3 erläutert, entsprechen die Inhalte des Mapuche-Identitätskonstrukts, die in der Szene deutlich werden, im chilenischen Kontext der allgemeinen Meinung über die Mapuche, und so dürfte die Szene auf Identifikation bei vielen (»chilenischen«/»weißen«/»bessergestellten«) Zuschauer*innen stoßen. Zudem kann mit der Gegenüberstellung zweier Vorstellungen eine Reflexion zur Überlagerung verschiedener Rassismen – einem biologistischen und einem kulturalistischen – in gegenwärtigen Rassifizierungsprozessen angestoßen werden.

Es wird dabei auch deutlich, dass eine weiße Positionierung von Europäer*innen sowie von Chilen*innen vertreten wird, wobei beide im europäischen Kontext nicht als Weiße anerkannt werden. Ob die Meinung meiner Gesprächspartner*innen in ihrem europäischen oder in ihrem chilenischen Hintergrund zu suchen ist, kann in der Konsequenz irrelevant werden. Zugleich wohnen wir einem Moment der Konstruktion jüdischer Identität bei. Dieses Konstrukt wird in der Situation in die Erwartung übersetzt, die sowohl von innen als auch von außen – so kann meine in diesem Moment manifestierte Enttäuschung zu verstehen sein – an Jüd*innen herangetragen wird. Ferner geht es also um eine Reflexion darüber, wie die Erwartung einer moralischen Überlegenheit bestimmte Positionierungen hervorruft.

4.6 Die Montage

Um die verschiedenen sozialpolitischen Kontexte und die und die »Übersetzungsarbeit« meiner Gesprächspartner*innen in den Vergesellschaftungsprozessen, denen sie beiwohnen, hervorzuheben, werden die in Kapitel 3 dargestellten Knotenpunkte zu Episoden im Film¹⁴ ausgearbeitet: In der ersten Episode soll ihre Flucht aus Deutschland und

14 Ein Episodenfilm zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass in ihm mehrere in sich geschlossene Kurzspiel- oder Kurzdokumentarfilme durch eine gemeinsame Klammer in Beziehung zu-

ihre Ankunft in Chile rund um die sogenannte »Visa-Affäre«¹⁵ erzählt werden; die zweite Episode handelt von ihren Erlebnissen und Positionierungen zur Diktatur in Chile im Kontext des Militärputsches; und die dritte Episode soll ihre Positionierungen und Reflexionen zur Mapuche-Bewegung mit Bezug auf die mediale Abdeckung des Todes der Familie Luchsinger – Nachfahr*innen schweizerischer Siedler*innen – im Süden Chiles thematisieren.

Durch seine elliptische Struktur¹⁶ verzichtet der Film darauf, die rahmenden geschichtlichen Kontexte ausführlich wiederzugeben – etwa den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust, den Kalten Krieg und die Revolutionen und Diktaturen in Lateinamerika sowie ihre Rückkehr zur Demokratie oder auch die indigenen Bewegungen mit ihrer Kritik an neoliberalen Politiken und postkolonialen Verhältnissen. Demgegenüber nimmt er die Verflechtungen der globalen und lokalen Machtverhältnisse und der Politik in diesen geschichtlichen Momenten in den Fokus. Die elliptische Erzählform ermöglicht es, so hervorzuheben, wie sich Rassismen jeweils an verschiedene sozialpolitische Konjunkturen anpassen.

Die verschiedenen Kontexte – Deutschland, Chile und die USA – werden dabei als Filmräume¹⁷ dargestellt, welche durch die Narration meiner Gesprächspartner*innen in Kontakt zueinander treten. Die Disruption von Zeit/Raum – es wird in Chile über Deutschland und in Deutschland über Chile sowie in den USA über Chile und Deutschland sowohl in der Vergangenheits- als auch in der Gegenwartsform gesprochen – wird bei der Bildung des Filmarguments aufgehoben. Durch eine kontrastvolle Montage zwischen Stillstand (bei längeren und durch gleiche Einstellungsgröße charakterisierten Interviews) und Bewegung (durch Ketteneinstellungen für die Repräsentation der Knotenpunkte) wird einerseits zwischen den Ereignissen in der historischen Welt und der Bildung von Erinnerungen unterschieden und andererseits der Konstruktionscharakter

einander gesetzt werden und zusammen die ungefähre Länge eines Langspielfilms ergeben (vgl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel u.a. o. D.).

- 15 Wie im dritten Kapitel ausführlich dargestellt, handelte es sich um einen Presseskandal im Jahr 1939, bei dem die kommunistische Partei beschuldigt wurde, sich über Bestechungsgelder für die Vergabe von Visa an jüdische Menschen zu finanzieren.
- 16 Das Lehrmaterial der Bundeszentrale für politische Bildung definiert eine elliptische Filmstruktur folgendermaßen: »Der aus der Sprach- und Literaturwissenschaft stammende Begriff bezeichnet dort das Stilmittel der Auslassung von Wörtern oder Satzteilen, um die Wirkung des Gesagten zu erhöhen oder auf dessen Wichtigkeit hinzuweisen. Im Film bezeichnet er eine episodische Erzählweise mit vielen Auslassungen beziehungsweise einer gerafften Handlung, die der Aufmerksamkeitssteigerung dienen soll« (Bundeszentrale für politische Bildung o. D.).
- 17 Als filmischer Raum wird der Gesamteindruck verstanden, der sich aus der Kombination der im Filmverlauf gezeigten Teilansichten und Raumsegmente ergibt. Im Lehrbuch zu Filmanalyse von Keutzer u.a. ist der filmische Raum als die »Landkarte« beschrieben, die aus der diegetischen Handlungswelt entsteht. Den Autor*innen zufolge sind nicht nur die repräsentierten Raumstrukturen, sondern auch die Interpretation dieser Schauplätze und ihre Beziehung zueinander seitens der Zuschauer*innen Bestandteile des filmischen Raums. Demnach erweist er sich »weniger als eine visuelle Gestaltungsstrategie eines Films, sondern vor allem als geistiges Konstrukt seiner Zuschauer« (2014, S. 29). In meinem Film soll der Zusammenhang dieser Schauplätze insbesondere durch die Interviews vermittelt werden.

des Films betont: Die Interviews sind das Einzige, das im Rahmen der Forschung in der historischen Welt stattgefunden hat.

Die Montage der Interviews wird als ein außengerichteter, mehrstimmiger Monolog¹⁸ erfolgen. In der vorfilmischen Situation richteten meine Gesprächspartner*innen ihren Blick am Rand der Kamera vorbei auf mich. In den Aufnahmen richteten sie ihren Blick in die Kamera, also auf die Zuschauer*innen hinter dem Bildschirm bzw. die/der Zuschauer*in kann sich als Gesprächspartner*in im filmischen Raum imaginieren. Diese Entscheidung wurde bereits zu Beginn der Forschung getroffen,¹⁹ und so wurden alle Interviews in entsprechender Weise gedreht: Meine Gesprächspartner*innen saßen vor der Kamera, und ich befand mich rechts neben der Kamera. Die Interviews sind zugleich zentral, nicht nur für die Herleitung des Zusammenhangs zwischen den Filmräumen, sondern auch für die Repräsentation eines gemeinsamen analytischen Prozesses – es handelt sich um einen Interviewfilm.

In Bezug auf die Filmografie von Eberhard Fechners beschreibt Dörthe Wilbers die Montage als einen künstlichen Dialog zwischen verschiedenen Menschen, die einen lebensgeschichtlichen Bezug zueinander haben (vgl. 2001, S. 280f.). Die gemeinsame Vergangenheit meiner Gesprächspartner*innen oder ihrer Vorfahren in Deutschland sowie ihre Bürger*innenwerdungsprozesse in Chile werden nicht nach den einzelnen Schicksalen, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten sortiert. Es soll dadurch ein Gruppenporträt entstehen, welches trotz ähnlicher Erlebnisse und Erwartungen, innere und auf andere Gruppen übertragbare Differenzen und Spannungen aufweist.

Die vielen Stunden Interviewmaterial wurden für die vorliegende Arbeit bereits stark komprimiert. Für die Bildung des künstlichen Dialogs wird das Interview erneut untersucht, diesmal auf die Konstruktion eines – im übertragenden Sinne – aus der gesamten Narration entstehenden »Gedichtes« hin. Allein dadurch fällt die Auswahl des Gesagten im Film anders als in der Monografie aus.

Wie auch in den Filmen Eberhard Fechners wird in meinem Film die Rekonstruktion der sozialpolitischen Kontexte als Authentizitätsmittel eingesetzt (vgl. Wilbers 2001, S. 284). Der künstliche Dialog wird in der ersten Episode durch Archivmaterialien unterstützt: Ausschnitte vom Briefaustausch zwischen Repräsentant*innen jüdischer Organisationen in Chile und den USA sowie Presseauschnitte aus Chile und den USA zur sogenannten »Visa-Affäre« und Protokollauschnitte der Versammlungen jüdischer Menschen in Chile, die über eine Strategie nachdenken, wie sie dem Presseskandal begegnen sollen. Die zweite Episode wird durch Filmmaterial von einem meiner Gesprächspartner*innen, Benjamin C., sowie mit Dokumenten aus dem Auswärtigen Amt zur Aufnahme von Exilant*innen aus Chile in Deutschland rekonstruiert. Die dritte Episode soll

18 Ballhaus beschreibt den außengerichteten Monolog als eine gesprächsführende Strategie, bei der sowohl die fragende Person als auch die Fragen selbst im fertigen Film nicht mehr erkennbar sind. Dabei spricht der/die Protagonist*in zu einer imaginären Person, »die der Rezipient oder ein unsichtbarer Ansprechpartner in der vorfilmischen Situation sein könnte« (Ballhaus 2003, S. 29).

19 Dies wird so auch von Leimgruber/Andris/Bischoff in ihrem Methodentext vorgeschlagen: »Überlegungen zu Schnitt und Montage sind bereits während der Vorbereitung und der Dreharbeiten notwendig« (2013, S. 264).

durch Presseauschnitte aus Chile und aus dem Ausland zum Tod des Ehepaars Luchsinger im Süden Chiles unterstützt werden.

Da die dritte Episode auch einen Bogen zur deutschen Einwanderung im 19. Jahrhundert schlägt, wird sie zudem einen für den eigentlichen Film kreierten Zeichentrickfilm beinhalten, welcher Aspekte der Position von Mapuche seit dem Verlust ihrer Ländereien im Süden Chiles an deutsche Siedler*innen vermitteln soll. Ein Zeichentrickfilm ist nur für die dritte Episode vorgesehen. Im Unterschied zu den anderen beiden wird es dort um Erinnerung an Kolonialismus gehen, die sich noch im Prozess befindet und wofür noch Bilder kreiert werden müssen. Aufgrund ihrer Einbettung als Parallelgeschichte zu den Interviewauschnitten über die Beziehungen zwischen den Protagonist*innen und Mapuche sollen diese noch zu kreierenden Bilder zum einen suggerieren, dass sie über die Situation von Mapuche erzählen; zum anderen sollen sie allgemein gefasst werden, sodass sie auch auf andere Situationen in Chile und im Ausland übertragbar sind. So werden Bilder kreiert, die weniger die einzelnen historischen Momente illustrieren, sondern vielmehr allgemeinere Aussagen treffen. Zur Abstraktion in audiovisuellen Repräsentationen merkt MacDougall an:

If we consider for a moment only the world of visual symbols, these new works may attempt to construct sets of relationships that resemble those of poetry in the verbal domain, since such cultural complexes must be grasped as totalities rather than piecemeal. (1997, S. 288)

Neben den komprimierten Aussagen des mehrstimmigen Monologs wird dieses »Gedicht« aus abstrakten und zugleich »vertrauten« Bildern erzeugt.

Der narrative Flow der Repräsentation der Knotenpunkte und des mehrstimmigen Monologs, unterbrochen durch Interaktionsmomente, soll durch die Reflexion des bruchhaften Charakters der Repräsentation unterstützt werden. Die Einführung der Interaktionen zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir erfolgt nach den Prinzipien einer analytisch ausgerichteten Bildmontage. Dabei werde ich Schnittfolgen durch lange und relativ statische, auf Augenhöhe aufgenommene Kameraeinstellungen oder durch ausgedehnte Plansequenzen konstruieren (vgl. Gürge 2008, S. 49f.). Der Verzicht auf verschiedene Kameraperspektiven und Bildausschnitte soll den Zuschauer*innen ein eigenständiges Erfassen der vorfilmischen Situation ermöglichen. Diese Sequenzen sollen der Darstellung von Identitätsspannungen dienen, ohne dabei fertige Schlussfolgerungen anzubieten, wodurch die Zuschauer*innen in den Kommunikations- und Reflexionsprozess miteinbezogen werden. MacDougall stellt fest, dass in der verschriftlichten Anthropologie die Prinzipien der Verwicklung und Identifikation meistens durch die Formulierung eines Statements, durch Verlinken, Theoriebildung und Spekulation erfolgt. Demgegenüber werden die Zuschauer*innen in der Visuellen Anthropologie anders in heuristische und Denkprozesse involviert: Wissen wird nicht durch Beschreibung, sondern durch die Familiarität des Dargestellten erreicht (vgl. MacDougall 1997, S. 286).

4.7 Der Sequenzplan der dritten Episode

»If you get so muddled up in your use of the term, stop using it. Just talk about films. Anyway, very often when we use these terms, they only give us an opportunity to avoid really discussing the film.« (Lindsay Anderson, zitiert in Trinh T. Minh-Ha 1991, S. 31)

Abschließend zur oben geführten Diskussion, und der Einladung Trinhs folgend, möchte ich zunächst den Sequenzplan der dritten Episode darstellen und dabei exemplarisch das Umwandeln von ethnografischem Schreiben in die Sprache des ethnografischen Films praktizieren. Der Sequenzplan der dritten Episode entsteht sowohl als Ergebnis als auch unter Berücksichtigung der bis hierhin erarbeiteten Aspekte. Die anderen zwei Episoden werden einem ähnlichen Entstehungsprozess unterzogen werden. Die drei Episoden werden zudem in eine Rahmenerzählung eingebettet, welche die jeweiligen Themenkomplexe für die Zuschauer*innen kontextualisieren und in ihrem Zusammenhang verstehbar machen soll.

Die Darstellung orientiert sich an dem von Helmut Korte vorgeschlagenen Format zum Protokollieren von Filmen,²⁰ wobei ich zwei Modifikationen vorgenommen habe. Die Spalte »Sek.« bei Korte heißt bei mir *Kurztitel/Länge*. Sie enthält nicht nur die zeitliche Länge bzw. Dauer, sondern auch einen kurzen Titel für die Einstellung. In der Spalte *Bildspur* sind Kortess separate Spalten »Kamera« und »Beschreibung« zu einer zusammengefügt. Hier werden auch Angaben zum Drehort (Außen oder Innen), zu Einstellungsgrößen (Weit; Totale; Halbtotale, HT; Amerikanisch; Nah; Detail), zur Kameraperspektive (Vogelperspektive, VP; Augenhöhe-Perspektive, AHP; Froschperspektive, FP) sowie zu Kamerabewegungen (Schwenk, Kamerafahrt) gemacht. In der Spalte *Audiospur* werden die Interviewausschnitte sowie Stille und Geräusche oder Musik beschrieben. Wenn in einer Einstellung mehr als ein Ton vorhanden ist, wird in Tonspur 1 und Tonspur 2 unterschieden. Unter *Anmerkungen* werden Kommentare angegeben, die Zusammenhänge mit anderen Episoden herstellen sowie weitere Kontextinformationen zu den jeweiligen Sequenzen anbieten.

