

Teresa Millesi

FILMISCHER WIDERSTAND

Territoriale Konflikte im indigenen
Dokumentarfilm Lateinamerikas



[transcript] POSTCOLONIAL STUDIES

Teresa Millesi
Filmischer Widerstand

Por la vida, por el territorio.

Teresa Millesi (Dr. phil.), geb. 1988, promovierte im Fach Kultur- und Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck. 2019 wurde ihre Forschung mit dem OeAD-Nachwuchspreis für Entwicklungsforschung ausgezeichnet. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Filmwissenschaft, Environmental Humanities und Postcolonial Studies bzw. insbesondere in der Verschränkung letzterer.

Teresa Millesi

Filmischer Widerstand

Territoriale Konflikte im indigenen Dokumentarfilm Lateinamerikas

[transcript]

Die vorliegende Forschungsarbeit wurde unter anderem durch die Nachwuchsförderung sowie ein Exzellenzstipendium des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck ermöglicht.



Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung aus den Fördermitteln des Vizerektorats für Forschung, der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät sowie des Forschungsschwerpunkts Kulturelle Begegnungen - Kulturelle Konflikte der Universität Innsbruck gedruckt.



Forschungsschwerpunkt Kulturelle
Begegnungen - Kulturelle Konflikte

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Philosophie (Dr. phil.), eingereicht im Jahr 2021 unter dem Titel »Por la vida, por el territorio. Die filmische Verhandlung territorialer Konflikte im indigenen Dokumentarfilm Lateinamerikas« an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck.

Gutachterinnen: Univ.-Prof. Dr. Claudia Jünke (Universität Innsbruck), Univ.-Prof. Dr. Susanne Schlünder (Universität Osnabrück)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Teresa Millesi

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld, auf Basis einer Vorlage von Teresa Millesi

Umschlagabbildung: »Liberación de la Madre Tierra« © Fotograf: Ariel Arango Prada / Entrelazando

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6417-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6417-5

<https://doi.org/10.14361/9783839464175>

Buchreihen-ISSN: 2703-1233

Buchreihen-eISSN: 2703-1241

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	9
1. Einleitung	11
2. Indigener Dokumentarfilm:	
Verortung im wissenschaftlichen Diskurs	19
2.1 Aspekte des Dokumentarischen	19
2.1.1 Realitätsbezüge	20
2.1.2 Das politische Potenzial des Dokumentarfilms	29
2.2 Indigenität: Überlegungen zu einem Begriff	32
2.3 Indigener Film: Anliegen und Definitionen	37
2.3.1 Der <i>colonial gaze</i>	37
2.3.2 <i>Shooting back</i>	40
2.3.3 Produktionsbeteiligung und Distribution	42
2.4 Aktuelle Tendenzen des indigenen Films	49
3. Theoretische Überlegungen:	
Territorien – Konflikte – Widerstand	59
3.1 Raumproduktion: Die Performativität von Territorien	61
3.1.1 Der Nationalstaat	65
3.1.2 Indigene Territorialitätskonzepte in Lateinamerika	67
3.2 Konfliktsituationen: Ein Überblick	69
3.2.1 »Territoriale Konflikte«	75
3.2.2 Forderungen nach Land oder Territorium: Ein Unterschied?	78
3.3 Die Durchsetzung westlich-moderner Territorien	81
3.3.1 Koloniale Machtstrukturen	82
3.3.2 Die Etablierung westlich-moderner Räume	85
3.3.3 Dekolonialisierungsprozesse: Die Auflösung moderner/kolonialer Hierarchien	96
3.4 <i>Performances of decolonization</i>	99

4. Methodisches Vorgehen	105
4.1 Filmische Topografie	107
4.1.1 Der filmische Raum	109
4.1.2 Raumkonstruktion im Film	112
4.2 Eine ökokritische Lesart	117
4.2.1 Ökokritische Aspekte im Kontext einer Filmanalyse	119
4.2.2 <i>Postcolonial ecocriticism</i>	122
5. Analysen: Film als Widerstand	125
5.1 <i>Petu Mongueñ – Estamos vivxs</i>	125
5.1.1 Von Zeitlichkeit und Unsichtbarkeiten als Verdrängungsmechanismen	128
5.1.2 Erläuterungen und Visualisierungen unterschiedlicher Territorialitäten	140
5.1.3 Der Widerstand: Eine Reise des ›Hinterlands‹?	146
5.1.4 Conclusio	152
5.2 <i>Júba Wajiín – Resistencia en la Montaña de Guerrero</i>	153
5.2.1 Júba Wajiín als posthumaner Weltentwurf	157
5.2.2 <i>A shared field of destruction</i>	168
5.2.3 Externe Erwartungen und externe Logiken	174
5.2.4 Conclusio	180
5.3 <i>Paraná – El río</i>	182
5.3.1 Verschiebungen von Sagbarem und Sichtbarem	185
5.3.2 Der Prozess einer ›Anthropozentrierung‹ als ästhetische Erfahrung	194
5.3.3 Die Visualisierung moderner/kolonialer Machtstrukturen	201
5.3.4 Conclusio	205
5.4 <i>Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca</i>	207
5.4.1 Verstrickungen von Gewalt und Kapitalismus – Ein Kriegsschauplatz	211
5.4.2 Von welchem Frieden sprechen wir?	221
5.4.3 Kollektivität und Spiritualität	225
5.4.4 Conclusio	229
5.5 <i>Ara Pyau – La primavera Guaraní</i>	231
5.5.1 Widerstand im Alltag – Dynamiken der stetigen Aushandlung	233
5.5.2 Kapitalismus als politisch-räumliches Projekt	243
5.5.3 <i>Defensores criminalizados</i> – Die Kriminalisierung indigener Lebensweisen	250
5.5.4 Conclusio	255
5.6 Synthese der Filmanalysen	257
5.6.1 Die Anfechtung des Staates: Das Narrativ der Intervention und Kontrolle	257
5.6.2 Kollektivität und Erfahrung: Wie das ›Messbarmachen‹ des Raumes in den Hintergrund rückt	261
5.6.3 Konsequenzen einer imperialen Lebensweise: Weder unsichtbar noch ungewiss	268
5.6.4 Interdependenz und Katastrophe: Rauman eignung als territoriale Gewalt	272

6. Schlussbetrachtungen	279
6.1 Fazit	280
6.2 Ausblick	286
6.2.1 Das Anthropozän – Konsequenz einer Täuschung?	286
6.2.2 Dialogische Territorien.....	290
 7. Bibliografie	 295
7.1 Literaturverzeichnis	295
7.2 Filmverzeichnis.....	317
 Abbildungsverzeichnis	 321

Danksagung

Der vorliegende Band ist das Ergebnis meiner Forschung im Rahmen meines Doktoratsstudiums der Kultur- und Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck in den Jahren 2018 bis 2021. Auch wenn die Forschung und vor allem das Verfassen einer derartigen Arbeit eine oft einsame Tätigkeit ist, wäre sie ohne die Unterstützung und Begleitung einiger wichtiger Personen nie zu diesem erfolgreichen Ende gebracht worden. Mein Dank gilt vor allem Univ.-Prof. Dr. Claudia Jünke und Univ.-Prof. Dr. Birgit Mertz-Baumgartner, die mein Forschungsvorhaben inhaltlich begleitet haben, wichtige Anregungen gaben und mich durch ihr Feedback bestärkten. Auch meinen Kolleginnen und Kollegen des Doktoratskollegs *Dynamiken von Ungleichheit und Differenz im Zeitalter der Globalisierung* möchte ich herzlich danken, durch die ich in einem produktiven und anregenden Umfeld arbeiten konnte und deren wertvolle Zeit ich wie selbstverständlich in Anspruch nehmen durfte, um meine Ideen, Konzepte und Texte zu besprechen. Ganz besonders möchte ich mich auch bei Thomas bedanken – für die große Geduld, den ungebrochenen Zuspruch und die beständige Ermutigung. Abschließend gilt mein Dank auch der Festivalleitung des FICMAYAB Filmfestivals, weiters Stephanie Boyd, Ariel Arango Prada, Carlos Eduardo Magalhães, den Mitgliedern von La Sandía Digital und Sebastián Labaronne – für den Austausch und die Zusammenarbeit, die dieses Vorhaben erst ermöglicht hat.