Die Einstellungen werden nummeriert und mit Namen versehen, um einzelne Einstellungen sowie die montierten Dateien ordnen zu können. Dieses Prozedere ist auch bei der Filmentstehung bedeutsam, um die Montage zu vereinfachen. Die kurzen Namen orientieren sich am Inhalt der Einstellung, so beginnen sie immer mit einem der folgenden Buchstaben: D (Dokumentarfilm); I (Interview); P (Presse); Z (Zeichentrickfilm).

Auch wird die zeitliche Länge bzw. Dauer der Einstellungen angegeben. Diese ist in dieser Phase noch eine ungefähre Angabe – nur bei den längeren Dialogen wurde die tatsächliche Länge gemessen, die Länge der weiteren Einstellungen wurde geschätzt. Es

20 Das Protokollierungssystem sowie die Begriffe sind aus Korte 2004³ entnommen.

geht hierbei vor allem darum, einen Überblick über Rhythmus und Geschwindigkeit zu erhalten und für die Konzeptualisierung des Films mitzudenken.

Die Episode ist in drei Sequenzen unterteilt, die wiederum aus Subsequenzen bestehen.²¹ Nach jeder Sequenz folgt eine kurze Beschreibung der beabsichtigten Vermittlungsziele. Wie in Kapitel 4.2 angemerkt, handelt es sich bei einem Film um einen Kommunikationsprozess zwischen Filmemacher*innen, Protagonist*innen und Zuschauer*innen. Da dieser Prozess noch nicht abgeschlossen ist, sind diese Beschreibungen lediglich Wunschvorstellungen, die mit dem Protokoll abgeglichen werden könnten.

4.7.1 Synopsis der dritten Episode »Zur Mapuche-Bewegung«

In Januar 2013 ist das Haus des Ehepaars Luchsinger im Süden Chiles in Brand gesetzt worden; das Ehepaar starb darin. Fünf Jahre vor der Brandstiftung wurde auf den Ländereien der Familie Luchsinger ein Mapuche-Aktivist, Matías Catrileo, von der Polizei getötet. Dieser Vorfall, ebenso wie die Tatsache, dass die Familie Luchsinger in den lokalen Medien für ihre rassistischen Äußerungen gegenüber den Mapuche-Nachbar*innen bekannt war, brachte es mit sich, dass der Brand unmittelbar den Mapuche-Aktivist*innen zugeschrieben wurde.

Die Familie Luchsinger sind Nachfahr*innen deutschsprachiger Siedler*innen aus dem 19. Jahrhundert. Ihr Tod erfuhr große mediale Aufmerksamkeit in Chile und im Ausland. Dieser Fall lenkt die Aufmerksamkeit auf die historische Beziehung Chiles zu den Deutschen, auf die Etablierung von Kolonien im Süden und auf die Regulierung von Differenz im Verhältnis zu den »ethnischen« Minderheiten des Landes. Wie positionieren sich meine Gesprächspartner*innen zu diesem Themenkomplex und welche Position im Differenzregime bekommen sie bzw. nehmen sie an als Deutsche und als Jüd*innen in Chile ein?

Wie bereits im dritten Kapitel dargestellt, fordert die Mapuche-Bewegung unter anderem die Rückgabe von Ländereien im Süden Chiles, welche den Indigenen im 19. Jahrhundert vom chilenischen Staat genommen und an deutsche Siedler*innen vergeben wurden. Daraus sind mehrere deutsche Kolonien entstanden, die mit der Zeit ökonomisch, politisch, sozial – und somit zugleich auf Repräsentationsebene – mächtig wurden. Die Mapuche-Bewegung verbindet das heutige Moment mit einem Moment »Null« der chilenisch-deutschen Geschichte: die Etablierung deutscher Kolonien im 19. Jahrhundert.

21 Was eine Sequenz ausmacht, ist unterschiedlich definiert worden. In der Syntagmatik von Metz wird von einer Polyfonie von Verständnissen einer Sequenz gesprochen und ein vielfältiges Repertoire an Begriffen herausgearbeitet. Dieses Klassifizierungssystem lehne ich ab, da es die Darstellung meines Vorhabens stärker verkompliziert als erklärt. In einer Fußnote bei Korte dagegen heißt es: »Die Sequenzeinteilung ist so gut, wie sie hilft, den Film für die *eigene* Analyse aufzuschließen und die Argumentation nachvollziehbar zu machen« (2004, S. 51). Dieses ermutigende Angebot nehme ich an. Meine Sequenzen und Untersequenzen entsprechen demnach größeren und kleineren thematischen Einheiten und implizieren nicht immer einen Wechsel von Raum und/oder Zeit.

4.7.2 Sequenzprotokolle der dritten Episode

Die Episode »Zur Mapuche-Bewegung« ist in drei Sequenzen unterteilt. Die erste Sequenz, »Beziehungen im privaten Raum«, stellt die Kontakte dar, die meine Gesprächspartner*innen mit Mapuche gehabt haben. Die zweite Sequenz, »Der Tod des Ehepaars Luchsinger«, thematisiert die symbolische Bedeutung dieses tragischen Ereignisses und stellt die ersten »aus dem Bauch heraus« gezogenen Positionierungen meiner Gesprächspartner*innen zur Mapuche-Bewegung dar. Die dritte Sequenz, »Verflochtene Erinnerungen«, stellt die Rolle von Erinnerung in den Positionierungen meiner Gesprächspartner*innen dar.

4.7.2.1 Erste Sequenz: Beziehungen im privaten Raum

Diese erste Sequenz soll den Zuschauer*innen den neuen Komplex – Positionierungen zur Mapuche-Bewegung – durch eine Parallelmontage näherbringen: Während die Protagonist*innen ihre Erfahrungen mit Mapuche beschreiben, erzählt ein Zeichentrickfilm die Geschichte einer Frau, die aus dem Süden Chiles nach Santiago geht, um dort als *Nana* zu arbeiten. Die Gegenüberstellung der beiden Geschichten dient dazu, deutlich zu machen, dass wir uns der Thematik aus der Perspektive der Protagonist*innen annähern, die in dieser Beziehung als Arbeitgeber*innen fungierten. Es wird ein Satz pro Einstellung ausformuliert. Auf diese Weise ist der Einstieg in die Episode und den Themenkomplex ein langsamer.

Synopsis der ersten Sequenz

Ein Zeichentrickfilm ohne Ton erzählt die Geschichte einer Frau, die ihre Familie verlässt, um als Kindermädchen in der Hauptstadt zu arbeiten. Der Ton vermittelt zugleich die Erfahrungen, die deutsche Jüd*innen mit Mapuche, die sie angestellt haben, gemacht haben. Der Ton verortet die Zuschauer*innen in diesem privaten Raum meiner Gesprächspartner*innen, die gezeigte Handlung spielt sich jedoch größtenteils draußen, vor dem Haus, auf dem Land, in öffentlichen Verkehrsmitteln, in den Straßen des Viertels »La Reina« in Santiago ab, bis die Protagonistin aus dem Zeichentrickfilm ankommt und ihr ihre Arbeit und ihr Zimmer im Haus gezeigt wird. Die Protagonist*innen des eigentlichen Films und die des Zeichentrickfilms befinden sich nun in einem Raum und verkörpern darin unterschiedliche Positionen.

Sequenzprotokoll

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Erste Sequenz: Beziehungen im privaten Raum			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
1 ^a	1.1Z Familiäre Trennung 0:00:00– 0:00:12	Außen/HT/AHOP Eine Frau mittleren Alters küsst zwei ältere Menschen, die, wie sie, einen ernsten Gesichtsausdruck haben. Sie bückt sich und küsst mit geschlossenen Augen ein Kind.	
	1.2Z Kind protestiert 0:00:12– 0:00:20	Außen/Weit/AHP Hohe Bäume, viel Vegetation und nur ein Haus mit rauchendem Schonstein verortet uns auf dem Land im Süden Chiles. Das Kind weint und klammert sich an der Frau fest. Die Frau reißt sich heftig vom Kind los und geht aus dem Bild. Die älteren Menschen halten das Kind fest.	Frida H.: Ja, sicherlich, <i>bueno</i> , die ist gefährlich, sie ist gefährlich; auf der anderen Seite, finde ich, die Mapuche sind in Wirklichkeit verdrängt worden, sie waren ja vor uns hier.
	1.3Z Mutter geht weg 0:00:20– 0:00:35	Außen/Totale/VP Die Frau geht den Berg herunter, schnell, dann fast rennend. Sie starrt auf den Boden und dreht sich nicht um.	Frida H.: Also, ich rede nicht von mir, sondern von den Weißen, von den Spaniern, die gekommen sind. Das war ja ihr Land, nicht?
	1.4Z Erster Bus 0:00:35– 0:00:50	Außen/HT/VP Die Frau steht am Rand einer Landstraße. Der Bus fährt ein und füllt das ganze Bild. Durch das Fahrerfenster sieht man sie, wie sie dem Fahrer Geld gibt. Der Bus fährt aus dem Bild. Der Staub bleibt.	Frida H.: Ich hab eine <i>Nana</i> 24 Jahre gehabt [...], die einen intelligenten und netten Humor hatte, eine fantastische Frau.
	1.5Z Frauen im Bus 0:00:50– 0:00:58	Innen/HT/VP Die Frau sitzt neben einer anderen Frau. Hinter ihr sitzen weitere junge und ältere Frauen. Sie alle schauen nach vorne. Unsere Protagonistin schließt die Augen. Das Bild wird schwarz.	Frida H.: Jetzt ist sie bei Freunden. Nein, ich hab überhaupt nichts gegen sie [...].

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Erste Sequenz: Beziehungen im privaten Raum			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
1	1.6Z Bus- bahnhof Osorno 0:00:58– 0:01:15	Innen/Totale/VP Die Frau befindet sich in einem interregionalen Busbahnhof. ^b Sie läuft neben den Bussen her, die in verschiedene Städte fahren: Valdivia, Temuco, Santiago. Sie steht vor einem Pullman-Bus mit dem Schild »Santiago«.	1. Tonspur: Geräuschkulissen vom Busbahnhof in Osorno. Frauen und Männer, die <i>Berlines</i> und Kaffee für die Reise verkaufen. 2. Tonspur: Interview Frida H.: Das ist schon so, und ich kenne viele, viele. Meine jetzigen <i>Nanas</i> sind auch alle aus, was weiß ich, sie sind alle aus dem Süden und sind prima Menschen!
	1.7Z Zweiter Bus 0:01:15– 0:01:25	Außen/HT/VP An der Frontscheibe ist ein Schild zu lesen: »Santiago«. Durch die Frontscheibe sieht man die Frau einsteigen und ihr Ticket vorzeigen.	Frida H.: Leider Gottes existiert das. Es gibt ein Vorurteil gegen die Mapuche [...]. Es ist eine Ungerechtigkeit
2	2.1Z An- kommen Santiago 0:01:25– 0:01:40	Innen/HT/AHP/horizontale Kamerafahrt Sie zieht die Gardinen im Bus auf. Es ist früher Morgen. Sie schaut nach draußen, die Kamera folgt ihrem Blick, die vorbeiziehende Landschaft wird aus ihrer Perspektive gezeigt: Trockene Hügel und Plastikmüll sind zu sehen. Am Horizont erscheinen kurz darauf die Wolkenkratzer von Santiago.	Indirekter Ton: Lärm der Autobahn
	2.2Z Die Adresse 0:01:40– 0:01:55	Innen/Detail/VP Auf einem Zettel, den sie in den Händen hält, ist eine Adresse zu lesen: »... [der Name der Straße ist verschwommen] 48, La Reina«. Sie hebt den Blick. Kameraschwenk/Detail/AHP Die U-Bahn-Karte von Santiago wird gezeigt. Ein Finger kommt ins Bild und zeigt auf die Station »Universidad de Santiago« und zeichnet den Weg bis zur Station »Fernando Castillo Velasco«. Es geht von »unten« nach »oben«.	Indirekter Ton: Lärm der U-Bahn

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Erste Sequenz: Beziehungen im privaten Raum			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
2	2.3Z Barrio alto 0:01:55– 0:02:05	Außen/HT/AHP/Parallelfahrt Die Kamera folgt der Frau, während sie eine Straße mit Einfamilienhäusern mit Vorgärten, mehreren Autos und an Zäunen entlangläuft. Sie schaut sich die Häuser an, dann stoppt sie vor einem, schaut auf den Zettel, den sie in der Hand hält, dann noch mal zum Haus hin.	Frida H.: Und so etwas bringt Hass, und so was bringt, dass man, ich kann nicht sagen beleidigt, sondern, dass man sich zurückgesetzt fühlt, oder diskriminiert, nicht?
	2.4Z Klingeln1 0:02:05– 0:02:10	Außen/Detail/AHP Eine beleuchtete moderne Klingel ist etwas unscharf zu sehen. Ein Zeigefinger kommt ins Bild und klingelt.	Klaus H.: Aber was es ja gibt, ist, sowohl rein persönlich Sympathie, ohne zu sprechen, als auch im täglichen Leben.
	2.5Z Klingeln2 0:02:10– 0:02:15	Außen/Detail/AHP Der Finger verschwindet aus dem Bild, aber die Einstellung bleibt. Der Familienname neben der Sprechanlage ist zu lesen: K. Becker.	Klaus H.: Wir hier als <i>Nana</i> ^c , wie sagt man auf Deutsch?, Dienstmädchen, ich weiß nicht, ja? Klingt sehr hässlich, Dienstmädchen, ja?
	2.6Z Klingeln3 0:02:15– 0:02:30	Außen/T/AHP Von hinten sieht man sie vor einem großen Haus warten, das neben weiteren großen Häusern steht. Sie hat die Hände erst hinter dem Rücken verschränkt, dann schaut sie nach unten und macht ihre Kleidung zurecht. Sie schaut wieder nach vorne und kreuzt ihre Hände erst vorne, dann stützt sie sie auf die Hüften.	Klaus H.: Aber die, die wir haben, wir haben hauptsächlich Mapuche gehabt, ja?
	2.7Z Tor geht auf 0:02:30– 0:02:35	Außen/HT/AHP Das Tor geht auf und eine andere Frau mit einer Schürze ist zu sehen.	Klaus H.: Und das Erste, was sie feststellen, dass sie hier ganz anders behandelt werden als im anderen chilenischen Haushalt, ja?

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Erste Sequenz: Beziehungen im privaten Raum			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
3	3.1Z Nanas1 0:02:35– 0:02:40	Außen/Amerikanisch/AHP Die Frauen stehen sich gegenüber und starren sich fragend und mit einem nervösen Lächeln an. Untertitel: In meinem Haus aßen die Hausangestellten mit uns am Tisch und das ist unerhört in Chile.	Anna A.: En mi casa las empleadas se sentaban en la mesa a comer con nosotros, y eso es inaudito en Chile.
	3.2Z Nanas2 0:02:40– 0:02:45	Außen/Amerikanisch/AHP Die Frauen begrüßen sich mit einem Handschlag. Untertitel: Sie aßen am selben Tisch mit uns zum Frühstück, zu Mittag. Meine Eltern ließen sie nie in der Küche essen, nie. Und ich denke, dass ihnen das etwas bedeutet hat.	Anna A.: Comían en la misma mesa el desayuno, el almuerzo, mis padres nunca las hicieron comer en la cocina. Nunca. Y creo que eso les importó.
	3.3Z Nanas3 0:02:45– 0:02:50	Außen/GA/AHP Man sieht die beiden Frauen im Profil. Die Angestellte erzählt der Neuen etwas. Das Tor geht hinter ihnen zu.	Stille
	3.4Z Garten 0:02:50– 0:03:00	Außen/T/VP Beide Frauen durchqueren den sehr grünen Vorgarten und gehen in das Haus hinein.	Klaus H.: Unser Sohn hat einen Freund gehabt [...], und da hat der Freund von unserem Sohn gesagt:
	3.3Z Nana und Hausherrin 0:03:00– 0:03:15	Innen/Totale/VP Wir sehen die zwei Frauen mit Schürzen inmitten eines Raumes, mit Kamin, Teppich, Sofas etc. Eine dritte Frau ohne Schürze und zwei Kinder kommen ins Bild. Sie begrüßen sich per Handschlag. Hinter der Frau ohne Schürze spielen die Kinder. Die junge Frau aus dem Süden bekommt Arbeitskleidung.	Klaus H.: »Ist ja komisch, in meinem Haus sag ich ›Sie‹ zu meinem Vater und ›du‹ zum Dienstmädchen, und in deinem Haus sagst du ›du‹ zu deinem Vater und ›Sie‹ zu Dienstmädchen.« Das ist ihm aufgefallen, ja?

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Erste Sequenz: Beziehungen im privaten Raum			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
3	3.4Z Nanas3 0:03:15– 0:03:20	Innen/Amerikanisch/AHP/Einfahrt Die Neue wird von der anderen Frau mit Schürze einen Gang entlanggeführt.	Klaus H.: Niemals würde es uns einfallen, gegenüber wem auch immer den Respekt zu verlieren, gegenüber dem Mädchen oder irgendwie abfällig »du« zu ihr zu sagen. Undenkbar!
4	4.1Z Familienbilder 0:03:20– 0:03:30	Innen/Detail/AHP/Ranfahrt Aus der Perspektive der Neuen sind Bilder an der Wand mit Familienporträts, Kinderbildern und Urlaubsbildern am Meer zu sehen.	Klaus H.: Aber woanders in einem chilenischen Ort ist das gang und gäbe.
	4.2Z Leeres zimmer 0:03:30– 0:03:40	Innen/HT/FP/Ranfahrt Sie gehen eine schmale Treppe hoch. Das Zimmer ist unter dem Dach. Die Tür am Ende der Treppe steht offen. Man sieht eine weiße Wand und ein kleines Fenster im Schrägdach.	Frida H.: Sie war sehr ..., sie ist intelligent und sie hat bei mir kochen gelernt.
	4.4Z Schrägfenster 0:03:40– 0:03:55	Außen/Amerikanisch/VP Die Neue ist von oben zu sehen, wie sie auf dem Bett liegt und nachdenkt. Nach einigen Sekunden spiegelt sich im Fenster ein vorbeiziehender. Daran wird deutlich, dass sie durch das Fenster/ein Glas gezeigt wird.	Frida H.: Sie macht den Rotkohl, wie die Deutschen das machen, und sie macht den Sauerbraten, wie die Deutschen das machen, und das hat ihr alles Spaß gemacht, das hat sie alles gelernt, <i>a la perfección!</i>
	4.5Z Augen zu 0:03:55– 0:04:00	Innen/Detail/VP Während der Vogelschwarm noch vorbeizieht, schließt sie die Augen. Das Bild wird schwarz.	

Anmerkungen: ^a1 Zeichentrickfilm in Schwarz-Weiß: 7 Einstellungen, je 4–8 Sekunden; ^b1.6 Das Bild zeigt den Betrieb am Busbahnhof von Osorno. Neben anderen Speisen werden Berlins für die Reise angeboten, dieselben, die in Deutschland (als »Berliner«) verkauft werden. »Kaffeemänner« sind Verkäufer, die aus einer Thermosflasche, die sie an ihren Körpern mit Gürteln festbinden, am Busbahnhof (und ich habe sie nur dort gesehen), Kaffee verkaufen; ^c2.5 Nana ist die Bezeichnung für eine Frau, die meistens im Haus der Arbeitgeber*innen wohnt und sich um die Kinder sowie um den Haushalt der Familie kümmert.

Der Zeichentrickfilm steht für die Verallgemeinerung subalternen Erfahrung: familiäre Zerrissenheit (1.1ZFamiliäre Trennung) vs. das Recht auf »intakte« Familienverhältnisse (4.1ZFamilienbilder); unerwünschte Migration (1.4ZErster Bus bis 2.1ZAnkommen Santiago) vs. Urlaubsreisen. Sowohl meine Gesprächspartner*innen als auch die Frau-

en, von denen sie sprechen, mussten solche Erfahrungen machen. Die Bilder evozieren deswegen zugleich die Geschichte der ersten Episode, insbesondere die von Frida H., die am Anfang des Films erzählt, wie sie nach ihrer Ankunft in Chile, selbst noch ein Kind, auf andere Kinder gegen Geld aufpassen musste.

Der Rekurs auf Animationsbilder folgt der Absicht, eine diegetische Welt zu schaffen, die sich zwischen der Erzählung aus der Tonspur und der fehlenden Perspektive der Frauen, um die es in der Erzählung geht, bewegt. Silvia Bahl geht davon aus, dass Animationen unter anderem die Fähigkeit besitzen, Bilder zu vermitteln, die zwischen innerer und äußerer »Realität« entstehen. Sie helfen auch dabei, etwas darzustellen, das »faktisch stattgefunden hat, aber unverfügbar bleibt« (Bahl 2022). Befreit vom Anspruch der unmittelbaren Darstellung ermöglicht der Zeichentrickfilm eine Reflexion der Medialität und bietet eine experimentelle Repräsentationsform (vgl. Backe u. a. 2018, S. 4f.), um zu betonen, dass die zweite diegetische Welt der historischen Welt der Interviews gegenübersteht. Die animierten Bilder mit Übertragungspotenzial zeigen zudem, dass die Gegenwart und die Vergangenheit im Hinblick auf Rassismus miteinander in Verbindung stehen.

Der Zeichentrickfilm in Schwarz-Weiß polarisiert und vereinfacht Machtverhältnisse. Die Bilder metonymisieren *lugares comunes*, sie entsprechen einer Viktimisierung der Frau des Zeichentrickfilms, die nach der Erzählung meiner Gesprächspartner*innen auf der Tonspur eine Mapuche-Frau aus dem Süden sein könnte. Das ist beabsichtigt, weil es diese Perspektive ist, durch die meine Gesprächspartner*innen ihre Identifikation – über Diskriminierungserfahrung – begründen. Hierbei spielt eine weitere Eigenschaft von Animationsbildern eine Rolle: Eine Identifikation der Protagonist*innen beider diegetischer Ebenen wird durch Abstraktion geschaffen (vgl. ebd., S. 3). Die Schwarz-Weiß-Ästhetik wird eingesetzt, um einer Ethnisierung von Mapuche oder deutschen Jüdinnen zu entgehen. Die Protagonistin des Zeichentrickfilms ist zwar als eine Frau vom Land erkennbar, womit der Diskurs zu Mapuche-Frauen reproduziert wird; es wird jedoch auf weitere biologistische Marker – etwa schwarze Haare – oder auf kulturalistische Merkmale – etwa traditionelle Kleidung – verzichtet, zum einen, um unnötige Vorurteile nicht zu bestätigen, und zum anderen, um verallgemeinernd zu wirken. Die Parallelmontage des Zeichentrickfilms ohne Audiospur und die Interviews in geschlossenen Räumen als Off-Ton stellen die öffentlichen und privaten Ebenen dar, zwischen denen Positionierungen gebildet und ausgelebt werden.

Die Entscheidung, die Parallelen zwischen den verschiedenen Erfahrungen mittels eines Zeichentrickfilms zu erzählen, will auf eine weitere Eigenschaft von Repräsentation hinweisen. Wie Erll bezüglich des Zusammenhangs von Fiktionalität und Faktualität in autobiografischen Texten feststellt (vgl. Kapitel 3.1.1), setzt auch die Erinnerungspraxis in meinem Film beide Elemente ins Verhältnis zueinander: Die Dokumentation besteht aus Interviews, die in der historischen Welt stattgefunden haben, und aus einem Zeichentrickfilm, der für die Dokumentation kreiert wurde. Zugleich ist der Zeichentrickfilm zwar fiktiv, beinhaltet aber faktuale Elemente: Die Bilder der Landschaft und des Hauses sowie die Geschichte der Mutter, die ihre Töchter bei den Großeltern lässt (1.2ZKind protestiert), um nach Santiago zu gehen, geben die Umgebung und die Geschichte einiger meiner Schulfreund*innen wieder. Der Busbahnhof ist der der Stadt

Osorno (1.6ZBusbahnhof Osorno); die Straßen und Häuser sind aus Santiago, aus dem tatsächlich existierenden Viertel *La Reina* (2.3ZBarrio alto).

Die Sequenz macht zudem deutlich, dass sich Rassismus zusammen mit Klassismus (2.3ZBarrio alto; ZNana und Hausherrin) und Sexismus (1.5ZFrauen im Bus) artikuliert: Er äußert sich in den Erfahrungen und Beziehungen zwischen den Protagonist*innen. Der Kontrast, der aus der Parallelmontage des Zeichentrickfilms mit der Tonspur resultiert, zeugt von den verschobenen Machtverhältnissen zwischen rassialisierten Minderheiten: Während sie subalterne Erfahrungen teilen, stehen sie hinsichtlich Rassismus, Klassismus und Sexismus zugleich in einer hierarchischen Beziehung zueinander (3.1ZNanas1; 4.4ZSchrägenfenster), was die Aussagen des in Kapitel 1 zitierten Textes von Encarnación Gutiérrez Rodríguez unterstreicht: »Frau ist nicht gleich Frau, nicht gleich Frau, nicht gleich Frau ... Über die Notwendigkeit einer kritischen Dekonstruktion in der feministischen Forschung« (vgl. Kapitel 1.2.1.2).

4.7.2.2 Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger

In der zweiten Sequenz geht es um die Positionierungen der Protagonist*innen zur Mapuche-Bewegung. Dabei soll zum einen die Rolle von Erinnerung für Positionierungen und zum anderen die Rolle von Repräsentation für das Bilden von Erinnerung deutlich werden. Die Sequenz mit den Positionierungen der Protagonist*innen wird um den Tod des Ehepaars Luchsinger herum organisiert. Zugleich werden verschiedene mediale Ebenen dargestellt – eine andere Dokumentation, der Zeichentrickfilm, das Fernsehen, Zeitungen und das Internet – sowie verschiedene Zeiten miteinbezogen – die des Brandes und Todes des Luchsinger Ehepaars und der Reaktionen darauf, die des Todes von Matías Catrileo und der Reaktionen darauf sowie die der Verabschiedung des Straßenverkaufsverbots und die des Projekts zur Vermarktung von Mapuche-Handwerk –, die einen Erzählstrang verhindern sollen. Die verschiedenen Medienebenen und die chaotisch wirkende Wiedergabe von Ereignissen und Reaktionen sollen vermitteln, dass es sich um eine aktuelle gesellschaftliche Debatte handelt, bei der es »Fronten« und umstrittene Positionen gibt, die jeweils mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln miteinander konfrontiert werden. Diese Dichte soll die Zuschauer*innen mit einer Masse an Information »bombardieren«, um sie in die Kontingenz der Thematik hineinzudrängen und in die Situation, sich mit den Positionierungen der Protagonist*innen sowie mit der eigenen zu beschäftigen.

Synopsis der zweiten Sequenz

Medien in verschiedenen Ländern und mit unterschiedlichen Schlagzeilen berichten auf Spanisch, Englisch und Deutsch vom dramatischen Tod des Ehepaars Luchsinger. Die Titelseiten der Zeitungen werden im Film mit Musik untermalt, die die Dramatik des Ereignisses mit Gefühlen von Dringlichkeit, Angst, Wut und Traurigkeit unterstreicht. Nach der Beschäftigung mit der Medienberichterstattung äußern sich die Protagonist*innen des Films zum Tod des Ehepaars im Besonderen und zur Situation der Mapuche im Allgemeinen. Ihre nonverbalen Äußerungen verdeutlichen, wie schwer es ihnen fällt, sich dazu zu positionieren – die Nachricht ist noch sehr frisch. Es folgen dann verschiedene *Inserts*, die chaotisch in der Präsentation und ohne Anspruch auf

Klarheit und Vollständigkeit, von der Komplexität, der Tiefe und den verschiedenen Ebenen des Konflikts erzählen sollen.

Sequenzprotokoll

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
5 ^a	5.1P Clarín 00:04:00– 00:04:03	Zeitungsausschnitt: »Chile: Horrendo asesinato de dos ancianos en tierra mapuche« (Clarín-Argentina, 05.01.2013) Untertitel: Furchtbarer Mord an zwei älteren Menschen im Mapuche-Land	Musik: Lied von Flairck, De Klopjacht
	5.2P Cooperativa 00:04:03– 00:04:07	Zeitungsausschnitt: »Incendio intencional destruyó la casa de la familia Luchsinger in Vilcún« (Radio Cooperativa-Chile, 04.01.2013) Untertitel: Vorsätzliche Brandstiftung zerstörte das Haus der Familie Luchsinger in Vilcún	
	5.3P Latercera 0:04:07– 0:04:10	Zeitungsausschnitt: »Las horas de terror de la familia Luchsinger« (La tercera-Chile, 12.01.2013) Untertitel: Die Horrorstunden der Familie Luchsinger	
	5.4P Frankfurter 0:04:10– 0:04:13	Zeitungsausschnitt: »Die Wut der Entrechteten« (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.01.2013)	
	5.5P Economist 0:04:13– 0:04:16	Zeitungsausschnitt: »Unhappy new year« (The Economist, 10.01.2013)	
	5.6P Guardian 0:04:16– 0:04:40	Zeitungsausschnitt: »Chilean couple die in arson attack after land dispute with Mapuche Indians« (The Guardian, 04.01.2013)	

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
5	5.7P UChile 0:04:40– 0:04:43	Zeitungsausschnitt: »La historia de la familia Luchsinger en la Araucanía« (Radio Universidad de Chile, 04.01.2013) Untertitel: Die Geschichte der Familie Luchsinger in der Araucanía	
6	6.1I HH zu Nach- richt 0:04:43– 0:04:50	Innen/HT/VP Interview Frida H. in ihrem Wohnzimmer	Frida H.: Ja, ich habe gerade darüber gelesen. Ich find es entsetzlich, ich find es entsetzlich! Ich find es ganz entsetzlich! Menschen morden kann man nicht, oder? Ich meine, das ist kriminell, das ist kriminell und das ist bestimmt von Leuten, von Mapuche gemacht, die eben Hass auf die, auf den Chilenen, auf den Weißen haben, und nie die Gelegenheit gehabt haben, auf gleicher Basis irgendwas machen zu können.
	6.2I PC zu Nach- richt 0:04:50– 0:05:35	Innen/Amerikanisch/AHP Benjamin C. ist vor der Kamera zu sehen: Er sucht nach den richtigen Worten. Er runzelt die Stirn beim Gedanken an die schrecklichen Tode; die Augen werden groß bei der Aussage, dass er jedoch die Wut verstehe. Untertitel: Ich müsste noch nachforschen, um genauer sein zu können, aber die Eltern dieser Familie waren Teil der Kolonien, die die Mapuche gewaltsam von diesen Ländereien verdrängt haben. Das rechtfertigt nicht, dass sie ermordet wurden. Andererseits, das muss, nehme ich an, noch nachgewiesen werden. Das, was getan wurde, und sehr wahrscheinlich vonseiten der Mapuche, war der Brand. Nun, der Brand war nicht unbedingt dazu gedacht, sie zu töten.	Benjamin C.: Tendría que investigar como para ser más preciso, pero los padres de esta familia, fueron parte de estos colonos que desplazaron violentamente a los Mapuche de esas tierras. Entonces, lo que no justifica que los hayan asesinado. Por otra parte entiendo, eso todavía, supongo que está por demostrarse, de que en realidad lo que se hizo supuestamente y muy posiblemente por el lado Mapuche fue el incendio. Ahora, el incendio no era necesariamente para matarlos a ellos. Bueno, más allá de la explicación del caso, que no es mucho más lo que yo pueda explicar, mi actitud frente a esto es un poco distanciado. Condeno obviamente las muertes, pero espero tener más información. Y hay antecedentes históricos, como digo, que de alguna manera, si no justifican, explican la rebeldía de los Mapuche, si fueron ellos.