1. Einleitung

Im Sommer 2019 gingen dramatische Bilder und Schlagzeilen um die ganze Welt: Der Amazonas-Regenwald steht in Flammen. Seit Jair Bolsonaro am 1. Jänner 2019 Präsident Brasiliens wurde, hat die Entwaldung des Regenwaldes enorm zugenommen, hatte er doch mit Übernahme des Amtes zugesagt, die Region für Farmen und Bergbau zugänglicher zu machen (Raftopoulos & Morley, 2020). Viele Rinderbauern und -bäuerinnen sahen sich seither durch den Präsidenten bestätigt und legten zum Teil illegale Feuer, um Freiflächen für ihre Rinder zu erhalten (D'Amore, 2019). Das Ausmaß der Entwaldung durch die Feuer, die auch in den Folgejahren nicht ausblieben, bringt den Amazonas-Regenwald an die Grenze eines *tipping point*, wonach sich der Wald in eine Savanne verwandeln würde – die Konsequenzen für das globale Klima wären fatal (Pedroso et al., 2020). Die Zerstörung des Regenwaldes hat aber nicht nur ökologische Auswirkungen, auch die indigene Bevölkerung ist durch diese Politik massiv bedroht. Bolsonaro selbst bedient mitunter koloniale Vorstellungen der Entmenslichung Indigener (Philips, 2020) und spricht ihnen über diese Haltung das Recht auf eigene Territorien ab: »Os índios não falam nossa língua, não têm dinheiro, não têm cultura. São povos nativos. Como eles conseguem ter 13 % do território nacional?«¹ (Jair Messias Bolsonaro, zit.n. Marques & Rocha, 2015) Die von Bolsonaro forcierte Abholzung des Amazonas-Regenwaldes bzw. dessen Niederbrennen, um Freiflächen für Rinderweiden und Sojaanbau zu generieren, beschreibt nur einen Teil aktueller Konflikte zwischen Indigenen und westlich-modernen Akteur*innen um den Zugang zu Land und Ressourcen. »Eine Zunahme von Auseinandersetzungen um die Kontrolle über, die Verteilung von und den Zugang zu Natur und Territorium lässt sich in Lateinamerika verstärkt beobachten« (2013, S. 191), attestierten Burchardt und Dietz bereits im Jahr 2013. Im Amazonasbecken ist nicht nur die Abholzung des Waldes Auslöser für Konflikte, auch die Förderung von Öl und Gas, insbesondere in Peru, aber auch in Ecuador und Kolumbien, hat seit Beginn des 21. Jahrhunderts zu zahlreichen Konflik-

1 »Die Indigenen sprechen unsere Sprache nicht, sie haben kein Geld, sie haben keine Kultur. Sie sind primitive Völker. Wie haben sie es geschafft, 13 % des nationalen Territoriums zugesprochen zu bekommen?« (Übers. d. Verf.)

ten geführt, da die extraktive Industrie die Lebensgrundlage vieler indigener Gemeinschaften bedroht (Vásquez, 2014). Das großangelegte Staudammprojekt Belo Monte am Fluss Xingu war Auslöser für einen weiteren Konflikt in Brasilien, der auch international erhebliche Aufmerksamkeit erhielt. Hauptgegnerinnen des Baus waren diverse indigene Gemeinschaften, sowohl flussauf- als auch flussabwärts, die vom Bau unmittelbar betroffen waren (Fearnside, 2017). Bekanntestes Gesicht des Widerstands ist Raoni Metuktire der Kayapo, dessen jahrzehntelanger Einsatz für die Rechte Indigener und vermehrten Umweltschutz international Beachtung fand. Aber auch Angehörige der katholischen Kirche beteiligten sich am Widerstand, allen voran Bischof Erwin Kräutler (Fearnside, 2017). Während in wasserreichen Regionen Staudämme zu Konflikten führen, geraten in den Anden Argentiniens, Boliviens und Chiles vor allem die dortigen Lithium-Vorkommen in den Fokus. Mit dessen Abbau geht ein steigender Verbrauch des Grundwassers einher, das damit der ansässigen Bevölkerung fehlt (Jerez et al., 2021). Hier sind es Projekte der extraktiven Industrie, die zunehmend zu Konflikten führen. Ebenso von dieser Industrie betroffen ist beispielsweise der ecuadorianische Nationalpark Yasuní. Über die mögliche Förderung der Ölvorkommen innerhalb dieses Gebiets wurde über Jahrzehnte gestritten, obgleich die Region erhöhten Schutzstatus genießt. Trotz massiver Proteste und jahrelanger Auseinandersetzungen beschloss die Regierung unter Präsident Lenin Moreno 2018, zwei Gebietsabschnitte für die Ölförderung freizugeben, die zum Teil als indigene Territorien der Shiwiar, Sapura und Kichwa anerkannt sind (Proaño, 2019) – wobei sich hinsichtlich der beschriebenen Situation fragen lässt, welchen Schutz bzw. welche Rechte diese Anerkennung mit sich bringt. Wie insbesondere das letzte Beispiel zeigt, scheinen auch Schutzgebiete stetig neuverhandelt zu werden – zugunsten einer möglichen wirtschaftlichen Nutzung. Die zunehmenden Konflikte lassen sich vor allem auf die seit Beginn des 21. Jahrhunderts erneut vermehrt extraktivistisch orientierte Politik vieler lateinamerikanischer Staaten zurückführen (Svampa, 2019). Die angeführten Beispiele liefern dabei nur einige wenige Schlaglichter. Auch außerhalb Lateinamerikas bestehen Konflikte zwischen indigenen Gemeinschaften und Akteur*innen eines Staates oder privater Unternehmen. Exemplarisch hierfür stehen die Proteste rund um Standing Rock gegen die *Dakota Access Pipeline*, die durch ein sensibles Gebiet an Flussläufen gebaut werden sollte, das gleichzeitig ein Reservat der Sioux ist.²

-
- 2 Einen tiefen Einblick in die Proteste rund um Standing Rock gibt beispielsweise Estes, N. & Dhillon, J. (Hg.). (2019). *Standing with Standing Rock*. Minneapolis. MN: University of Minnesota Press. Weitere Beispiele zu ähnlichen Konflikten in Kanada, mit Fokus auf Wasser (-nutzungs-)rechte siehe auch Bakker, K., Simms, R., Joe, N. & Harris, L. (2018). *Indigenous Peoples and Water Governance in Canada. Regulatory Injustice and Prospects for Reform*. In: J. P. Vos & R. Boelens (Hg.), *Water Justice*. New York (u.a.): Cambridge University Press.

Die beteiligten bzw. betroffenen Akteur*innen in diesen Konfliktkonstellationen stehen sich in einem Machtgefüge gegenüber, das auf die Kolonialisierung und spätere Etablierung von Nationalstaaten zurückzuführen ist (Mignolo, 1995). Diese Hierarchien im Umgang mit Land und Zugang zu Ressourcen sind geprägt von unterschiedlichen Wertvorstellungen bzw. ontologischen Differenzen und häufig Auslöser für Konflikte, wie sie eben umrissen wurden, da das Fortbestehen der jeweiligen indigenen Gemeinschaft, ihres Wissens und ihrer Lebensweisen an die Zusicherung von autonomen Territorien, aber auch eine intakte Umwelt gebunden ist (Kuppe, 2002). Indigene Gemeinschaften haben jedoch bis heute kaum Möglichkeiten, Ansprüche auf bestimmte Gebiete geltend zu machen, da in derartigen Konfliktsituationen zwischen Nationalstaaten und Indigenen entlang nationalstaatlich orientierter Rechtsprechung agiert wird; dabei wird die Souveränität des Nationalstaates vorausgesetzt, weshalb dessen Gebietsansprüche leichter durchgesetzt werden können (Hale, 2011). Der nicht abreißende Konflikt um den Nationalpark Yasuní und die stetigen Neuverhandlungen waren Ausgangspunkt meines Bedürfnisses, mich näher mit dieser Thematik auseinanderzusetzen. Die Berichterstattung wirkte wie ein Krimi, immer wieder kam es zu neuen Entscheidungen und Wendungen. Mal schien der Plan zur Ölförderung im Nationalpark abgewendet, dann konnte sich doch wieder der eine oder die andere Politiker*in durchsetzen, da neue Argumentationen gefunden wurden, um den Schutzstatus aufzuheben; eine merkwürdige Dynamik, wenn man bedenkt, dass es sich um einen globalen Biodiversitäts-Hotspot, aber auch um Lebensraum von Menschen handelt.