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
6	6.2I PC zu Nachricht 0:04:50– 0:05:35	Gut, abgesehen von den Erklärungen zu dem Fall, zu denen ich auch nichts hinzuzufügen habe, ist meine Haltung demgegenüber ein wenig distanziert. Ich verurteile selbstverständlich die Tode, aber, ich warte ab, bis ich mehr Information habe. Und es gibt eine Vorgeschichte, die, wie gesagt, die Rebellion der Mapuche wenn auch nicht rechtfertigt, so doch erklärt, wenn sie es waren.	
	6.3I MA zu Nachricht 0:05:35– 0:05:45	Untertitel: Und ich denke, dass es einen Grund geben muss, und noch einmal, ich rechtfertige diesen Akt nicht, aber warum wurden diesen Leuten die Häuser und die Ländereien in Brand gesetzt?	Anna A.: Y yo creo que debe haber una razón, y otra vez, no justifico este acto, pero ¿por qué a este gente se le quemaron las casas, las tierras?
7	7.1I MA zu Großlandbesitz 0:05:45– 0:06:05	Innen/Amerikanisch/AHP Anna A. im Interview Untertitel: Diese Leute müssen eine sehr trübe Geschichte mit dieser [Mapuche-]Gemeinde gehabt haben. Ohne mich zu weit aus dem Fenster lehnen zu wollen, aber das ist etwas, was in Chile diskutiert werden muss, die Agrarreform fand statt, weil Großgrundbesitzer den Bauern Ländereien weggenommen hatten oder weil sie Ländereien hatten, ohne sie zu bewirtschaften [...]. In Chile gibt es einen Bürgerkrieg mit den Mapuche, aber niemand sagt es.	Anna A.: Esta gente debe haber tenido una historia bastante turbia con esta comunidad. Y sin ir más lejos, por eso fue la reforma agraria y esto es lo que en Chile se tiene que hablar, es en realidad porque los latifundistas le quitaron las tierras a los campesinos o tenían tierras que no se trabajaban. [...] En Chile hay una guerra civil con los Mapuche, pero nadie lo dice.

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
7	7.2D Luchsingerin Film 0:06:05– 0:08:25	<p>Insert aus dem Film: El despojo^b</p> <p>Außen/Totale/AHP</p> <p>Wir befinden uns auf dem Land. Über eine Landstraße fährt ein Polizeiwagen und stoppt neben einem älteren Herrn in Bauernkleidung, Herr Luchsinger. Das Fenster des Beifahrers wird heruntergeklappt und der Polizist und Herr Luchsinger begrüßen sich per Handschlag.</p> <p>Außen/HT/AHP</p> <p>Luchsinger äußert sich zur Mapuche-Bewegung.</p> <p>Er zeigt auf einen Graben in der Erde und die Kamera folgt Herrn Luchsinger, der den Graben entlangläuft und mit einer Handbewegung auf ihn zeigt.</p> <p>Außen/Amerikanisch/AHP</p> <p>Herr Luchsinger zieht einen Vergleich zur Berliner Mauer.</p> <p>Das Bild wird schwarz, dann wird die Nachricht der Tötung des Aktivisten Matías Catrileo auf den Ländereien von Herrn Luchsinger durch die Polizei eingeblendet.</p> <p>Statisches Bild von Matías Catrileo (von teleSur)^c – das Kind aus dem Zeichentrickfilm ist an den Locken wiederzuerkennen.</p> <p>Es folgt ein weiteres statisches Bild von einem Graffito aus der Stadt Temuco in Gedenken an Catrileos.</p> <p>Überblendung/Innen/Detail/</p> <p>Ein Fernseher zeigt Bilder von einer Demonstration, in der Kinder Plakate hochhalten: »Keine Gewalt mehr gegen Mapuche-Kinder«.</p>	<p>Stimme von Herrn Luchsinger aus dem Film</p> <p>Es herrschen Verhältnisse wie die in der Zeit der Agrarreform. Die früheren guten Beziehungen zu den Mapuche seien beendet. Er habe diesen [Graben] machen lassen müssen als Grenze und Schutz vor seinen Mapuche-Nachbar*innen. Er fühle sich wie eingesperrt, mit dem polizeilichen Schutz, mit dem Graben im Boden.</p> <p>Er sagt vorher, dass alles kein gutes Ende nehmen werde, dass das Militär wieder eingreifen müsse.</p> <p><i>Vom Direktton des Films</i></p> <p>»El despojo« zum</p> <p><i>Direktton des Fernsehers</i></p> <p>Noch während wir das Bild sehen, sind Demonstrant*innen zu hören, die die polizeiliche Gewalt gegen Mapuche-Kindern anprangern.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung		
Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger		
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur
7	7.3Z Oma auf dem Markt 0:08:25– 0:09:10	<p>Der Zeichentrickfilm geht weiter. Innen/Detail Die Hand einer älteren Person schaltet den Fernseher aus.</p> <p>Innen/HT/AHP Wir sehen die ältere Frau der ersten Sequenz, die Gemüse in Körbe einpackt.</p> <p>Außen/Nah/AHP Die Körbe werden nebeneinandergestellt und das Gemüse wird vom Kind aus der vorherigen Sequenz mit Preisschildern versehen.</p> <p>Außen/Detail: Der Salatkorb ist eingblendet. Eine Kinderhand stellt das Schild mit dem Text »Lechuga \$ 150« auf.</p> <p>Außen/Amerikanisch/VP Die ältere Frau beobachtet das Kind lächelnd. Am rechten Rand des Bildes kommen Polizeistiefel ins Bild. Die ältere Frau erschrickt.</p> <p>Außen/HT/FP Vor ihr stehen zwei Polizisten. Sie versucht, mit ihnen zu sprechen, die Polizisten nehmen sie aber fest.^d Das Kind kommt ins Bild und versucht, die ältere Frau von den Polizisten wegzuziehen. Die ältere Frau wird von den Polizisten aus dem Bild gezogen. Weitere Straßenverkäuferinnen kommen ins Bild und halten das weinende Kind zurück.</p>
		<p>Audiospur</p> <p>Tonspur: Feria de Temuco Tonspur: Das Interview</p> <p><i>Vom Direktton der Feria in Temuco zum Direktton des Interviews</i></p> <p>Klaus H.: Die chilenische Gesellschaft lässt sie nicht aufsteigen. Sie bleiben weiter unten, also, sie sind automatisch, sagen wir, sozial abgewertet [...], zumindest als Vorurteil von hier, von vornherein ist, dass der Mapuche eben arm ist und er weiß nix und er ist primitiv. Er ist deswegen kein schlechter Mensch [...], er hat nix mit Kriminalität oder mit irgendwas zu tun [...], dass er nachher beweisen kann, dass er es nicht ist, das ist seine schwere Arbeit.</p> <p>Frida H.: Auf der anderen Seite haben sie sich vielleicht nicht bemüht, sich mehr auszubreiten und verschiedene Sachen zu ändern in ihrem eigenen Milieu.</p> <p>Frida H.: Auf der anderen Seite hat man es ihnen sozusagen verboten; oder hat sie in ihren Möglichkeiten restringiert.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
7	7.4W Mapuche Produkt 0:09:10– 0:10:05	<p>Der Zeichentrickfilm wird durch den Klick einer Computermouse unterbrochen.</p> <p>Wir sehen den Cursor über die Website^e der <i>Fundación de Artesanías Chile</i> navigieren.</p> <p>»Navidad artesana; regala identidad hecha a mano«</p> <p>Untertitel: Handwerkliche Weihnachten; verschenke handgemachte Identität</p> <p>»Nuestra misión: Preservar, valorar, fomentar y difundir la artesanía tradicional chilena, integrando a artesanas y artesanos en el desarrollo sociocultural y económico del país.«</p> <p>Untertitel: Unsere Mission ist: das chilenische traditionelle Handwerk zu bewahren, wertzuschätzen, zu fördern und zu verbreiten und Handwerker*innen in die sozialkulturelle und wirtschaftliche Entwicklung des Landes einzubeziehen.</p>	<p>Geräusch eines Mausclicks</p> <p>Klaus H im Off: Unsere Tochter ist die <i>directora nacional de la artesanía</i> [...]. Dadurch ist sie in die Dörfer gefahren, raus in die Berge, um mit den Mapuche zu sprechen und denen beizubringen, nicht, wie man webt, sondern was man webt, und dass sie sich zusammentun, um ihre Sachen verkaufen zu können, nicht warten, dass jemand in ihre Dörfer kommt. Es war ein großer Kultur-Erfolg, wie es genannt wird, ja?</p>

Anmerkungen: ^a5.1-5.7 Die Zeitlänge der Inserts entspricht der allgemeinen Regel von 3 Wörtern pro Sekunde; ^b7.2 Die Rechte, um Ausschnitte aus dem Film »El despojo« in meinen Film einzubauen, müssen noch eingeholt werden. So entspricht diese Sequenz erst einmal einer Wunschkonstruktion; ^c7.2 Zum statischen Bild von Catrileo: Darin sieht man ihn als Jugendlichen mit einer *Jockey-Cap*, unter der sein langes, lockiges Haar zu sehen ist. Das Kind der ersten Sequenz wird auch lockiges Haar haben und dadurch eine äußerliche Ähnlichkeit zu Matías Catrileo aufweisen; ^d7.3 »Todo por una lechuga« (»alles wegen eines Salats«) war die Schlagzeile einer Nachricht im Oktober 2018 über das Verbot des Straßenverkaufs in Temuco und die Zusammenstöße der Verkäufer*innen und der Polizei; ^e7.4 Website der Fundación de Artesanías de Chile: <http://shop.artesaniadesdechile.cl>

Diese Sequenz fasst die Spannungen und den Stand der gesellschaftlichen Debatte um die Mapuche-Bewegung und um die lang etablierten Verhältnisse zwischen dem chilenischen Staat, den Mapuche und den Deutschen in Südkolumbien zusammen. Die Positionierungen der Protagonist*innen werden Teil dieser erhitzten Debatte, bei der bereits

gebildete »Partnerschaften« – die Familie Luchsinger, die Polizei und die Politik vs. die Mapuche, die Proteste und internationale Foren – miteinander konfrontiert werden.

Der Zusammenschchnitt der Schlagzeilen (5.1PClarín bis 5.7PUChile) weist darauf hin, dass die Berichterstattung von lokalen, nationalen und internationalen Medien ausging. Statt Kommentaren werden die sieben Einstellungen mit Musik unterlegt, wodurch die Beschäftigung mit den Nachrichten den Zuschauer*innen überlassen wird. Wenn möglich, soll die Musik zu diesem Abschnitt in Auftrag gegeben werden. Das vorgeschlagene Lied dient hier als Beispiel dessen, was durch die Musik transportiert werden soll. Zu der Unmöglichkeit, Musik genau zu beschreiben, behauptet Trinh treffend: »[T]he meaning of music is too precise for words« (1991, S. 16). Jedoch möchte ich den musikalischen Vorschlag damit begründen, wie er auf mich wirkt. Zum Lied »De Klopjacht« der niederländischen Band *Flairck* kann ich sagen, dass es auf mich weder aufregend noch zerstörerisch, aber Melancholie stiftend wirkt. Dadurch wird zuerst Melancholie gegenüber den Umständen des Brandes mit seinen tödlichen Folgen zugelassen bzw. erzeugt. Das Lied transportiert mit seinem Rhythmus, der mal beschleunigt und mal pausiert, sich aber insgesamt steigert, Aufregung und unterstützt so auch Gefühle von Aggression und Ohnmacht gegenüber den Umständen. Das Lied kann weder einer Mapuche- noch einer jüdischen Kulturproduktion zugeordnet werden. Dies folgt der Absicht, dass die Musik nicht gleich eindeutige Identifikationen hervorruft. Vielmehr soll sie dabei helfen, die dramatischen Ereignisse auf die Ebene der zwischenmenschlichen Gefühle zurückzuholen und zunächst dort zu verarbeiten, bevor diese mit sozialpolitischen Hintergründen erklärt werden.

Auf einer Metaebene könnte das Lied einen Bezug zu identitären Grenzen aufweisen, welche auf die Geschichte der Familie Luchsinger und die Mapuche-Nachbar*innen übertragen werden kann: *Flairck* ist eine fünfköpfige Band, die viele Saiteninstrumenten spielt, unter anderen den *Charango* aus der Andenregion. Dadurch ähnelt das Stück der Musik der *Canción Latinoamericana*. Aufgrund eines fehlenden politischen Textes und einer anderen instrumentellen Mixtur kann es aber zunächst nicht eindeutig diesem Stil zugerechnet werden. Ferner kann der suggestive Titel »De Klopjacht« (die Jagd) als Metapher für die Hintergründe der Ereignisse stehen.

Gegenüber den Assoziationen der ersten und der zufälligen Auswahl der Berichterstattung am Anfang der zweiten Sequenz kehrt mit den Intervieweinstellungen die Konkordanz von Zeit und Raum zurück. Diese Übereinstimmung und die unbewegliche Kamera führen dazu, dass sich die Zuschauer*innen intensiver mit den Aussagen der Protagonist*innen beschäftigen. Der Inhalt der Aussagen wird durch die nonverbale Kommunikation verstärkt. In der Art, wie die Protagonist*innen ein Urteil über die Ereignisse zu treffen versuchen (6.1IHHzuNachricht bis 6.3IMAzunachricht) wird deutlich, dass es sich um aktuelle und noch nicht abgeschlossene Ereignisse handelt. Eine Positionierung wird demzufolge vorsichtig und dennoch bereits eindeutig ausgesprochen. Das Attentat wird als kriminell eingestuft und zugleich in einen genealogischen Zusammenhang mit der durchgehenden Unterdrückung der indigenen Bevölkerung seit der Unabhängigkeit gebracht: Die Zeit des Jetzt-Zustands (7.3ZOmaaufdemMarkt) vermischt sich mit der Zeit des politischen Umbruchs von der sozialistischen Politik Allendes zur Diktatur (7.1IMAzugroßlandbesitz) und auch mit der Zeit davor (6.2IPCzunachricht).