In den letzten Jahrzehnten formierten bzw. formieren sich zunehmend soziale Bewegungen und Proteste Indigener, die versuchen, bestehende Hierarchien zwischen westlich-modernen und indigenen Kosmovisionen aufzulösen, sich selbst sichtbar zu machen bzw. auf den politischen Diskurs über Landrechte einzuwirken. Immer häufiger werden dabei auch audiovisuelle Medien genutzt, um Widerstand gegen bestehende Strukturen zu artikulieren, Menschenrechtsverletzungen sichtbar zu machen und die eigenen Positionen zu verdeutlichen. In diesem Buch möchte ich aufzeigen, welche Strukturen und Machtbeziehungen in derartigen Konflikten in Lateinamerika wirken bzw. welche Konzepte und Vorstellungen verhandelt werden, um so zu einem besseren Verständnis dieser Konfliktsituationen zu gelangen, wobei ich mich vor allem mit Möglichkeiten der Auflösung dieser hier wirkenden Machtbeziehungen auseinandersetzen möchte. Ausgehend von der Annahme, dass Medien eine zentrale Rolle dabei spielen, einer Situation Bedeutung einzuschreiben und damit unsere Wahrnehmung zu beeinflussen, rückt die Rolle der medialen Vermittlung dieser Konflikte und deren Bedeutung in einem breiteren politischen Diskurs in den Fokus. Letztlich war es der Film *Yasuní Man* (2017), der mich dazu veranlasste, mich speziell mit indigenem Filmschaffen zu aktuellen territorialen Konflikten auseinanderzusetzen. *Yasuní Man* ist ein preis-

gekrönter Dokumentarfilm des US-amerikanischen Filmemachers und Biologen Ryan Patrick Killackey, der den Konflikt zwischen den Waorani und der Ölundustrie im ecuadorianischen Amazonas dokumentiert (Pollywog Productions, o. D.). Der Filmemacher setzte sich stark für den Erhalt des Regenwaldes ein – neben seinem Film etwa auch durch Spendenmöglichkeiten auf der Website des Films – und generierte große Aufmerksamkeit, wie die lange Liste an Auszeichnungen für seinen Dokumentarfilm zeigt.³ Der Film selbst hinterlässt jedoch einen befremdlichen Eindruck: Bereits im Trailer lassen sich Narrative feststellen, die sich auf koloniale Vorstellungen zurückführen lassen, eine gewisse Überlegenheit westlicher Kulturen implizieren und damit bestehende Machtverhältnisse fortführen. Einige Aspekte seien hier kurz genannt: Der Lebensraum und die Lebensweise der Waorani werden im Film als ›alte Welt‹ beschrieben, die von der ›neuen‹ bedroht werde. Die zeitliche Trennung untermauert die Vorstellung einer weiterentwickelten Form der menschlichen Zivilisation (der Westen), während indigene Lebensweisen in die Vergangenheit projiziert werden. Des Weiteren irritiert die scheinbare Rettung durch westliche Wissenschaftler (zu Wort kommen hier nur Männer), die anhand ihrer Erforschung den Wert des Gebietes feststellen wollen, etwa indem neue Spezies ›entdeckt‹ werden. Neben dem Motiv des *white savior*, eines weißen Helden bzw. Retters, stellt sich hier auch die Frage der Wissensproduktion und ihrer Legitimität. Es wird der Eindruck vermittelt, westliche Methoden/westliche Wissenschaftler würden benötigt, um die Existenz einer Spezies zu bestätigen. Der westliche Blick generiert das Wissen, er ›entdeckt‹. Des Weiteren spricht vorwiegend Killackey selbst. Die durch die filmische Gestaltung eingenommene Perspektive ist die einer außenstehenden Autorität, die das Erblickte interpretiert. Die gezeigten Indigenen bleiben größtenteils stumme Opfer, was ihre vermeintliche Hilflosigkeit zu unterstreichen scheint. Diese kurze Beschreibung umfasst meine Eindrücke des Filmtrailers aus dem Jahr 2018, aus jenen erwuchs mein Interesse an Dokumentarfilmen, in denen die Betroffenen selbst zu Wort kommen und die von den jeweiligen indigenen Akteur*innen selbst gestaltet wurden. Wie

3 Der Film gewann u.a.: ›Best Feature Film‹ – *New York Film Festival*, New York (USA); ›Audience Award for Best Film‹ – *San Francisco Green Film Festival*, California (USA); ›Best International Film‹ – *Cinema Planeta International Environmental Film Festival*, Cuernavaca (Mexiko); ›Audience Award for Best Documentary – Explorers and Adventures‹ – *Friday Harbor Film Festival*, Washington (USA); ›Best Documentary Feature for People and Cultures‹ – *Mountain Film Festival Graz*, Graz (Österreich); ›Special Jury Prize – Dublin Film Critic's Circle‹ – *Dublin International Film Festival*, Dublin (Irland); ›Jury Award – Excellence in Documenting a Human Rights Issue‹ – *Bellingham Human Rights Film Fest*, Washington (USA); ›Gaia Prize for Environmental Filmmaking‹ – *Middlebury New Filmmakers Festival*, Vermont (USA); ›Best Environmental Film‹ – *Wildlife Film Festival Rotterdam*, Rotterdam (Niederlande); ›Best of Festival‹ – *Eco Cup Environmental Film Festival of Russia*, Moskau (Russland); ›Special Jury Award‹ – *Rain International Nature Film Festival*, Munnar (Indien); (Pollywog Productions, o. D.).

stellen sie die Konfliktsituationen dar? Wie argumentieren sie die jeweiligen Positionen? Welche Narrative werden von ihnen bedient? Welche Sichtweisen werden eingenommen? Dies zu analysieren, scheint von zentraler Bedeutung im Verständnis derartiger Konflikte, wenn angenommen wird, dass Beschreibungen einer Situation, wie sie etwa über audiovisuelle Medien vermittelt werden, nicht einfach als Informationsvermittlung, sondern als Archive verstanden werden können, was über eine bestimmte Situation gesagt und wie diese wahrgenommen werden kann (Foucault, 1969/1981). Demzufolge hat die Art und Weise, wie wir über etwas sprechen, Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung einer Situation, auf die Schlüsse, die wir daraus ziehen, und auf die Handlungen, die wir daraus ableiten.

Seit Ende des 20. Jahrhunderts haben Prozesse der Dekolonialisierung dazu geführt, die Deutungshoheit hegemonialer Gesellschaften herauszufordern und Gegendiskurse zu entwerfen. Die vorliegende Arbeit will sich mit diesen Bestrebungen auseinandersetzen. Aufgrund ihres spezifischen Realitätsbezugs als Produktionsort von ›Wahrheit‹ sind in der vorliegenden Arbeit vor allem nichtfiktionale Filme von Interesse. Gegenstand der Untersuchung ist also die filmische Verhandlung von aktuellen Konflikten zwischen Indigenen und staatlichen bzw. westlich-modernen Institutionen in Dokumentarfilmen, die von oder in Kooperation mit Indigenen produziert wurden. Der Fokus wurde auf Lateinamerika gelegt, da in den letzten Jahrzehnten mehrere lateinamerikanische Regierungen eine zunehmend neo-extraktivistische Politik forcieren, wodurch daraus resultierende Konflikte ein steigendes Phänomen sind. Ziel ist es zu analysieren, wie in diesen filmischen Arbeiten Machtverhältnisse zwischen unterschiedlichen Raumvorstellungen und Mensch-Umwelt-Beziehungen verhandelt werden bzw. wie der Widerstand gegenüber der nationalstaatlichen Hegemonie artikuliert wird.

Die Auseinandersetzung mit Konflikten zwischen Indigenen und westlich-modern geprägten Institutionen, mit der darin inhärenten Kolonialität bzw. Möglichkeit zur Dekolonialisierung von modern/kolonialen Machtstrukturen ist ein, vor allem in den letzten Jahrzehnten breit untersuchtes Forschungsfeld. Mit Fokus auf Lateinamerika sind hier die Arbeiten von Aníbal Quijano (2000; 2007), Walter D. Mignolo (1995; 2010; 2011; 2006/2012; 2012a) oder Nelson Maldonado-Torres (2007; 2017; 2018) zu nennen, deren zentrale Annahmen auch in den theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit einfließen. Arbeiten wie Arturo Escobars (2008) Auseinandersetzung mit dem Konzept des Territoriums heben insbesondere die sozialökologische Komponente dieser Konflikte hervor und kritisieren die Geopolitik der Wissensproduktion, die sie im Globalen Norden verortet sehen und erheblichen Einfluss auf kultur- und medienwissenschaftliche Untersuchungen in Lateinamerika hatte.

Etwa ab Beginn des 21. Jahrhunderts begann in den lateinamerikanischen Kultur- und Medienwissenschaften eine intensive Auseinandersetzung mit der Frage nach dekolonialisierten Formen der Wissensproduktion (*pensar del sur*).

Anna Cristina Pertierra et al. (2020) zeigen anhand verschiedener Beispiele medialer Praxis, welche Verbindungen zwischen dekolonialem Denken und indigener Wissensproduktion zu finden sind und wie diese in Bezug zu politischen als auch ökologischen Konflikten stehen. Die Untersuchung indigener audiovisueller Produktionen kann ein tieferes Verständnis von kulturellen Aushandlungsprozessen und immer noch bestehenden modernen/kolonialen Machtstrukturen liefern. Als bedeutende Wegbereiterin für die Auseinandersetzung speziell mit indigenem Film gilt Freya Schiwy (2009), die unter anderem untersucht, wie Filmtechnologie genutzt wird, um lokale Kulturen zu stärken, wie speziell Frauen daran beteiligt und repräsentiert sind und wie dieses Medium zu einem breiteren Verständnis von Dekolonialisierungsprozessen am Beginn des 21. Jahrhunderts beitragen kann. Andere Schlüsselwerke auf diesem Feld sind *Media Worlds* (Ginsburg et al., 2002) und *Global Indigenous Media* (Wilson & Stewart, 2008a). Die Untersuchung von indigenem Dokumentarfilm mit thematischem Zuschnitt auf territoriale Konflikte bildet derzeit jedoch noch eine Forschungslücke.

Ziel meiner Analyse ist es also, das Spannungsverhältnis unterschiedlicher koexistierender Territorien und damit einhergehender Wirklichkeitskonstruktionen, wie sie in den Filmen ausgedrückt werden, zu identifizieren und somit die Bedeutung dieser Filme als Widerstandspraxis gegen die moderne/koloniale Weltordnung zu verstehen. Wie werden territoriale Konflikte im indigenen Dokumentarfilm vermittelt? Wie prägen diese Filme den Diskurs um aktuelle territoriale Konflikte in Lateinamerika? Nicht zuletzt aufgrund aktueller neo-extraktivistischer Entwicklungen in Lateinamerika und der voranschreitenden Degradierung der Lebensgrundlage vieler, häufig marginalisierter Menschen ist die Auseinandersetzung mit derartigen Konflikten und deren medialer Vermittlung ein zentrales Thema unserer Zeit.

Um dieses formulierte Ziel zu verfolgen, sollten Dokumentarfilme analysiert werden, die ihren thematischen Zuschnitt auf aktuelle Konflikte gelegt haben. Meine Arbeit beginnt mit einer Einführung in das Themenfeld des indigenen Films. Nachdem sich die vorliegende Arbeit auf Dokumentarfilme beschränkt, werden zu Beginn die wesentlichen Aspekte dieser Filmgattung erläutert und erörtert, welches politische Potenzial diesen Bildern inhärent ist, wenn sie als Produktionsorte von ›Wahrheit‹ verstanden werden. Anschließend wird der Begriff der Indigenität erläutert, um darauf aufbauend mögliche Definitionen für indigenen Film darzulegen. Indigenes Filmschaffen wird meist als Widerstandspraxis zu hegemonialen, westlich geprägten Blickregimen verstanden, diese Idee des *shooting back* (Prins, 2008) gegen den kolonialen Blick wird ebenso thematisiert wie die Rolle bildlicher Darstellungen und speziell des Films, um koloniale Vorstellungen aufrechtzuerhalten. Des Weiteren werden Aspekte der Produktionsbeteiligung und Distribution hervorgehoben, da diese im Zusammenhang mit einer Definition von indigenem

Film häufig herangezogen werden. Schließlich werden auch aktuelle Tendenzen des indigenen Films im Kontext des thematischen Zuschnitts betrachtet.

Um diesem thematischen Zuschnitt der Filme auf aktuelle territoriale Konflikte in Lateinamerika gerecht zu werden, wird anschließend der Forschungsstand zu territorialen Konflikten im lateinamerikanischen Kontext dargelegt, der Begriff des Territoriums sowie dessen Verortung in der raumwissenschaftlichen Forschung erläutert und als machtdurchzogener, performativer Raum konzipiert. Im Anschluss daran wird erläutert, wieso die hier thematisch fokussierten Konfliktsituationen als territoriale Konflikte zu verstehen sind und wie hier soziale, ökologische und kulturelle Dimensionen ineinandergreifen. Eine wesentliche Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit der filmischen Verhandlung von territorialen Konflikten bilden die anschließend angeführten Theorien zur Kolonialität der Macht und deren Relevanz bei der Etablierung von Nationalstaaten. Dabei wird insbesondere die Rolle von Narrationen über die Geografie sowie von Medien als Werkzeuge zur Raumproduktion eingegangen und der Begriff der Dekolonialität eingeführt. Abschließend werden die Filme in diesem Rahmen verortet. Unter Berücksichtigung dieser theoretischen Überlegungen wurde eine entsprechende Methodik entworfen, um fünf ausgewählte Filme entlang der für diese Arbeit postulierten Fragestellung zu analysieren. *Petu Mongueleñ – Estamos vivxs* (2017) folgt einem Protestmarsch der Mapuche-Tehuelche, die gegen eine Gesetzesänderung zur wirtschaftlichen Nutzbarmachung von Gebieten in der Region rund um den Río Negro in Argentinien protestieren. *Júba Wajiín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (2018) beschreibt einen Konflikt des gleichnamigen Dorfes einer Gemeinschaft der Me'Phaa gegen die geplante Eröffnung einer Tagebaumine im Bundesstaat Guerrero in Mexiko. *Paraná – el río* (2016) zeigt die Probleme, mit denen die Kukama-Kukamiria am Río Marañon aufgrund der verstärkten Nutzung des Flusses konfrontiert sind. *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (2016) thematisiert den mitunter gewaltsamen Konflikt zwischen den Nasa im Norden der Region Cauca in Kolumbien und staatlichen Akteur*innen, die die großangelegten Zuckerrohrplantagen verteidigen. *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (2018) stellt den Widerstand einer Gruppe von Guaraní dar, die versuchen, innerhalb des urbanen Raums einer brasilianischen Großstadt gegen eine weitere Verkleinerung ihres Territoriums anzukämpfen.

Dieses Filmschaffen bildet einen wesentlichen Faktor dafür, Verschiebungen im politischen Diskurs zu initiieren. Die Filme produzieren eine Wahrheit, die sie über ihre mediale Ästhetik gleichzeitig bestätigen und sind folglich in Bezug auf ihr politisches Potenzial zu betrachten. »We need new narratives of life and culture« (1995, S. 65), urteilte Escobar vor mehr als 25 Jahren in Hinblick auf den menschlichen Umgang mit der Welt. Derartige Narrative spiegeln sich in unterschiedlichen kulturellen Manifestationen wider. Anhand der Analysen zeige ich, welche Anregungen die hier untersuchten Filme zugunsten einer Pluriversalisierung von

Weltentwürfen bieten. Die Filme zeigen, wie der Kapitalismus die Beziehung der Menschen zu ihrer Umgebung beeinflusst und wie dies koloniale Kontinuitäten produziert. Sie nehmen Erzählweisen des Anthropozäns auf und spinnen sie in verschiedene Richtungen weiter, um so zu neuen Ideen im Nachdenken über territoriale Verflechtungen anzuregen. Sie können daher als filmischer Widerstand gegen die westlich-moderne Raumordnung sowie damit verbundene Vorstellungen und Machtverhältnisse verstanden werden.

2. Indigener Dokumentarfilm: Verortung im wissenschaftlichen Diskurs

»La comunicación descolonizadora y transformadora, un instrumento de lucha de los pueblos del Abya Yala y del mundo«¹ (III Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala, o. D.), so definiert die Website der *Cumbres de Comunicación Indígena* das Ziel indigener Kommunikation: als Widerstand gegen hegemoniale, westlich-moderne Diskurse und Blickregime. Insbesondere das Filmschaffen hat in diesem Kontext in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen. Eine genaue Definition von ›indigenem Film‹ zu finden, ist dabei kein einfaches Unterfangen. Häufig wird in Filme ›über‹ Indigene und Filme ›für bzw. von‹ Indigene/n unterschieden (Stoddard et al., 2014) und auf diese Weise eine Abgrenzung zu ethnografischen (Dokumentar-)Filmen vorgenommen. Weiters ist auch die Bezeichnung ›indigen‹ selbst Inhalt zahlreicher Debatten. Um eine Basis für die folgende Untersuchung von indigenem Dokumentarfilm zu schaffen, werden im ersten Schritt zentrale Aspekte des dokumentarischen Films erläutert. Anschließend wird eine Definition des Konzepts der Indigenität erarbeitet und die Bedeutung von indigenem Film beschrieben, vor allem in Hinblick auf seine Rolle im Diskurs um koloniale Logiken in der genannten Abgrenzung zu ethnografischem Film. Im Zuge dessen werden verschiedene Definitionsansätze vorgestellt sowie die Bedingungen der Produktionsbeteiligung und die Distribution beleuchtet. Abschließend werden aktuelle Tendenzen des indigenen Dokumentarfilms über territoriale Konflikte vorgestellt und die hier ausgewählten Filme darin verortet.