Der Rückkehr zu den Interviews geht zudem mit einem ästhetischen Wechsel – von Schwarz-Weiß zu Farbe –, mit einem Übergang von einem diegetischen in einen anderen Rahmen – ein Film im Film – und mit einem Registerwechsel – Inserts vs. bewegliche Bilder – einher. Die Wechsel weisen auf das Verhältnis von kollektiver Erinnerung zur historischen Welt hin. In diesem Verhältnis werden Erinnerung als eine Zusammensetzung verschiedener Ebenen und die historische Welt als eine dieser Ebenen dargestellt. Dabei erweist sich die Ebene der historischen Welt, der die Interviews entsprechen, als weitaus komplexer: Ohne Ausnahme äußern die Protagonist*innen Empathie mit den Aktivist*innen und prangern Zuschreibungen des chilenischen Repräsentationssystems an die Mapuche an (7.3ZOMaaufdemMarkt), jedoch fällt es ihnen schwer, die Ereignisse abseits der Sprache eines rassistischen Wissens zu erklären (7.3ZOMaaufdemMarkt).

Mit der Einbettung des Films *El despojo* (Die Enteignung) von Dauno Tótoro aus Jahr 2004 wird eine Verbindung mit der zweiten Episode hergestellt (7.2DLuchsingerinFilm). Die Aussage von Anna A., die Verhältnisse entsprächen einem Bürgerkrieg gegen die Mapuche, bei denen sich der Staat, wie beim Militärputsch von 1973, als Wächter der bestehenden Machtverhältnisse positioniert, wird durch die Montage unterstützt: Mit der Begrüßung im zitierten Film zwischen Werner Luchsinger und den Polizisten und dem Übergang mittels Überblendung – erst zum Bild des Aktivisten Matías Catrileo, dann zum Graffito des Gedenkens an Matías Catrileos Tod und zuletzt zu den Fernsehnachrichten über die Demonstrationen gegen die polizeiliche Gewalt in den Mapuche-Gemeinden in der Región de la Araucanía, um die Stadt Temuco. Somit werden die heutigen Verhältnisse mit dem Übergang von der sozialistischen Politik Allendes zur Diktatur mit dem Einsatz des Militärs verglichen und es wird auf Kontinuitäten in den Machtverhältnissen im Süden nach der Diktatur hingewiesen.

Mit Bildern von Protesten gegen die staatliche Gewalt gegen Mapuche-Kinder (6.3IMAzunachricht und 7.1IMAzugroßlandbesitz) und der Überblendung des Bildes von Matías Catrileo als Jugendlicher zum selben Bild in Form eines Graffito wird zum einen auf die Bedeutungen eines »visual place of memory« (Falk 2010, S. 86) hingewiesen. Zum anderen zeichnet diese Montage den Weg vom Privaten ins Politische bei Identitätsbildungsprozessen sowie den Weg von Vergesellschaftungsprozessen in kollektive Erinnerung nach. Der Kontrast zwischen dem polizeilichen Schutz des Großgrundbesitzers und dem Graffito spiegelt wiederum Machtpositionen auf der Repräsentationsebene wider: Während der einen Identität Raum in der Öffentlichkeit zugesprochen wird, muss die andere Gruppe sich den Raum als politischen Akt aneignen.

Mittels einer intermedialen Kommunikation und einer sprunghaften Montage bei den Interviewausschnitten wird zugleich auf die Grenzen der Repräsentation hingewiesen. Die Dokumentation (*El despojo*) vermittelt die Perspektive von Herrn Luchsinger, die in Opposition zu den Perspektiven der Protagonist*innen des eigentlichen Films steht. Das Dokumentarische und das Fiktive treffen aufeinander beim Ausschalten des Fernsehers – der die Repräsentationsebene symbolisiert – im Zeichentrickfilm durch die ältere Frau (7.3ZOMaaufdemMarkt). Mit erzeugten Bildern wird dann im Film weiterhin versucht, die alltägliche Gewalt eines strukturellen Rassismus gegenüber den Mapuche zu

repräsentieren. Der Plot ist dabei aber nicht rein fiktiv: Es wird eine in der historischen Welt tatsächlich stattfindende Situation rekonstruiert.

Der Zeichentrickfilm rekonstruiert an dieser Stelle eine Nachricht von Oktober 2018: »Todo por una lechuga« (»Alles wegen eines Salats«), die über die Verabschiedung des Verbots des Straßenverkaufs in Temuco informiert – die Stadt in der Nähe des Anwesens der Familie Luchinger, in der sich der Konflikt um die Rückgabe der Ländereien am stärksten entwickelte (7.3Zoma auf dem Markt). Das Gesetz wurde von Bürgermeister Miguel Becker verabschiedet. Er ist Nachfahre von deutschen Siedler*innen, Mitglied der rechten liberal-konservativen Partei *Renovación Nacional*, Unternehmer und Militär – er hatte während der Diktatur eine militärische Karriere gemacht und wurde Leutnant. Dieses Gesetz zum Straßenverkaufsverbot wird zugleich als weitere Unterdrückungsform von Mapuche-Frauen im Süden wahrgenommen, denn sie sind diejenigen, die sich durch den Verkauf ihres Gemüses ein Einkommen sichern und somit ihre Armutssituation bekämpfen. Diese informelle Arbeit wird als eine Alternative zu der Arbeit als *Nana* inszeniert; ihr wird im Film somit symbolisch ein Widerstandscharakter gegenüber den Machtverhältnissen zugesprochen.

Der Gesetzentwurf macht zudem das Zusammenagieren von neoliberalen Rationalitäten und Rassismus sichtbar, wie es in Kapitel 3 ausgearbeitet wurde: Im Zuge von Depolitisierung und historischem Vergessen werden Menschen, die sozial prekär leben und von Rassismus betroffen sind, für ihre Lage, ja sogar für ihre Betroffenheit von diesen Machtverhältnissen selbst verantwortlich gemacht und als *bad diversity* kriminalisiert (vgl. Kapitel 3.3.3). Die Geschichte »Todo por una lechuga« bestätigt eine weitere Aussage der Subalternitäts- und Citizenship-Studies: Subalterne Subjekte widersetzen sich einem Ausschluss; sie praktizieren Bürger*innenschaft aus ihrer Position heraus und mittels selbstgeschaffener, informeller Strukturen. Dieser Sachverhalt ermöglicht weitere Assoziationen auch zum heutigen Europa, zum Beispiel zu den *Manteros* in Barcelona.²²

Mit dem Übergang zur Website von *Artesanías Chile* kehrt für die Zuschauer*innen im Vergleich zur Flut an Informationen in den vorherigen Szenen eine audiovisuelle Ruhe zurück. Das Navigieren durch die Website wird als Metapher für die »Flucht« aus der konfliktgeladenen Situation eingesetzt. »Alleine online unterwegs« zu sein steht für eine Depolitisierung der gesellschaftlichen Auseinandersetzung, welche mit einem »Ruhigstellen« der Hintergründe des Konflikts – wie Anna A. es anmerkte – und mit der Privatisierung sowohl der Rassismuserfahrung als auch des rassistischen Verhaltens einhergeht.

Durch das Surfen auf der Website wird sichtbar, wie der neoliberale Rassismus operiert: Dabei wird kulturelle Differenz zwar anerkannt, aber zugleich essenzialisiert. Ferner wird ihr ein Wert zugesprochen, wenn sie sich für den globalen Markt vermarkten

22 »Manteros« ist eine von Migrant*innen selbst organisierte und als Gewerkschaft angemeldete Gruppe von Straßenverkäufer*innen in Barcelona. Wegen ihrer Decken – auf Spanisch »manta« – nennen sie sich »Manteros«. Diese Decken erfüllen zwei Zwecke: Zum einen wird auf sie die Ware zu dem Verkauf ausgelegt; zum anderen sind sie – mit Bändern an den vier Ecken, die die Decke zu einem Transportbeutel für die Ware verwandeln, wenn man daran zieht – sehr praktisch, um schnell vor der Polizei weglaufen zu können. Vgl. <http://manteros.org>. Zugriff: 20.09.2019.

lässt. Im Gegensatz zur Polizeigewalt gegenüber den Mapuche-Straßenverkäufer*innen (7.3ZOmaaufdemMarkt) wird beim Surfen über die staatliche Website deutlich, dass, entsprechend neoliberalen Rationalitäten, eine Ethnisierung, die Produkte für den globalen Markt produziert, gefördert wird (7.4WMapucheProdukt).

4.7.2.3 Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen

Mit der dritten Sequenz »Verflochtene Erinnerungen« wird zum einen thematisiert, welche Rolle die Erinnerung an Deutschland bei den Positionierungen der Protagonist*innen in Chile spielt, zum anderen, wie über die Erinnerung an die historische jüdische Verfolgung Fremd- und Eigenzuschreibungen an eine jüdische Identität herangetragen werden und für welche Spannungen dies sorgt.

Synopsis der dritten Sequenz

Zu Hause – in Chile, in den USA oder in Deutschland – reflektieren die Protagonist*innen, inwiefern ihre Positionierungen zur Mapuche-Bewegung mit ihren eigenen Diskriminierungserfahrungen zusammenhängen. Dabei wird problematisiert, welche Positionierungen von ihnen aufgrund ihres »Jüdisch-Seins« überhaupt erwartet werden. Ab der Hälfte der Sequenz werden die Zuschauer*innen Teil einer konfliktgeladenen Auseinandersetzung, in die ich als die Filmmacherin und Autorin dieser filmischen Repräsentation von ihnen »hineingezogen werde«. Dabei wird mit mir ausgehandelt, ob sie sich zur Diskriminierung von Mapuche in Chile im Film deswegen ausdrücken sollen, weil sie deutsch und/oder jüdisch sind bzw. weil sie als solche von mir konstruiert wurden. Die Sequenz bricht mit der bisherigen Ästhetik eines mehrstimmigen Monologs und vermittelt diese analytische und ethische Frage in Form von Interaktion zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir.

Sequenzprotokoll

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
8	8.1l RH Identifikation über Diversity 0:10:05– 0:10:55	Innen/Amerikanisch/AHP	Klaus H.: Sie ist mit diesen Leuten zusammengekommen und sie hat sofort verstanden, dass es da viele gemeinsame Sachen gibt. Für die Leute wiederum war sie ein Nichtindianer, sozusagen. Die schieben alles unter ..., alles, was blond ist oder irgendwie nicht dunkel ist, gehört eben zur anderen Welt, und die waren dann überrascht, dass sie Sympathie für sie empfunden hat. Durch die gemeinsame Sprache und so weiter hat alles sehr gut funktioniert. Aber sie waren nicht fähig, das Gemeinsame zu erkennen.
	8.2l MA Identifikation über Subalternität 0:10:55– 0:11:05	Innen/HT/AHP Untertitel: Ich denke, dass das Verhältnis zwischen Deutschen, Mapuche und Juden, die wenigen Juden, mit der Macht der Kolonisten und der Subordination von Mapuche und [sie denkt eine Sekunde nach, und nach einer Mimik von Zustimmung zu ihren Gedanken fährt sie fort] Juden in direkter Verbindung steht.	Anna A.: Yo creo que la relación que existe entre alemanes, mapuches y judíos, los pocos judíos, está completamente ligada al poder de los colonos y a la subordinación de los mapuches y de los judíos.
	8.3l PC Identifikation über Linkssein 0:11:05– 0:11:40	Innen/Totale/AHP Wohnzimmer von Benjamin C. in Santiago. An der Fensterscheibe ist ein Aufkleber der Mapuche-Flagge zu sehen. Untertitel: Sie waren die Ureinwohner dieser Ländereien und sie wurden dezimiert und man hat ihnen ihre Ländereien geklaut.	Benjamin C.: Eran los originarios de esta tierra, los colonizadores los diezmaron y les robaron sus tierras y lo que va quedando lo siguen explotando o les quitan el agua o, en fin, o sea que sus protestas me parecen legítimas. Y es un problema a resolver. Pero como digo, con mi calidad de judío no tiene mayor relación. Más bien, no sé, de persona de trayectoria de izquierda, digamos. Es eso lo que motivaría mi simpatía.

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
8	8.3I PC Identifikation über Linkssein 0:11:05– 0:11:40	Das, was noch übrig geblieben ist, wird weiterhin ausgebeutet und es wird ihnen das Wasser weggenommen und so weiter. Das heißt, dass mir die Forderungen der Bewegung berechtigt erscheinen. Das aber steht nicht im Zusammenhang damit, dass ich Jude bin, eher, ich weiß es nicht, mit mir als Mensch mit einem linken Werdegang. Das ist, was meine Sympathie hervorruft.	
	8.4I MA Identifikation und Differenz 0:11:40– 0:12:30	Innen/Detail/vertikaler Schwenk Wohnzimmer von Anna A. in Wellesley. Man sieht zwei Bilder an der Wand. Das Bild oben stellt eine Musikerin in Rot dar, die Violine spielt. Unten ist eine Frau in der traditionellen Mapuche-Kleidung zu sehen. Auf den Gemälden sind beide Frauen ohne Gesicht dargestellt. Untertitel: Für mich war es näher. Es war sehr nah. Ich habe den Juden immer als marginalisiert gesehen, der nicht in die Klubs hineindarf, wie auch die Mapuche. Er ist weiß und blond, aber er ist trotzdem anders. Und ich sehe diese Welt auch: die der Mapuche, die der Armen, die, die keine Häuser haben. Ich will nicht sagen: Es ist die Welt der Lumpen, aber die der Mapuche, derjenigen, die nicht in die chilenische Gesellschaft hineingelassen werden. Ich identifiziere mich mit diesen Menschen, obwohl ich in einem Dorf mit sehr reichen Menschen lebe und an einer sehr reichen Universität unterrichte.	Anna A.: Para mí era más cercano. Muy cercano. Yo siempre he visto que el judío es un marginado, que no puede entrar a los clubes, igual que los mapuche. Que sea blanco y rubio pero que es distinto. Y yo veo ese mundo también, el de los mapuche, el de los pobres, el de los sin casa, no quiero decir el mundo del lumpen pero el mapuche no puede entrar a la sociedad chilena porque no lo dejan. Y yo me identifico con esa gente. A pesar de que yo vivo en un pueblo de gente muy rica, que enseño en una universidad muy rica.