2.1 Aspekte des Dokumentarischen

Bilder können als ›Schauplatz‹ dienen, um neue gesellschaftliche Entwürfe vorzustellen bzw. (politische) Veränderungen zu forcieren. In diesem Kontext werden

1 Eine dekoloniale und transformative Kommunikation, ein Instrument im Kampf der Völker Abya Yalas und der Welt. (Übers. d. Verf.)

die hier analysierten Dokumentarfilme gesehen, deren Anspruch auf ›wahrheitsgetreue‹ Darstellungen der Welt einen besonderen Stellenwert bekommt. Im Folgenden sollen zunächst einige Überlegungen zur Definition des Dokumentarfilms und zu den damit verknüpften Annahmen angestellt werden, um im Zuge dessen die Ansprüche bezüglich Objektivität und Authentizität sowie die sozialkritische Funktion der Filmgattung zu diskutieren. Eine allgemeingültige Definition der Gattung Dokumentarfilm erscheint nicht sinnvoll², dennoch sollen die unterschiedlichen Denkansätze und damit verbundenen Erwartungen an die Filmgattung dargelegt werden. Konkret werden unterschiedliche Aspekte des Dokumentarfilms hinsichtlich ästhetischer, argumentativer bzw. rhetorischer Strategien, des Realitätsbezugs, des gesellschaftlich-politischen Potenzials und der ethischen Haltung reflektiert.

2.1.1 Realitätsbezüge

Der Dokumentarfilm, so schreibt Hans J. Wulff im *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*, ist eine »Filmform, die ausdrücklich auf der Nichtfiktionalität des Vorfilmischen besteht« (2013, S. 65). Das spezifische Verhältnis zur Realität gilt demnach als wesentliches Merkmal dieser Gattung (Hohenberger, 2006), dessen Definition seit Beginn der dokumentarfilmtheoretischen Auseinandersetzung unterschiedlich ausgelegt und immer wieder kritisch betrachtet wird. Den Status einer eigenen Gattung erhielt der Dokumentarfilm erst im Laufe seiner Geschichte (Hohenberger, 2006). Er ist in seinen Anfängen, wie der Filmhistoriker Tom Gunning festhält, von frühen ›Ansichten‹, deren Authentizität nicht infrage gestellt wurde, abzugrenzen, da der Dokumentarfilm die Bilder in einen diskursiven Zusammenhang stellt: »[D]er Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem [...] das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird.« (1995, S. 118) Die Entwicklung einer Argumentation oder Struktur ist dabei ein wesentliches Merkmal. Bereits früh zeigte sich die Tendenz, Dokumentarfilm in Relation bzw. Abgrenzung zum Spielfilm zu sehen. Eva Hohenberger spricht diesbezüglich von einer »Dichotomie der Filmkunst« (2006, S. 10), wobei grundsätzlich zwischen fiktivem Erzählen einerseits und dem Abbilden der Realität andererseits unterschieden wurde – eine Vorstellung, die die Komplexität des Filmschaffens nicht fasst, jedoch auf einen zentralen Aspekt verweist in den zahlreichen Versuchen, Dokumentar- und Spielfilm zu differenzieren, wie Andrea Reiter schreibt: »Es geht um Wirklichkeitsbezü-

2 Die unterschiedlichen Positionen zur Bestimmung des Dokumentarfilms könnten kaum kontrastreicher sein, so stellt Minh-ha die These auf, es gebe keinen Dokumentarfilm (1993/2006), während Nichols postuliert(e): »Every film is a documentary.« (2001, S. 1) In der 3. Auflage seines Buches (2017) ist dieses Postulat jedoch nicht mehr zu finden.

ge und Erkenntnis- oder Wahrheitsansprüche, die nicht in der Dichotomisierung von Dokumentarfilm und Spielfilm ergründet werden sollten, sondern vielmehr in den filmischen Strategien, mit denen Filme versuchen, relative Wahrheiten zu reflektieren [...]» (2019, S. 81, vgl. Williams, 1993)

Dziga Vertov und John Grierson können mit ihren Überlegungen zum dokumentarischen Film zu den frühesten Theoretiker*innen auf diesem Gebiet gezählt werden. Sie heben den Wirklichkeitsbezug ebenfalls hervor, wobei gerade Vertovs Arbeiten eine bedeutende Rolle spielten, Dokumentarfilm als eigenständiges Genre zu sehen und von Ansichten zu unterscheiden (Hohenberger, 2006). In seiner Theorie entwickelte er die Idee vom »Film der Fakten« und erfasste den Dokumentarfilm vor allem in seinem politischen bzw. auch ideologischen Potenzial (Hohenberger, 2006). Grierson war in seinen Überlegungen von der Idee getrieben, dass der Dokumentarfilm für die Gesellschaft relevante Informationen für eine breite Masse verständlich aufbereiten soll; seine Theorie beschreibt Hohenberger (2006) demnach als von einem Bildungs- bzw. Aufklärungsauftrag geprägt und wirkungsorientiert. Von diesem Punkt ausgehend ist der Dokumentarfilm ein »creative treatment of actuality« (Grierson, 1933, S. 8), um Weltbilder zu vermitteln und einen Wertekonsens zu schaffen (Hohenberger, 2006).

Bill Nichols, ein weiterer relevanter Vertreter der Dokumentarfilmtheorie, sieht die Realismusproblematik der frühen Filmtheorie als Ausgangspunkt seiner Überlegungen und thematisiert in *Representing Reality* (1991) als auch in *Introduction to Documentary* (2001) das realistische Erzählen bzw. die in Dokumentarfilmen präsentierten Wirklichkeiten. Nichols schreibt über den Realitätsbezug: »Documentary offers access to a shared, historical construct. Instead of a world, we are offered access to the world.« (1991, S. 109) Hier betont Nichols bereits die Erwartungshaltung der Zuseher*innen: »Documentary directs us toward the world of brute reality even as it also seeks to interpret it, and the expectation that it will do so is one powerful difference from fiction.« (1991, S. 110) Nichols geht dabei genauer auf den Begriff der Repräsentation ein, der im Kontext einer politischen Repräsentation, einer stellvertretenden Position für eine bestimmte Gruppe bzw. auch als explizites oder implizites Argument über die Welt verstanden werden soll. Er versucht im Zuge seiner Überlegungen über Repräsentationsmöglichkeiten von Realität, den Überbegriff des Dokumentarfilms in verschiedene Repräsentationsmodi zu unterteilen, die jeweils zu unterschiedlichen Zeiten erschienen sind bzw. größere Popularität genossen haben, im Grunde jedoch bis heute Verwendung finden. In seinem Buch *Representing Reality* (1991) erörtert er vier Modi, die er später (2017) um drei weitere ergänzt und die sich wie folgt beschreiben lassen: Der *poetic mode* hat Ähnlichkeit mit experimentellem bzw. Avantgarde-Film und ist fokussiert auf rhythmische oder musikalische Aspekte, die formale Aufbereitung des Materials bzw. visuelle Assoziationen. Beim *expository mode* handelt es sich um die vermutlich gängigste Dokumentarfilmform. Hier sind eine erklärende Voiceover-Stimme,

eine argumentative Logik bzw. generell die didaktische Aufbereitung von Information zentrale Merkmale. Unter dem *observational mode* versteht Nichols die reine Beobachtung durch eine »unaufdringliche« Kamera – im Gegensatz zum *participatory mode*, bei dem Filmemacher*innen und gefilmte Subjekte interagieren, etwa durch Interviews, Gespräche oder Provokationen. Als *reflexive mode* determiniert Nichols Dokumentarfilme, die vordergründig ein Bewusstsein über die Konstruiertheit der filmischen Realität schaffen wollen bzw. diese reflektieren. Dagegen assoziiert er mit dem *performative mode* Dokumentarfilme, die den subjektiven bzw. expressiven Aspekt des Films durch die Involviertheit der Filmemacher*innen betonen und das Publikum vermehrt ansprechen wollen, indem sie nicht auf Objektivität abzielen, sondern auf Affekt: »They share a strong emphasis on what it feels like to inhabit the world in a specific way or as part of a specific subculture.« (Nichols, 2017, S. 22) Mit dem *interactive mode* sind Dokumentarfilme gemeint, die den Zuseher*innen erlauben zu entscheiden, was sie sehen oder hören wollen, etwa unter Nutzung einer Onlineplattform, auf der Interessierten Material zu einem Thema zur Verfügung gestellt wird (Nichols, 2017).³ Mithilfe dieser verschiedenen Modi versucht Nichols unterschiedliche Herangehensweisen zu identifizieren, durch die die Repräsentation von Realität bei dokumentarfilmischem Arbeiten zustande kommen kann. Sie bilden einen Orientierungsrahmen für die nähere Betrachtung im Zuge dokumentarfilmischer Analysen. Der Fokus seiner Kategorisierung liegt eindeutig auf der Produktionsweise der Filme und steht im Zeichen des von Grierson postulierten *creative treatment of actuality* (Reiter, 2019).