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
8	8.5I RH Identifikation über Benachteiligung 0:12:30– 0:13:05	Innen/Amerikanisch/AHP	Klaus H.: Das ist die Sympathie, die man hat, von einem Exbenachteiligten zu einem jetzigen Benachteiligten [...]. Wenn du einmal gelitten hast, verstehst du mehr das Leiden von den Anderen. Wenn du einmal Hunger gehabt hast, dann verstehst du, wie der Hunger ist von dem, der jetzt Hunger hat.
	8.6I PC Zweifel an Identifikation 0:13:05– 0:13:40	Innen/Amerikanisch/AHP Untertitel: Ich habe meine Zweifel. Zum einen, weil das mit Deutschland eine sehr unterdrückte Vergangenheit ist, um sie auf die Gegenwart zu projizieren ... und zusätzlich gibt es eine allgemeine Auffassung der Juden, würde ich sagen, dass [die Shoa] etwas von einer solchen Börsartigkeit ist, eine Tragödie, die alles andere überschreitet. Es ist ein wenig der Stolz der Juden [er lächelt mich an, schaut zur Seite und denkt weiter laut nach]. So gesehen, das mit den Mapuche wäre viel limitierter. Ich denke nicht, dass sie viele Verbindungen hier sehen.	Benjamin C.: Yo tengo mis dudas, ah? Porque por un lado lo de Alemania es un pasado bastante reprimido también, entonces, proyectar esto sobre lo actual. Y además hay una cuestión general diría yo de los judíos, y es que es un nivel de maldad, de tragedia, que supera todo lo demás. Es un poco el orgullo de los judíos (me sonrío, se vuelve luego hacia el lado y sigue pensando), entonces, lo de los Mapuche sería como algo mucho más limitado.
9	9.1I TBHHAT zur Lage der Mapuche 0:13:40– 0:17:00	Innen/HT/VP Emma B. und Frida H. sitzen am Tisch und diskutieren unter sich und mit mir.	Ich: Warum ist das so in Chile, wie erklärt ihr euch, dass die Mapuche in dieser Position sind? Emma B.: Weil sie zurückhaben wollen, was ihnen gehört. Sie haben recht, aber sie sind ..., sie sind so zurückgeblieben, sie sind ...

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung		
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen		
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur
9	9.11 TBHHAT zur Lage der Ma- puche 0:13:40– 0:17:00	
		<p>Frida H.: Es gibt solche und solche. Emma B.: Ja, stimmt, stimmt, es gibt sogar sehr gebildete dabei heutzutage. Frida H.: Und arbeitswillig und fleißig und sauber und so weiter und dann gibt es ... Emma B.: Und sehr nachtragend Frida H.: Oh, ja Emma B.: Das ist der Fehler, vollkommen nachtragend, sie können sehr gut sein, aber wenn ihnen wer was tut was ... ganz schlimm, nachtragend sind sie Emma B.: Ah, ich wollte eben was erzählen, ich hatte einmal eine Mapuche, da waren meine Kinder klein, sechs und sieben Jahren, ich habe gearbeitet, und dann ruft eine an, weinend, das Mädel [Dienstmädchen]. Emma B.: »Ihr Sohn hat die Gabel genommen, hat sie warmgemacht am Gas und hat meinen ganzen Arm von oben bis unten verbrannt.« Emma B.: Der Fredy. Emma B.: Also mein Mann ist nach Hause gekommen, er hat ihn natürlich verprügelt. Emma B.: Aber sie war so dumm, anstatt ihm die Gabel wegzunehmen, hat sich das gefallen lassen, das Kind war klein. Emma B.: Sie sind, <i>no</i>, ich konnte nie mit den Mapuche, zu Hause habe ich nicht gern gehabt. Frida H.: Ich sehr gerne, ich habe ein Mädchen 24 Jahre gehabt, sie war so hässlich. Emma B.: So hässlich. Frida H.: Ja, aber sie war so ein guter Mensch und intelligent, das ist so, sie hat Sinn für Humor gehabt, das Einzige war, sie hat nie Gelegenheit gehabt, als Kind in die Schule zu gehen und so weiter, aber sie war 24 Jahre bei mir. Emma B.: Schrecklich. Ich: Warum? Frida H.: Sie kann sie nicht leiden, weil sie hässlich ist, sie ist doch ein intelligenter Mensch ... [sie bezieht sich auf Emma B.] Emma B.: Nein, ich kenne keine Frau, die so hässlich war wie die, so dick und so unförmig ...</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
9	9.1l TBHHAT zur Lage der Mapuche 0:13:40– 0:17:00		<p>Frida H.: Gar nicht, sie ist jetzt bei anderen Freunden, sie sind mit ihr genau so zufrieden, wie ich mit ihr zufrieden war.</p> <p>Emma B.: Está bien, está bien! [zu Frida H.]</p> <p>Frida H.: Ach, das hast du alles von Carlos, er konnte keine hässlichen Frauen leiden und deswegen –</p> <p>Emma B.: Nein, nein, nein, nein, ich kenne keine Frau, die so hässlich ist wie sie.</p> <p>Ich: Aber, du meintest, du hättest nie gerne Mapuche ...</p> <p>Emma B.: Nein, als Mädchen habe ich nur eine gehabt, die verbrannt worden ist von meinen Kindern, aber das war nicht, ich war entsetzt natürlich darüber, ne, ich habe nie, ich habe immer, wie sie als Mädchen gehabt [sie bezieht sich auf ihre aktuelle Angestellte].</p> <p>Ich: Und warum?</p> <p>Emma B.: Warum ich, ich habe gerne Mädels, die gut aussehen, ehrlich gesagt, ja ...</p> <p>Frida H.: Ich habe den Menschen gesehen und nicht das Gesicht. Das ist ein Unterschied.</p> <p>Ich: Und alle Mapuche sind hässlich?</p> <p>Emma B.: Nein, aber meistens, es sind keine schönen Frauen. Die Rasse ist keine schöne Rasse, es ist eine hässliche Rasse.</p> <p>Frida H.: Nein, schön sind sie nicht, nein.</p> <p>Der, der Am..., in <i>Norteamérica</i>, der Indianer, der eine rötliche Indianer, der hat die Nasse, der ist <i>finito</i>; unsere sind –</p> <p>Emma B.: <i>Tosco</i>.</p> <p>Frida H.: Ja, <i>tosco</i>, wenn man so sagen kann, ja, so sind sie.</p> <p>Emma B.: Ist gemein, ich weiß, aber ich bin so [zu mir].</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
9	9.2I VN-RAT zur Erwartungen an Jüd*innen 0:17:00–0:19:30	<p>Innen/Totale/AHP</p> <p>Vor einer zweiten Kamera spielt sich die vorfilmische Situation ab. Ich sitze auf einem Stuhl. Daniela N. auf einem Sessel mir gegenüber. Ich habe die Interviewkamera neben mir und das Mikrophon in der Hand. Wir diskutieren miteinander.</p> <p>Untertitel:</p> <p>Ich: Gestern, als wir uns trafen, wahrscheinlich auch wegen der Art, wie ich es erklärt habe [sie lächelt. Ich merke es aber nicht, da ich überlege und dabei nach unten links schaue], ich wollte dich das nochmal fragen, du hast zu mir gesagt: »Also, du willst rausfinden, ob die Juden in Chile Rassisten sind oder nicht.«</p> <p>Daniela N.: Nein. Du hast mir doch gesagt, dass du gucken willst, ob die Juden in Chile Rassisten sind oder nicht [Wir starren uns an</p> <p>Ich negiere erst einmal mit einem schüttelnden Kopf]</p> <p>Ich: Nein, ich habe das nicht gesagt. Aber es war eine Frage deinerseits. Also, nachdem ich mich vorgestellt habe, es war ein Resümee deinerseits: »Also, du willst gucken, ob Juden Rassisten sind oder nicht.«</p> <p>Daniela N.: Nein.</p> <p>Ich: Ich bin mir sicher. Ich fragte ...</p> <p>Daniela N.: Behauptest du gerade, behauptest du gerade, dass es das war, was ich dir sagte? Ja, ja!</p> <p>Ich: Ah, ok ...</p> <p>Stille</p> <p>Daniela N.: Ich dachte, du würdest mir sagen, dass ich sehen will, ob die Juden Rassisten sind ...</p> <p>Ich: Nein.</p>	<p>Ich: Ayer cuando nos encontramos, probablemente en parte también por cómo yo lo expliqué, te quería preguntar de nuevo, tú me dijiste: Es decir que, o sea, tú quieres ver si los judíos en Chile son racistas o no.</p> <p>Daniela N.: Nein. Tú me dijiste que querías ver si los judíos de Chile son racistas o no.</p> <p>Ich: No, yo no dije eso. Pero fue una pregunta de tu parte, me preguntaste, o sea, después de haberme presentado, fue un resumen de tu parte: »O sea, tú quieres ver si los judíos son racistas o no.«</p> <p>Daniela N.: No.</p> <p>Ich: Estoy segura. Yo te preguntaba ...</p> <p>Daniela N.: Estás afirmando, estás afirmando que eso fue lo que yo te dije a ti? Sí, sí.</p> <p>Ich: Ah, ok ...</p> <p>Daniela N.: Pensé que me estabas diciendo que yo quería ver si los judíos eran racistas ...</p> <p>Ich: Nein.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
9	9.2l VN-RAT zur Erwartungen an Jüd*innen 0:17:00–0:19:30	<p>Daniela N.: Okay. Ja.</p> <p>Ich: Und das ist sicher nicht meine Dissertation, aber dennoch wollte ich dich fragen, was hat dir diesen Eindruck gegeben, dass das meine Arbeit sein könnte ...</p> <p>Daniela N.: Als ... Es ist ein wenig die Art, wie du die die Frage über die Verhältnisse zwischen Juden und Mapuche stellst. Ich denke, Juden können sensibel oder nicht sensibel dafür sein, aber ich weiß nicht, ob du jemanden fragen würdest, der chilenisch-italienisch, chilenisch-französisch, oder chilenisch-arabisch, chilenisch-chilenisch, chilenisch-mapuche, irgendeiner anderen Position wäre. Wenn du sie nur wegen ihrer Erfahrung fragst, ob sie es sind, ob ihre Beziehungen mit anderen Gruppen sie zu Rassisten macht. Und es ist so ...</p> <p>Ich: Also, wegen meines Interesses an der Verbindung dieser Themen hast du ...</p> <p>Daniela N.: Es ist nicht wegen der Verbindung, vielleicht ist es wegen der Art, wie du es dargestellt hast. Zu glauben, dass, weil Juden eine ganz besondere Diskriminierung in der Zeit des Holocausts erlebt haben, macht uns das allem gegenüber sensibel, ich denke, das ist eine Verallgemeinerung, die nicht unbedingt stimmen muss. Einige können sensibler sein bei einigen Aspekten der Diskriminierung. Aber nicht alle haben notwendigerweise dieselbe Sensibilität, so wie nicht alle Afroamerikaner dieselbe Sensibilität gegenüber dem Leid anderer Völker haben, manche ja, manche nein.</p>	<p>Daniela N.: Ya. Sí.</p> <p>Ich: Y eso seguro no es mi tesis, pero de todas formas te quería preguntar, qué te dio esa impresión de que esa podía ser ...</p> <p>Daniela N.: Cuando. Es un poco de la forma en que presentas tu pregunta sobre la relación entre los judíos y los mapuche. Creo que los judíos podrían o no ser sensibles al tema, pero no sé si le preguntaría a alguien que fuese chileno-italiano, chileno-francés, chileno-árabe, chileno-chileno (risas) o chileno-mapuche, o chileno-indígena de alguna otra posición. Si solamente por la experiencia que tuvieron ellos les preguntaría si es que son, sus relación con otros grupos los define como racista. Y que es ...</p> <p>Ich: O sea por mi interés por la conexión de estos temas te...</p> <p>Daniela N.: No es por la conexión, quizás es por cómo lo planteaste. Quizás pensar que porque los judíos vivimos una discriminación muy particular durante la época del holocausto nos hace sensible a todos, creo que es una generalización que no necesariamente es así. Algunos pueden ser más sensibles con algunos aspectos de la discriminación. Pero no todos tienen necesariamente la misma sensibilidad, así como no todos los afroamericanos tienen la misma sensibilidad frente al sufrimiento de los otros pueblos, algunos sí, algunos no.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
9	9.3l TBHHAT Selbsterwartung an Juedisch-Sein 0:19:30– 0:20:50	Innen/Amerikanisch/VP Emma B. und Frida H. am Tisch. Die vorherige Diskussion geht weiter: Frida H. ist aufgeregt. Emma B. macht sich erst lustig, dann wirkt sie verlegen.	Frida H.: Es ist genauso, wie ich nicht verstehen konnte, wie Freunde von mir, die in den Staaten gelebt haben und gegen die »Neger« waren: Das konnte ich nicht verstehen. Ich habe gesagt: »Wie kannst du das als Jude, wie kannst du das!?« Ja, das konnten sie nicht erklären [...]. Ich verstehe nicht, wie Juden diesen Dünkel haben können, das verstehe ich nicht, weil ich es erlebt habe, so wie Emma es gesagt hat, dass Freunde aus der Schule zu mir kamen oder ich zu ihnen, und plötzlich durften sie mit mir nicht mehr spielen oder wollten in der Schule nicht mehr neben mir sitzen und so weiter, das habe ich ja alles erlebt. Deswegen kann ich das nicht verstehen. Ich kann sagen, der gefällt mir nicht, <i>como no</i> , aber deswegen kann ich nicht sagen, er ist widerlich, ich will mit dem nichts zu tun haben, nein, kann ich nicht. Emma B.: Man kann überhaupt nicht sagen, » <i>los chilenos</i> «, » <i>los judíos</i> «, <i>es</i> » <i>el chileno</i> « <i>y</i> » <i>el judío</i> «, ja? Frida H.: Die Person, die Person vergessen die meisten Menschen. Generalisieren. Emma B.: So, ich muss jetzt gehen.