Während Vertov und Grierson dem Dokumentarfilm einen partikularen Realitätsbezug bzw. eine gesellschaftliche Funktion zuschreiben, liegt ab Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem *direct cinema*⁴ der Fokus darauf, eine möglichst unverfälschte Realitätsabbildung zu liefern und somit den Dokumentarfilm mit der Teilhabe an der Realität gleichzusetzen (Hohenberger, 2006), was dem *observational mode* nach Nichols zuzuordnen wäre. Dieser Zugang – als Intention einer möglichst tatsächlichen Wiedergabe der Wirklichkeit – wird häufig als naiv abgetan. So ist es für Roger Odin (1984/2006) grundsätzlich problematisch, den Wirklichkeitsbezug als konstituierend für die Definition des Dokumentarfilms anzusehen, da dies

3 Für eine genaue Beschreibung der jeweiligen Repräsentationsmodi siehe Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (3. Aufl.). Bloomington: Indiana University Press.

4 Dem *direct cinema* liegt die Herangehensweise zugrunde, als Filmemacher*in möglichst unsichtbar und unaufdringlich zu sein und »einfach zu filmen«, was vor der Kamera passiert. Die »reine Beobachtung« bzw. die Forderung nach einer möglichst unverfälschten Wiedergabe der Realität steht damit im Zentrum dieser Ausrichtung und wurde vor allem durch die Entwicklung immer leichter Kameras ermöglicht bzw. gefördert (siehe beispielsweise Saunders, D. (2007). *Direct Cinema. Observational documentary and the politics of the sixties*. London (u.a.): Wallflower Press).

mit einer Definition dessen einhergehe, was jeweils unter Wirklichkeit verstanden wird. Odin nennt dies eine »delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche [...]« (1984/2006, S. 259). Dagegen nimmt Hohenberger eine Unterscheidung verschiedener Realitätsbezüge vor, die auf Produktions- und Rezeptionsseite hergestellt werden: Die nichtfilmische Realität »gibt im weitesten Sinn (ideologisch, politisch) vor, was gefilmt wird, welche Themen aktuell sind. Sie ist darüber hinaus das Reservoir überhaupt abbildbarer Realität« (Hohenberger, 1988, S. 29). Die vorfilmische Realität, »ist die Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist« (Hohenberger, 1988, S. 30). Die Realität Film, »ist alles, was von Seiten des Films in die Produktion eines Filmes eingeht, also Organisation, Finanzierung, Absichten, übliche Arbeitsweise, Technik, Schnitt, Laborarbeiten, Verleih, Werbung usw.« (Hohenberger, 1988, S. 30). Die filmische Realität, »ist der fertige Film, so wie er schließlich dem Publikum vorgeführt wird« (Hohenberger, 1988, S. 30). Die nachfilmische Realität, »ist die Rezeption im weitesten Sinn, also nicht nur der unmittelbare Akt der Filmbetrachtung, sondern auch seine Organisation oder seine weitergehende Verarbeitung von der Zeitungskritik bis hin zu Rückwirkungen auf die nun wieder nichtfilmische Realität, die dargestellt wurde« (Hohenberger, 1988, S. 30). Im Anschluss an die Einteilung stellt Hohenberger (1988) fest, dass der Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm im Bezug der nichtfilmischen zur vorfilmischen Realität liegt: Während die vorfilmische Realität des Spielfilms nach dem Aufnahmeprozess verschwindet, besteht sie bei Dokumentarfilmen weiter bzw. wird »wieder« zur nichtfilmischen Realität. Ähnlich beschreibt dies auch Ilona Hongisto in *Soul of the Documentary*: »What distinguishes the documentary from other cinematic modalities is its involvement with a world that continues beyond the film's frame.« (2015, S. 11)

Hohenberger konstatiert aber auch: »Der Dokumentarfilm filmt nicht *die*, sondern eine vorfilmische Realität, die der Film selbst produziert.« (2006, S. 26 [Herv. i. O.]) Julia Binter (2009) spricht diesbezüglich von der »Ambivalenz« des Dokumentarfilms, der einen Realitätseffekt generiert, indem er sich auf eine Realität bezieht, deren Darstellung jedoch immer filmisch inszeniert wird. Das ist vor allem in Hinblick auf die in weiterer Folge dargelegte Idee von indigenem Dokumentarfilm als epistemische Intervention, als politische Ermächtigung zur Benennung und Vermittlung der Welt nach den jeweils eigenen Vorstellungen zu unterstreichen. Ein solches Verständnis steht allerdings in Konflikt mit der Idee der Objektivität, die dem Dokumentarfilm in einigen Ansätzen zugesprochen und auf die im Folgenden eingegangen wird.

Objektivität

Mit dem *direct cinema* am engsten, aber grundsätzlich mit der Gattung Dokumentarfilm verbunden, ist bzw. war die Vorstellung, ein objektives Abbild der Realität

zu schaffen. Diese Vorstellung ist eng mit den Ansichten André Bazins über das fotografische Bild verknüpft, der im Film »die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit« (1958/1975, S. 24-25) sah. Die technische Abbildung von etwas Gesehenem durch einen Apparat und nicht etwa durch die Hand eines oder einer Maler*in wurde als Ausdruck von Objektivität, als perfektes Abbild *der* Realität gewertet und von der Fotografie auf den frühen Film übertragen. So wurde die Idee der Objektivität aus der technischen Herstellung des Bildes abgeleitet und führte zu der Vorstellung einer »konservierbaren Wirklichkeit«, wie Martin Taureg schildert:

»Aufgrund der großen Ähnlichkeit stellt sich der Betrachter beim Anblick den realen Gegenstand vor, und interpretiert das Bild zugleich als Anzeichen, oder als Beweis für die reale Existenz des Abgebildeten. Dies im Verein mit der Ansicht, daß die Wirklichkeit mit Hilfe fotografisch oder kinematographisch produzierter Bilder quasi automatisch und weitgehend ohne menschliche Einflußnahme reproduziert werden könne, verleitete offenbar viele Forscher, Film und Fotografie als leicht zu handhabende konservierte Wirklichkeit aufzufassen.« (1990, S. 221)

Ein Film kann jedoch keine objektive Realität abbilden, sondern nur jene, die er selbst produziert, wie auch Hohenberger (2006) betont, denn diese Realität ist stets ein Ausschnitt, der über Bilder hergestellt wird, die in einen bestimmten diskursiven Zusammenhang gebracht werden und einem Selektionsprozess unterworfen sind. Ähnlich sehen das zentrale Theoretiker*innen der Medienwissenschaft. Jean Baudrillard (1986) beispielsweise widerspricht ebenfalls der Annahme, filmische Bilder als Abbilder der Wirklichkeit anzunehmen.⁵ Bilder, also Medienbilder, lassen sich ihm zufolge nicht als Abbilder einer Realität definieren, zu der sie in irgendeiner Form der Referenzialität stehen, obwohl sie den Anschein erwecken, sich auf eine reale Welt zu beziehen (Baudrillard, 1986). Walter Benjamin (1935/2008) schreibt, dass es gerade die Apparatur, d.h. die Aufnahme durch eine Kamera, die Montage etc., ist, die die »apparatfreie« Realität zu etwas Künstlichem macht, womit die von Bazin und anderen früheren Theoretiker*innen vertretene Idee der Objektivität durch eine Maschine in ihr Gegenteil verkehrt wird. Auch Nichols äußert sich kritisch gegenüber dem Begriff der Objektivität: »Objectivity has been under no less siege than realism and for many of the same reasons. It, too, is a way of representing the world that denies its own processes of construction and their formative effect. Any given standard for objectivity will have embedded political assumptions.« (1991, S. 195) Dem Standpunkt, ein Dokumentarfilm könne nicht

5 Baudrillard definiert Medien grundsätzlich als »Effektoren« von Ideologie, siehe dazu: Baudrillard, J. (1972/2008). Requiem für die Medien. In: C. Pias et al. (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

objektiv sein, da dieser immer nur einen Ausschnitt der nichtfilmischen Realität abbilde, hält Noël Carroll (1996/2006) entgegen, mit der Gleichsetzung von Selektivität und Objektivität falsche Schlüsse zu ziehen. Sein Argument untermauert er durch die Wissenschaft und die jedem Forschungsprojekt inhärenten Selektionsprozesse, die für die Forschung selbst keine Einschränkung hinsichtlich ihrer Objektivität bedeuten. Auch Nichols' Einwand der Verschleierung des eigenen Konstruktionsprozesses widerspricht Carroll, da Nichols Carroll zufolge damit jedem Dokumentarfilm eine gewisse Reflexivität aufzwingt: »Wenn Nichols aber aus Reflexivität ein Kriterium von Objektivität macht, dann verwechselt er einen Standard der modernen Ästhetik (und ihrer Ableger) mit einer notwendigen Bedingung für Objektivität.« (1996/2006, S. 47) Ebenso sieht Carroll die politischen Voraussetzungen nicht gegeben:

»Wenn Nichols den Glauben an Tatsachen für politische Voraussetzungen hält, weil es keine Tatsachen gibt, ist es kaum begreiflich, wie er bei dieser Position vermeiden will, sich selbst zu widerlegen. Man möchte doch annehmen, daß es sich bei seiner Aussage, der Glaube an Tatsachen sei eine politische Voraussetzung, um eine Tatsache handelt.« (1996/2006, S. 49)

Entsprechende Positionen fasst er unter einem ›postmodernen Skeptizismus‹ zusammen, »nach dem es unmöglich ist, Filme zu produzieren, die wirklich im Dienste von Erkenntnis stehen« (Carroll, 1996/2006, S. 37). Carrolls Kritik erscheint bei genauerer Betrachtung allerdings problematisch, da von einer ›wahrhaften‹ Wirklichkeit ausgegangen wird, die von einem neutralen Punkt, d.h. einem Nullpunkt aus betrachtet werden und entsprechende Erkenntnisse bringen kann.⁶ Die Weigerung Carrolls, in Dokumentarfilmen stets eine politische Voraussetzung zu sehen, ist nachvollziehbar, zielt aber an Nichols' Kritik vorbei, meint dieser doch, dem Anspruch auf Objektivität sei eine politische Komponente inhärent. Carroll ist demnach zu widersprechen, da sich in dessen Vorstellung von einem objektiven Dokumentarfilm das Beharren auf einen Nullpunkt widerspiegelt, der lediglich der Legitimation hegemonialer Wissensproduktion dient. Ähnlich sieht Schiwy in jenem Anspruch auf objektive Wahrheit Parallelen zu Formen der Wissensproduktion, die koloniale Machtgefüge aufrechterhalten:

»As a film form, documentary is closely linked to the lettered city's production of knowledge. [...] Ethnographic documentaries derive their power to define what is in front of the lens from this contextual inscription of the documentary form into the realm of news and pedagogy. Yet, like fiction films, the documentary has

6 Castro-Gómez (2005) beschreibt diese Annahme, man könne von einem Nullpunkt aus etwas neutral betrachten, als Anmaßung, als *zero-point hubris*, die einer Universalisierung und damit Machtausübung dient.

been instrumental to the construction of the colonial gaze. It tends to enthrall and convince its audience because it is armed with what Bill Nichols calls a ›discourse of sobriety‹ [...], a scientific gaze that is assumed to be value-free.« (2009, S. 139)

Diesen Nüchternheitsdiskurs beschreibt Nichols (1991) als ›ernüchternd‹, weil darin die Beziehung zur Wirklichkeit als direkt, unmittelbar und transparent angenommen wird, wobei auch er auf die darin wirkende Machtausübung verweist. Chanan (2007) stellt diesbezüglich eine Verschiebung in der stilistischen Ausgestaltung neuerer Dokumentarfilme fest, die nicht auf eine universell gültige Aussage abzielen, sondern eine beträchtliche Vielfalt an Formen der filmischen Vermittlung aufzeigen. Diese Formen können jedoch alle noch dem Dokumentarischen zugeordnet werden: »Consequently the truth they insist on telling no longer pretends to omniscience as it used to, and is no longer delivered as if from on high, but is told from an individual or personal point of view – which if anything makes them no less, but more persuasive.« (Chanan, 2007, S. 6) Wie in den Analysen gezeigt werden kann, lässt sich eine ähnliche Herangehensweise zur Aufwertung subjektiver Erfahrung und daraus folgender differierender Wirklichkeitskonstruktion in den hier untersuchten Dokumentarfilmen ausmachen. Der Wahrheitsanspruch der Filmgattung wird dabei mitunter genutzt, um unterschiedliche Ontologien ebenbürtig nebeneinanderzustellen. Damit rückt der Anspruch auf Objektivität gänzlich in den Hintergrund und wird mit (kolonialer) Machtausübung assoziiert (vgl. Kapitel 5.6).

Authentizität

In Abgrenzung zum Anspruch auf Objektivität betont vor allem Manfred Hattendorf (1995) den Begriff der Authentizität und erachtet diesen Aspekt als ebenso bedeutsam für die Gattung des Dokumentarfilms wie den spezifischen Realitätsbezug. Laut Hattendorf liegt Authentizität vor allem in der Gestaltung des Films bzw. wird durch filmische Gestaltungsmittel produziert, kann also auch als »Ergebnis der filmischen Bearbeitung« (1995, S. 192) beschrieben werden. Authentizität zielt folglich nicht auf eine objektive ›Echtheit‹ des Gezeigten ab, sondern auf Glaubwürdigkeit, die im Zuge der Bearbeitung des filmischen Materials hergestellt werden soll und vom Publikum auch als solche anerkannt werden muss. Hattendorf (1994) spricht von einem Wahrnehmungsvertrag zwischen Zuseher*innen und Film, der dazu beiträgt, dass das Dargestellte authentisiert wird. In einer seiner Arbeiten führt er aus: »Die Glaubwürdigkeit eines dargestellten Ereignisses wäre somit abhängig von der Wirkung filmischer Authentisierungsstrategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität des Dokumentarfilms läge demnach sowohl in der formalen Gestaltung wie in der Rezeption selbst begründet.« (Hattendorf, 1995, S. 192)

Nichols (1991) unterstreicht, ähnlich wie Hattendorf, vor allem den ›Eindruck‹ von Authentizität, der ein starker Effekt bei der Etablierung eines Arguments über die Welt sein kann. Dieser entsteht aus einer Kombination von Techniken und Konventionen, die eine bestimmte Annahme über die Authentizität des zu Sehenden beim Publikum auslösen: »What this points to is that the guarantee of authenticity we may feel in the presence of the documentary image is a guarantee born of our own complicity with the claims of a text.« (Nichols, 1991, S. 151) Nichols als auch Hattendorf deuten hier eine wesentliche Komponente in der theoretischen Auseinandersetzung mit Dokumentarfilm an, die besonders in pragmatischen Ansätzen fokussiert und im Folgenden thematisiert wird: die Zuschauer*innen.

Dokumentarisierende Lesart

Im Licht der pragmatischen Ansätze lässt sich ein wesentliches Merkmal für Dokumentarfilme hervorheben: die Zuordnung durch die Zuschauer*innen, ausgelöst durch eine bestimmte Erwartungshaltung, sodass das Gesehene als Abbild der bzw. einer Wirklichkeit wahrgenommen wird. Dokumentarfilme generieren demnach bestimmte Erwartungshaltungen beim Publikum, die sich hinsichtlich des Realitätsbezugs des Gezeigten von Erwartungshaltungen an einen Spielfilm unterscheiden. Daraus ergibt sich die Frage, wie solche Erwartungshaltungen hervorgerufen, bestätigt, irritiert oder gänzlich verworfen werden.

Mit diesem Zugang treten Fragen nach Authentisierungsstrategien in den Vordergrund, wie sie Hattendorf bearbeitet hat, um bei Zuschauer*innen die entsprechende Form der Zuordnung und Wahrnehmung des Gezeigten auszulösen. Das kann mitunter auch in Konflikt mit der filmischen Inszenierung und Montage stehen, indem der Vorwurf der Manipulation in den Raum gestellt wird (Hattendorf, 1994). Hattendorf (1994) definiert, wie bereits erwähnt, Dokumentarfilm als Filmgattung, deren Ziel es ist, Authentizität herzustellen, womit keine objektive Wahrheit, sondern in erster Linie Glaubwürdigkeit gemeint ist. Odin hingegen vermeidet den Begriff der Authentizität als zentralen Aspekt eines Dokumentarfilms und spricht in dem Zusammenhang stattdessen von einer ›dokumentarisierenden Lektüre‹, in der »der Leser das Bild des Enunziators konstruiert, indem er die Realität dieses Enunziators präsupponiert« (1984/2006, S. 263) und von einem Ensemble an Filmarbeiten ausgeht, das eine solche Lesart verlangt. Ob das Dargestellte nun *wahr ist*, steht nicht im Fokus, vielmehr ist die Lesart entscheidend. Odin legt vier Produktionsmodi der dokumentarisierenden Lektüre fest, unterteilt in externe und interne. Zu den externen zählt er »die Produktion durch den Leser und die Produktion durch die Institutionen, in denen die Lektüre der Filme abläuft« (Odin, 1984/2006, S. 271), während er die internen in »die Produktion durch den Vorspann und die Produktion durch das stilistische System des Films« (Odin, 1984/2006, S. 271) differenziert.