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
10	10.1l PC zu Euro- päisches Bild von LA 0:20:50– 0:21:20	<p>Es werden Zeitungsausschnitte aus der Ausgabe der <i>Diario Austral</i> zum 200. Jubiläum der deutschen Kolonialisierung montiert.</p> <p>Die Bilder aus der Jubiläumsausgabe werden mit Textauszügen, die die Gruppe beschreiben, wiedergegeben. Die Bilder werden dann einem sekundenlangen Transformationsprozess unterzogen: Bon der farbigen Version werden sie ins Schwarz-Weiß und dann in Zeichentrickfilm-Ästhetik transformiert.</p> <p>Untertitel:</p> <p>Nun, in unserem Fall, und ich glaube, dass es im Generellen der Fall der Europäer war, sie kamen in ein wildes Land! Sie haben nicht viel Information gehabt. Meine Eltern, wir kamen mit Lederstiefeln, die besonders gegen Schlangenbisse waren. Wir hatten auch ein Großwildgewehr, um Löwen und Elefanten zu jagen, nur mit 20 Schüssen und nicht mehr! Danach haben wir es gegen ein Zelt getauscht.</p>	<p>Benjamin C.: Bueno, en el caso nuestro, y yo creo que debe haber sido en general de los europeos, venían a un país salvaje, no tenían mucha información. Mis padres, nosotros llegamos con unas botas de cuero, especial contra las mordeduras de serpientes. Traíamos una carabina de caza mayor, o sea, caza mayor para cazar leones y elefantes!, sólo con veinte balas y nada más. Linda era, una máquina, una carabina Braulier, que después la cambiamos por una carpa, me acuerdo. [Er lacht]</p>
	10.2l UF Identifikation über Plumeros 0:21:20– 0:21:40	<p>Detail in Comic-Ästhetik</p> <p>Es handelt sich um eine Ampel mit Ampelmännchen, wie sie in der ehemaligen DDR üblich waren und zum großen Teil auch noch heute in Ostdeutschland verwendet werden.</p>	<p>Hannah F.: Ich denke immer, als wir in Deutschland waren, später, als wir hier schon gelebt hatten, wir waren mit Freunden in Deutschland. Alle zwei Jahre sind wir wandern gegangen im Schwarzwald, und da kamen wir durch so kleine Dörfer, und da war im Dorf eine Verkehrsampel und die stand auf Rot, aber es kam überhaupt kein Auto, ja? Und die Deutschen standen da und warteten, bis es Grün wurde. Also, mir ist so was nicht eingefallen, ja? Ich bin durchgegangen, weil kein Auto kam. Da in den Orten, da war nicht so viel Verkehr, da haben wir immer darüber gelacht. Wie die Deutschen Jeckes, die gehorchen, man geht nicht auf den Rasen und man geht nicht auf den Rasen. Und inzwischen sind wir mehr <i>Plumeros</i> geworden.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
10	10.31 MA subal- terne Identitä- ten2 0:21:40– 0:22:10	<p>Außen/Totale/VP</p> <p>Im Park, »weiße« Kinder werden von Frauen »of color« beim Spielen begleitet. Die Kinder spielen alleine. Die meisten der Kinderfrauen sind mit ihren Handys beschäftigt oder unterhalten sich miteinander.</p> <p>Untertitel:</p> <p>Delfina^a hat nie geheiratet. Sie hatte einen Freund, mit dem sie nur telefonierte. Einmal kam er sie besuchen und hat ihr das einzige Radio, das sie hatte, geklaut. Danach hat sie ihn nie wieder gesehen.</p> <p>Aber dann kam sie in die USA und war drei Jahre bei mir, aber es waren sehr schwierige Jahre.</p> <p>Sie war auf John sehr eifersüchtig und wollte sich Josephs bemächtigen [ihr Mann und ihr Sohn, A. T.]. Mich verdrängte sie, weil sie mich als nicht geeignet für den Haushalt sah. Sie sah mich als ein intellektuelles Wesen, das nicht gleichzeitig hätte ein Kind großziehen können, und möglicherweise hatte sie Recht.</p> <p>Überblendung zur Interviewsituation.</p> <p>Innen/HT/AHP</p> <p>Anna A. sieht melancholisch und nachdenklich aus.</p> <p>Untertitel:</p> <p>Ich empfinde es, als hätte sie meine Verwundbarkeit übernommen, und es verletzte mich sehr [ihre Stimme bricht]. Aber als ich Mutter wurde, wollte sie mich nicht Mutter werden lassen. Und sie war es selbst auch nicht. Also, es war sehr schwierig, sehr komplex.</p>	<p>1. Tonspur: Direktton aus dem »Washington Park« von New York. Die Menschen sprechen auf Englisch.</p> <p>2. Tonspur: Interview Anna A.: Delfina nunca se casó, y tenía un novio con el que sólo hablaba por teléfono y una vez la vino a ver y le robó la única radio que tenía en la casa, y después no lo vio más.</p> <p><i>Vom Direktton aus dem Park zum Direktton des Interviews</i></p> <p>Pero después ella vino a EE.UU y estuvo tres años conmigo, pero fueron años muy difíciles.</p> <p>Tenía muchos celos de John, y quería apoderarse de Joseph. Y a mí me desplazaba, porque no me veía apta en las cosas domésticas, y me veía como un ser intelectual, que a la vez no habría sabido criar a un niño. Posiblemente tenía razón [...].</p> <p>Stille</p> <p>Yo siento que ella se apoderó de mi vulnerabilidad y me dolió mucho (se le quiebra la voz) [...] cuando yo me convertí en madre, no quería dejarme ser madre. Y ella tampoco lo fue, no fue madre. Entonces fue muy difícil. Muy complejo.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
10	10.4I UFFF zu Deutsche und chilenische Jüd*innen 0:22:10–0:22:35	Innen/Amerikanisch/AHP	John F.: Wir hatten keinen Kontakt mit den chilenischen Juden, wir hatten keinen Kontakt, erst später in unserer Bewegung gab es einige, aber bis dahin, wir hatten gar keinen Kontakt mit chilenischen Juden. Hanna F.: Unsere ersten Freunde waren alle auch deutsche Immigranten, jüdische Immigranten, unsere ersten Bekanntschaften. John F.: Wir waren einfach unter uns, sozusagen. Und es war nicht, dass wir uns gesagt hatten: »Nein, wir können keine chilenischen Freunde haben.« Wir fanden eine Gruppe von Freunden, mit der wir ganz zufrieden und eng befreundet waren, und wir brauchten nichts anderes. Das ist mein Eindruck jetzt, rückblickend, wir brauchten niemand anderes, wir hatten, wir hatten unsere Gruppe gefunden, sozusagen.
	10.5I UF zu Gefahr 0:22:35–0:23:00	Innen/Amerikanisch/AHP	Hanna F.: Das hört sich gefährlich an, als wären wir diskriminierend gegenüber, wie du sagst [zu John F.], »Indianern«. Ich glaube nicht, dass wir es getan haben, wir haben uns einfach nicht gekannt.
	10.6I PC jüdische Positionen nicht besonders 0:23:00–0:23:45	Untertitel: Ich glaube auch, dabei geschieht dasselbe Phänomen, ähnlich wie bei der Diktatur, dass es eine Reaktion gibt, ähnlich wie die der allgemeinen chilenischen Gesellschaft. Also auf der einen Seite Misstrauen und Aggressivität gegenüber »den Indios«, den Mapuche, und auf der anderen Seite Solidarität mit ihnen, und inmitten dessen alle Schattierungen, die es nur geben kann. Ich denke nicht, dass die Tatsache, jüdisch zu sein, einen großen Unterschied macht.	Benjamin C.: Yo creo que ahí también se da un fenómeno parecido a lo de la dictadura. Debe haber una respuesta bastante parecida a lo que es la sociedad chilena en general. O sea, por un lado desconfianza y agresividad total contra »los indios«, los mapuches y por otro lado solidaridad con ellos po, y dentro de eso todas las graduaciones que pueda haber. No creo que por el hecho de ser judío justamente haya una diferencia muy grande.

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung			
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			
N°	Kurz- titel/ Länge	Bildspur	Audiospur
10	10.7Z Delfina muss gehen 0:23:45– 0:24:25	<p>Zeichentrickfilm</p> <p>Außen/Weit/VP</p> <p>Das Haus, das auch zu Beginn der kurzen Geschichte zu sehen war, wird gezeigt.</p> <p>Die Frau, die am Anfang der Episode wegging, kommt ins Bild, mit einem Koffer in der Hand. Sie nähert sich dem Haus.</p> <p>Innen/HT/AHP</p> <p>Im Bett liegt die alte Frau, die Gemüse verkaufte. Sie hebt die Arme über den Kopf, wobei nicht zu erkennen ist, ob sie dies aus Freude oder vor Schreck tut.</p> <p>Innen/Amerikanisch/AHP</p> <p>Die jüngere Frau kommt ins Bild und die beiden umarmen sich.</p> <p>Innen/HT/FP</p> <p>Die jüngere Frau liegt neben der alten Frau und streckt sich zur Tasche, die neben dem Bett liegt. Sie nimmt die Kamera heraus, klappt das kleine Display an der rechten Seite auf und beide schauen hinein. Die jüngere Frau schaut die ältere lächelnd an und macht etwas mit dem Zeigefinger am Display, als würde sie zu erzählen beginnen.</p> <p>Zoom hin zum Display</p> <p>Darin ist Anna A. am Meer zu sehen.</p> <p>Außen/Totale/AHP</p> <p>Anna A. lehnt sich an große Steine am Meer an. Hinter ihr sind die Promenade und aneinandergereihte Wolkenkratzer zu sehen. Sie schaut nachdenklich zum Meer hin.</p> <p>Ich war in ihrer Welt insofern, als ich in ihrem Zimmer in meinem eigenen Zuhause war [...].</p>	<p>1. Tonspur: Meeresgeräusche</p> <p>2. Tonspur: Interview Anna A.</p> <p>Anna A.: Yo estuve en el mundo de ella en el sentido en que estuve en el cuarto de ella, en mi propia casa.</p> <p>Anna A.: Siempre había una lejanía, de donde vivíamos nosotros [...] y donde vivían ellos, como que hasta la geografía del lugar era distinta.</p> <p>Stille</p> <p>Interview Anna A.</p> <p>Anna A.: Pero yo he escrito mucho de esta nana, en mi novela, aparece siempre!</p> <p>Ich: Por qué?</p> <p>Anna A.: Porque me acercó a la magia, y me acercó a aceptar lo incomprensible. Y lo incomprensible como parte de lo cotidiano [...].</p> <p>Y ella me enseñó a entender la ambigüedad. Por eso, cuando un judío alemán, que los nazis lo quieren matar y ya han matado a toda la familia, sigue queriendo al alemán, es parte de la ambigüedad.</p>

Dritte Episode: Zur Mapuche-Bewegung		
Dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen		
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur
510	10.7Z Delfina muss gehen 0:23:45– 0:24:25	<p>Untertitel:</p> <p>Immer gab es eine Entfernung, von dort, wo wir wohnten [...], und dort, wo sie wohnten, als wäre auch die Geografie des Ortes anders gewesen [...].</p> <p>Anna A.: Aber ich habe sehr viel über dieses »Kindermädchen« geschrieben, in meinem Roman kommt sie immer vor!</p> <p>Ich: Und warum?</p> <p>Anna A.: Weil sie mich an Magie annähert hat, sie lehrte mich, das Unverständliche zu akzeptieren, als Teil des Alltags anzunehmen [...]. Und sie lehrte mich, Ambiguität zu verstehen. Wenn ein Jude, den Nazis töten wollten und auch seine ganze Familie getötet haben, wenn er den Deutschen weiterhin liebt, das ist Ambiguität.</p> <p>Das Bild wird schwarz</p>

Anmerkungen: ³10.3 Delfina ist die Hausangestellte von Anna A. gewesen

Die Sequenz besteht aus vier Momenten mit zwei verschiedenen Rhythmen: zwei Momente, die gerafft werden und in denen verschiedene Subjektpositionen hintereinander und in derselben Reihenfolge wiedergegeben werden (von 8.1IRHIdentifikationüberDiversity bis 8.6IPCZweifelanIdentifikation und von 9.4IPCzuEuropäischesBildvonLA bis 9.8IUFIIdentifikationüberPlumeros), sowie zwei Interaktionsmomente zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir (von 9.1ITBHATzurLagederMapuche bis 9.3ITBHATSelbsterwartunganJuedisch-Sein).

Die Montage der einzelnen Überlegungen dazu, welche Rolle Erinnerung bei der Positionierung zur Mapuche-Bewegung – und zu den anderen Knotenpunkten – spielt, macht deutlich, wie vielfältig die Positionierungen in der Gruppe waren. Die Beobachtungen von Rudy Haymann (8.1IRHIdentifikationüberDiversity) zur Beziehung zwischen seiner Tochter und den Nutzer*innen des staatlichen Programms, für das sie arbeitete, stehen für eine Identifizierung über die Erinnerung an die Erfahrung, als Andere wahrgenommen zu werden (auch in 8.5IRHIdentifikationüberBenachteiligung).

Die Übertragung der selbst gemachten Diskriminierungserfahrungen als Jüd*innen in Deutschland auf die Mapuche-Bewegung in Chile wird aber auch hinterfragt (8.6IP-CZweifelanIdentifikation) oder in Zusammenhang mit der Position von Jüd*innen und Mapuche gegenüber Deutsch-Chilen*innen im Machtgeflecht im Süden Chiles gesetzt (8.4IMAIIdentifikationundDifferenz).

Während in der Analyse dieses Interviewausschnittes in Kapitel 3 die Verschränkungen der verschiedenen Rassismen im Fokus standen, zielt die ungeschnittene Wiedergabe von zwei Interviewsituationen, die die Interaktion mit meinen Gesprächspartner*innen wiedergeben, darauf ab, die Spannungen aufzuzeichnen, die durch Erinnerung und in Form von verschiedenen Erwartungen (eigene oder von außen an sie herangetragene) aufkommen. Während in der ersten Interaktionseinstellung von Frida H., Emma B. und mir die Spannung insbesondere zwischen ihnen und mir zu spüren ist (9.1ITBHATZurLagederMapuche), ist in der zweiten Interaktion die Spannung zwischen den beiden greifbar (9.3ITBHATSelbsterwartunganJuedisch-Sein). Während in der ersten Interaktionseinstellung auf meine Enttäuschung reagiert wird, geht es im zweiten Moment um Eigenerwartungen, denen sie sich stellen, nämlich als Jüd*in nicht rassistisch zu sein, und die Enttäuschung über den Erwartungsbruch. Mit der Interaktion zwischen Daniela N. und mir öffnet sich eine Metaebene, auf der diese Erwartungen problematisiert werden (9.2IVNRATzurErwartungenanJüd*innen). Die Interaktionsmomente dienen darüber hinaus dazu, die Schwierigkeit hervorzuheben, über Rassismus in einer Gruppe zu forschen, die von Rassismus betroffen ist (wir finden nicht die richtigen Worte, es entstehen Missverständnisse, man ist schnell gereizt), sowie die Schwierigkeit, über Rassismus zu sprechen, ohne dabei auf rassistisches Wissen zurückzugreifen.

Die Gegenüberstellung beider Interaktionsmomente macht deutlich, dass sowohl innerhalb der deutsch-jüdischen Gemeinschaft als auch außerhalb erwartet wird, dass »sie« sich anders verhalten. Dabei wird problematisiert, dass diese Erwartungen die Konstruktion einer jüdischen Identität voraussetzen. In gewisser Weise tue das auch ich, wenn ich »sie« nach ihren Positionierungen zur Mapuche-Bewegung befrage. Es bleibt zudem auch offen, ob ich in der Situation als Forscherin *of Color* wahrgenommen wurde und deshalb die Antworten bekam, die ich erhielt, bzw. wie das Gespräch verlaufen wäre, wenn ich zum Beispiel als »biodeutsche« Forscherin oder als Mapuche dieselben Fragen gestellt hätte. Zuschauer*innen nehmen an einem Moment der Konstruktion von Identität teil.

Ferner deuten die Interaktionsmomente auch auf Fragen der Repräsentation hin. Bezüglich des Migrationskinos in Deutschland stellt Nanna Heidenreich fest, dass allein das Sprechen von »Ausländern« und »Deutschen« bedeute, sich auf dem dünnen Grat zwischen Affirmation und Auflösung zu bewegen (vgl. 2015, S. 68). Diese Interaktionen sollen einen möglichen Umgang mit dem »Drama« (ebd.) oder der »Krise der Repräsentation« darstellen: Das Gespräch ist weiterhin möglich, vorausgesetzt, die Autor*innen der Repräsentation machen die eigene Position transparent. Die »Konfrontation« der Positionierungen der Protagonist*innen mit meiner eigenen wird somit als Methode eingesetzt, um zu markieren, dass der Film keineswegs »neutral« ist.

Nach den Interaktionsmomenten geht der außengerichtete mehrstimmige Monolog weiter. In den darauffolgenden Mitteilungen bekommt das Thema der Identifikationen von Jüd*innen und Mapuche Nuancen, wobei eine »jüdische Haltung« durch das Ein-

beziehen verschiedener privater und gesellschaftlicher Räume – die Bilder, die deutsche Jüd*innen vor der Abreise aus Deutschland von Chile hatten, die Auseinandersetzungen von Anna A. und Delfina in den USA oder das Gefühl, in Deutschland ein *Plumero* geworden zu sein – verkompliziert wird. Die Kontexte, die den filmischen Raum in den drei Episoden ausmachen – Chile, USA, Deutschland –, treten in ein Verhältnis zueinander und ermöglichen mehrfache Identifikationen. Benjamin C. beobachtet, dass das Vorhandensein bestimmter kolonialer Bilder nicht mit einer deutsch-jüdischen, sondern mit einer europäischen Identifikation einhergehe. Die Bilder ergänzen die Aussage, indem gezeigt wird, dass das »Fremdbild« und das in der Umkehr vorhandene »Selbstbild« der Europäer*innen eine Entsprechung im chilenischen Kontext findet: Im postkolonialen Chile genießen Deutsche auch nach 200 Jahren noch soziale Anerkennung (10.1IPC-zuEuropäischesBildvonLA). Die Sonderausgabe der *Diario Austral* von Osorno, die davon Zeugnis liefert, weist auf das Verhältnis von Macht und Repräsentation hin. Die Montage dieser Szene ist folgendermaßen gedacht: Die Bilder werden parallel mit Sätzen aus den jeweiligen Texten montiert, die der Gruppe biologische, psychologische und charakterliche Eigenschaften zuschreiben: »Menschen weißer Haut, mit hellen Augen und ein wenig größer als das chilenische Mittelmaß«²³; die sich durch »ihre Stärke« und »ihre Beharrlichkeit« auszeichneten; oder Sätze, die die Einwanderung als »einen Beitrag zur Entwicklung«, »eine heroische Tat«, »die nötige wirtschaftliche Spritze«, »die große Leistung«, »einen Samen, der Früchte trug«, beschreiben.

Diese Darstellung, die die der Sonderausgabe entsprechen wird, stellt die Nachfahr*innen von deutschen Siedler*innen als homogene ethnische Gruppe dar und weist Ähnlichkeiten mit der *fotografía de tipos*, der Artenfotografie des 19. Jahrhunderts auf, wie sie von den Autor*innen Barbara Potthast und Kathrin Reinert beschrieben wurde (vgl. Potthast/Reinert 2011; Kapitel 1.3.1.1). Die Bilder werden dann einem Wandlungsprozess unterzogen: Sie werden erst in Schwarz-Weiß und dann in Comic-Ästhetik transformiert. Diese Montage – erst mit der der Artenfotografie ähnlichen Darstellung und dann mit dem Transformationsprozess – folgt der Absicht einer inversiven visuellen Anthropologie, wobei die eurozentristische Repräsentation der Sonderausgabe mit einer antieurozentristischen Repräsentation konfrontiert wird (vgl. Brenner 2014, S. 128). Mittels dieser Transformationen der Bilder wird die Repräsentation der deutschen Siedler*innen und der diskursiven Aneignung Südchiles als deutscher Raum in den Zeichentrickfilm integriert. Im Gegensatz zur Darstellung einer subalternen und einer hegemonialen Position im Zeichentrickfilm hebt sich die Ebene der Interviews und der Perspektiven von deutschen Jüd*innen, die sich zwischen und in Abgrenzung zu diesen Diskursen bewegen, als deutlich komplexer ab.

Auf Basis der eigenen Erfahrung setzt Anna A. den chilenischen und US-amerikanischen Kontext in Beziehung zueinander und bezieht dazu auf zweierlei Art Stellung: In der historischen Welt löst sie die Spannung, die aus Chile bis zu ihr nach Hause in die USA dringt, indem sie Delfina, die Frau, bei der sie groß wurde und die ihr nun beim Großziehen ihres Kindes in den USA helfen sollte, kündigt. Die Bilder verdeutlichen das Weiterbestehen der Machtverhältnisse und erweitern sie auf den US-amerikanischen

23 Diese Charakterisierung erinnert an den Namen, den 1885 Siedler*innen ihren Landgut gaben, »Gente Grande« (vgl. Kapitel 1.3.1).

Kontext: Sie wurden im Washington Square Park aufgenommen, in dem ich die Pausen verbrachte, als ich für die vorliegende Arbeit im Archiv des Leo-Baeck-Instituts in New York forschte. Mit einer Totalen wird die »Zweier«-Geschichte von Anna A. und dem Kindermädchen in einer allgemeinen Aussage verortet: Postkoloniale Verhältnisse bestimmen den Alltag auch im globalen Norden. Anna A. beschäftigt sich weiterhin mit ihrer Erfahrung, indem sie die Verhältnisse zwischen (deutschen) Jüd*innen, Mapuche und Deutschen auf literarische Weise verarbeitet. Auf der Bildspur ist eine assoziative Rekonstruktion vom Ende der Geschichte zwischen den beiden zu sehen (10.6ZDelfinamussgehen) bzw. vom Anfang einer Geschichte aus der Perspektive von Delfina. Die Tonspur und somit der Sprechakt »gehören« jedoch Anna A.: In diesem Film bleibt sie diejenige, die die Geschichte erzählt und somit an der Repräsentation mitwirkt. Die Einstellung von Anna A. am Meer inszeniert sie als einen denkenden Menschen, der über das nötige kulturelle und ökonomische Kapital verfügt, um sich dem Schreiben zuzuwenden. Die Aufnahmen wurden vor ihrer Sommerwohnung in einer zunehmend touristisch geprägten Gegend an der Küste Chiles, Concón, gedreht. Das Meer fungiert hier auch als postkolonialer (Grenz-)Raum, wobei eine Assoziation mit der Einwanderung von deutschen Jüd*innen in Chile sowie mit dem aktuellen europäischen Grenzregime im Hinblick auf Migration aus Afrika entstehen könnte.

Das Ehepaar in Washington D. C. summiert seine identitären Erfahrungen in Deutschland, in Chile und in den USA und zieht daraus eine Positionierung in einem deutschen Kontext: Während sie sich bei ihrer Ankunft in Chile von den anderen Jüd*innen als »die Deutschen« abgrenzten – das wurde in der ersten Episode des Films deutlich –, werden sie später in Deutschland bewusst und gegenüber einer »deutschen« Identität zu »Plumeros« (10.2IUFI Identifikation über Plumeros).

Der dritte Teil der Sequenz weist somit auf die kulturelle Übersetzungsarbeit hin, die meine Gesprächspartner*innen in ihren Migrationsgeschichten leisten. Im Unterschied zur ersten Sequenz entsprechen sich Bild und Ton, indem sich das Ineinandergreifen von gemachten Erfahrungen und lokal produzierter kollektiver Erinnerungsarbeit in den Positionierungen widerspiegelt. Die Montage der Interviewausschnitte mit assoziativen Bildern aus meiner eigenen Erfahrung anstatt zum Beispiel mit Bildern aus den genannten Kontexten beabsichtigt Folgendes: Zum einen soll die Diaspora-Perspektive, der entsprechend aus Chile über Deutschland oder aus den USA über Chile und über Deutschland oder aus Deutschland über Chile gesprochen wird, beibehalten werden; zum anderen sollen die Verflechtungen der Kontexte und die Übersetzungsarbeit als ein innerer Vorgang der Protagonist*innen dargestellt werden, bei der die Möglichkeit der Übertretung von geografischen und symbolischen Grenzen deutlich wird. Nicht zuletzt verdeutlicht diese Montage, was MacDougall als das Verhältnis zwischen »the voice in the film« und »the voice of the film« (2006, S. 34) bezeichnet. Diese Bilder betonen den Film als Konstrukt von mir. Indem dort jedoch Bilder aus meiner Erfahrung – zum Beispiel der Zeichentrickfilm, der Park in New York – sowie auch aus den im Interview geteilten Erfahrungen der Protagonist*innen – zum Beispiel die Website – eingebaut sind, zeugen sie auch vom Kommunikationsprozess zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir.

Zwischenfazit

Auch wenn es noch zu früh ist, um über den fertigen Film zu sprechen, so wird allein durch die drei ausgearbeiteten Sequenzen deutlich, dass er nicht »nur« ein weiteres Vermittlungsmedium der in Kapitel 3 vorgestellten Arbeit darstellt, sondern auch neue Erkenntnisse mit sich bringen wird.

Eine thematische Verschiebung wurde durch die Erarbeitung des Filmkonzepts bereits »sichtbar«: Die Formationen von Rassismus und ihre Artikulationen mit Klassismus und Sexismus lassen sich durch die Montage von Interviewausschnitten thematisieren. Zudem fokussiert der Film auch Momente der Auseinandersetzung bei den Dreharbeiten, womit beispielhaft das Machtgeflecht sichtbar wird, in dem die Protagonist*innen und ich uns während der Forschung befanden und welches wir aus verschiedenen Positionen heraus aushandelten. Dabei rücken Fragen nach der Konstruktion von Identität und Repräsentation ins Zentrum. Identität wird dadurch in ihrer vermeintlichen »Natürlichkeit« dekonstruiert und in ihrer Prozesshaftigkeit und politischen Wirkmacht nachvollziehbar. Dabei wird die Perspektive der Protagonist*innen und das in der Interviewsituation Mitgeteilte als Narrativierung des Selbst aufgefasst und in Relation zur Autor*innenschaft gesetzt. Durch die verschiedenen Filmräume weist der Film konkret auf geografische und symbolische Grenzen, aber auch auf ihre Durchlässigkeit und somit auf die Kontext- und Konjunkturabhängigkeit von subalternen und hegemonialen Positionen hin. Durch die Thematisierung verschiedener Knotenpunkte in Retrospektive kommt Erinnerung im Film ebenso eine zentrale Stellung zu. Der Rückgriff auf »talking heads« bei dem außengerichteten mehrstimmigen Monolog vermittelt kollektive Erinnerung als Palimpsest, wobei die Vergangenheit durch wiederholte Umschreibung rekonstruiert wird. Mit der bildlichen Rekonstruktion der Visa-Affäre in der ersten, des Militärputsches in der zweiten und des Todes des Luchsinger-Ehepaars in der dritten Episode und die mehrfache Bezugnahme auf diese anderen Momente wird zudem auf die wechselseitige Kontextualisierung von Gegenwart und Vergangenheit hingewiesen (vgl. Williams 2003, S. 34).

Eine analytische Erweiterung zeichnet sich auf Ebene der Repräsentation ab. Durch filmische Mittel lassen sich das Verhältnis von Sprechakt und Machtpositionen verdichten. Mit der Einbettung formaler Interruptionen wie eine Parallelmontage und den Einsatz von Animationsbildern übersetzt der Film das Verhältnis von Macht und Repräsentation in eine Sprache, die als solche zum Ausgang fachspezifischer Debatten werden könnte und zugleich für ein Laienpublikum zugänglich bleibt.

Die ausgearbeiteten Dissonanzen zwischen Bild und Ton sind, wie bereits betont, vorläufig; die Bedeutung, die darüber transportiert werden soll, steht jedoch fest. Auch wenn zu einem späteren Zeitpunkt andere Bilder und Töne ausgewählt werden, soll diese Montage die Reflexion anstoßen, dass der Film nicht jenseits eines Aushandlungsprozesses von Machtverhältnissen und Repräsentation entstanden ist. Mit diesem Filmmodus und der Montage erziele ich somit keine rein formale, sondern eine konkrete Reflexion über den Prozess der Repräsentation und die Bedingungen seiner Dynamiken. Dabei ist der Anspruch einer reflexiven Modalität auch mit Risiken verbunden:

Gerade die Politisierung oder künstlerische Erhöhung von Dokumentarfilmen mit ihren individuellen Handschriften, intellektuellen Diskursen (etwa über Hybridität,

über Aufweichungen von Fiktionalem und Non-Fiktionalem oder über die Position des Filmemachers im Film) – all diese Mechanismen der Individualisierung und Intellektualisierung sorgen ganz ähnlich, wie Bourdieu es im Feld der Kunst erkannt hat, auch für eine Verdeckung und Verschleierung der hegemonialen Strukturen des dokumentarischen Feldes. Der dokumentarische Blick und die ihm zugrunde liegende Struktur, sein Habitus, sind eben nicht (nur) individuell, sondern auch hochgradig sozial bedingt. (Gross 2013, S. 405)

Wie der Film und die Interaktionsmomente rezipiert werden, kann ich an dieser Stelle nicht sicherstellen. Jedoch weisen gerade diese Momente darauf hin, dass die Aussagen der Forschung und insbesondere des Films Ergebnis einer bestimmten Perspektive sind. Die Selbstreflexivität wird nicht eingesetzt, um mich zu exponieren, sondern um entsprechend einer postkolonialen Perspektive eine Beziehung zwischen den Protagonist*innen und mir darzustellen (vgl. Kaltmeier 2012, S. 24).

Im Kontrast zu dieser reflexiven Modalität steht der außengerichtete mehrstimmige Monolog, der zwar unterschiedliche Sichtweisen darstellt, jedoch ein »Gruppenbild« entstehen lässt. Dieser Kontrast ist beabsichtigt, um zu betonen, dass der Film sich zwischen der Repräsentation einer Perspektive – die der deutschen Jüd*innen – und einer kritischen Haltung dem Repräsentationsprozess gegenüber bewegt. Ein Anspruch an den Film ist, dass er durch eine komplexe Figurencharakterisierung und durch »emotionale Brücken« (Lipp 2012, S. 57) zu einer Reflexion über die Zusammenhänge von Rassismus, Bürger*innenwerdungsprozessen und Repräsentation im Allgemeinen sowie zu einem komplexeren Verständnis der chilenisch-deutschen Geschichte aus der Perspektive der deutschen Jüd*innen im Besonderen beiträgt. Die Bewegung des Films dazwischen, eine Repräsentation erzeugen und diese dann als Konstrukt enthüllen, wird zum Beispiel durch das »Gehen« durch verschiedene Medien nachgezeichnet, wobei Diskurse erst reproduziert und dann interveniert werden – diese Herangehensweise unterstreicht, dass Nachträglichkeit eine Möglichkeit der Veränderung mit sich bringt (vgl. Heidenreich 2015, S. 63).

Bei dem außengerichteten mehrstimmigen Monolog begegne ich dem Risiko, die Protagonist*innen mit ihren unterschiedlichen Subjektpositionierungen hinter ein Gruppenbild zu verrücken, indem ich sie *fair* zu inszenieren versuche. Auf formaler Ebene werden sie vom Film »gleich behandelt«, indem während der Filmaufnahmen die gleiche Kameraperspektive ausgewählt wurde und bei der Montage alle ähnlich viel Filmzeit bekommen – die Ungleichheiten in dieser Episode werden in den anderen beiden ausgeglichen. Auch die Auswahl der Aussagen wird unter Berücksichtigung dieses Kriteriums erfolgen: Es soll ein Bild von jeder*m von ihnen als komplexe Figur entstehen. Das bestimmt auch die Wahl der Protagonist*innen mit: Von den elf Gesprächspartner*innen der Forschung sind sechs Protagonist*innen des Films geworden. Diejenigen, die einen Teil zur Monografie beigetragen haben, von denen ich aber nicht genug Material habe, um sie in ihrer Komplexität darzustellen, werden im Film nicht vertreten sein.