Der oder die Enunziator*in, dessen oder deren Realität präsupponiert wird, lässt sich nach Odin (1984/2006) auf unterschiedlichen Ebenen ansetzen. Beispielsweise kann hierfür die Kamera angenommen werden, die Gesellschaft, in der der Film entstanden ist, der Kameramann oder die Kamerafrau, der oder die Regisseur*in etc., womit Odin verdeutlichen möchte, dass es nicht *die*, sondern mehrere dokumentarisierende Lektüren gibt. Wird ein Spielfilm etwa in Bezug auf ein filmisches Stilmittel und dessen technische Ausführung untersucht, wird er in diesem Kontext als Dokument verstanden und auch dementsprechend gelesen. Simon Spiegel nimmt eine weitere Unterscheidung vor, um den Dokumentarfilm vom Dokument abzugrenzen: »Wenn ich einen Spielfilm einer dokumentarisierenden Lektüre unterziehe, wird dieser dadurch noch nicht zum Dokumentarfilm, sondern lediglich zum Dokument. Sinnvollerweise kann nur dann von einem Dokumentarfilm gesprochen werden, wenn der Film eine entsprechende Lektüre programmiert [...]«. (2019, S. 106)

Spiegel (2019) folgend muss eine dokumentarisierende Lektüre an einem Film vorgenommen werden, der dem dokumentarischen Ensemble angehört (der eine solche Lesart also explizit in seiner Struktur anweist) – demnach müssen interne *und* externe Produktionsmodi nach Odin vorhanden sein –, um von einem Dokumentarfilm sprechen zu können. Wie sich aus den Darlegungen erschließt, ist der Dokumentarfilm als kulturell konstruiert zu verstehen. Es müssen gewisse Konventionen eingehalten werden, um Glaubwürdigkeit zu generieren, und darüber hinaus muss das Individuum diese als solche erkennen können und auch akzeptieren.

Damit sind einige der wesentlichen Charakteristika und Begriffe eingeführt, die den Dokumentarfilm auf diskursiver und filmästhetischer Ebene beschreiben. Der zuletzt umrissene Aspekt der Authentizität ist im Zusammenhang mit indigenen Filmproduktionen auch insofern spannend, als meist simplifizierende oder falsche Darstellungen Indigener, wie sie im hegemonialen westlich-modernen Diskurs teils immer noch vorherrschen, durch Selbstrepräsentationen unterlaufen bzw. kritisiert, etablierte Bilder und Narrative damit aufgebrochen und durch differenziertere ersetzt werden. Filmische Authentisierungssignale, die eine dokumentarisierende Lesart nahelegen, dienen dabei als Instrument, um Diskursverschiebungen anzuregen, worin das politische Potenzial des Dokumentarfilms liegt. Auf jenes soll nun im Folgenden genauer eingegangen werden.

2.1.2 Das politische Potenzial des Dokumentarfilms

»Politik ist zuerst eine Intervention in das Sichtbare und das Sagbare.« (Rancière, 1990/2008, S. 32)

Bereits Vertov und Grierson leiten aus dem spezifischen Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms seine ›interventionistische soziale Funktion‹ ab. Grierson sieht den Dokumentarfilm als Medium, das zur Bildung bzw. Aufklärung der Öffentlichkeit genutzt werden kann, wodurch er ihn in einen politischen Kontext setzt (Hohenberger, 2006). Auch Nichols befasst sich mit dem gesellschaftlichen Potenzial von Dokumentarfilmen. Das Politische im Dokumentarfilm⁷ liegt ihm zufolge im Verständnis, diesen als Kommunikation zu verstehen, die stets politisch sei, indem sie Bestehendes forciert, untergräbt, fortführt oder darüber hinausgeht (Nichols, 1981). Speziell zum Dokumentarfilm schreibt er diesbezüglich: »[Documentary] may entertain or please, but does so in relation to a rhetorical or persuasive effort aimed at the existing social world. Documentary not only activates our aesthetic awareness (unlike a strictly informational or training film); it also activates our social consciousness.« (2001, S. 69) Ein Dokumentarfilm ist als Repräsentation einer nichtfilmischen bzw. nach Nichols historischen Realität zu verstehen: In den dokumentarfilmischen Strategien, d.h. in der jeweiligen Ausgestaltung der Kommunikation wird ein Argument über diese Realität produziert, das ethische, politische und ideologische Aspekte in sich trägt (Nichols, 1991; Reiter, 2019). Dieses Argument wird durch Mittel der Technik, des Stils und der Rhetorik präsentiert, die Nichols als *voice of the documentary* zusammenfasst:

»The voice of a documentary gives expression to a representation of the world, to perspective and commentary on the world. The argument expressed through style and rhetoric, perspective and commentary, in turn, occupies a position within the arena of ideology. It is a proposition of how the world is—what exists within it, what our relations to these things are, what alternatives there might be—that invites consent.« (1991, S. 140)

Die *voice* ergibt sich aus der Interaktion aller filmischer Codes eines Dokumentarfilms und vermittelt die Betrachtungsweise, die dem Publikum hinsichtlich des Gezeigten nahegelegt wird (Nichols, 1983). Wird ein Film dem dokumentarischen Ensemble zugeordnet und vom Publikum als solcher rezipiert, so wird dieser als

7 Zu politischen Strategien im Dokumentarfilm siehe insbesondere auch: Reiter, A. (2019). Politik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm. Marburg: Schüren.

Produktionsort von Wahrheit angenommen. Die jeweilige Repräsentation von Realität im Dokumentarfilm bzw. das darin formulierte Argument über die Wirklichkeit ist der Frage ›So ist es, oder?‹ nachempfunden, während die Rhetorik des Films das Publikum zur Bejahung dieser Frage drängt (Nichols, 1991). Folglich ist die dokumentarfilmische Repräsentation der Welt nicht unschuldig, sondern in ihrem Anspruch auf Darstellung einer Realität und in ihrer Produktion von Wissen über die Welt immer ideologisch und politisch konnotiert: »Like pleasure, knowledge is not innocent. What it includes and excludes, what it proposes and suppresses remain issues of significance.« (Nichols, 1991, S. 140) Die *voice* gibt also Aufschluss über die Haltung der Filmemacher*innen, da im perspektivischen Blick auf die Welt politische wie ideologische Komponenten sichtbar werden und im Argument des Films sowie im Stil zu finden sind (Spiegel, 2019). Die vielen unterschiedlichen Herangehensweisen in der dokumentarfilmischen Repräsentation sind spannende soziokulturelle Ausdrucksformen, die das ›politisch Imaginäre‹ durch die Diskursivität ihrer wirkmächtigen Bilder mitgestalten (Hickethier, 2001). Film verfügt über zahlreiche Möglichkeiten, ›Effekte des Politischen‹ zu generieren, wie es Basaran et al. nennen:

»Diese sind verknüpft mit unterschiedlichen Ebenen wie der Brisanz und Aktualität der Themenwahl, der Agency des oder der Filmemachenden sowie konkreten Stilmitteln wie Ikonisierung, Versinnbildlichung, Metaphorisierung *et cetera*. Die Auswahl der ProtagonistInnen und Charaktere spielt bei der ›Produktion des Politischen‹ ebenso eine Rolle wie Entscheidungsprozesse während des Produktionsprozesses oder die Ebene der Postproduktion, Vermarktung und Distribution.« (2013, S. 8-9 [Herv. i. O.])

Vom politischen Potenzial von Dokumentarfilmen zu sprechen, meint dabei nicht, dass diese genannten Auswahl- und Entscheidungsprozesse notwendigerweise bewusst ablaufen oder von einem zuvor exakt definierten Politikbegriff auszugehen ist (Basaran et al., 2013). Vielmehr steht die Annahme im Vordergrund, dass sich in jedem Dokumentarfilm politische Visualisierungstechniken und Erzählstrategien finden lassen und somit eine ›politische Stellungnahme‹ abzulesen ist (Basaran et al., 2013), auch oder gerade dann, wenn in der filmischen Gestaltung vermittelt wird, eine ›neutrale Beobachterposition‹ einzunehmen.

Bilder als (Gegen-)Diskurse

Aus der *voice*, wie sie Nichols definiert, die die Rezeption des filmischen Diskurses leitet, sowie der Produktionsweise dieser schließt Hohenberger, dass der Dokumentarfilm als »soziale Praxis« (1998, S. 29) verstanden werden muss, deren Aufgabe es ist, so wiederum Binter, »affirmativ oder anklagend, dekonstruktiv oder perpetuierend Sichtweisen auf die Welt zu generieren« (2009, S. 33). Auch Basaran et al. folgern in ihren Überlegungen zu Dokumentarfilm und politischer Sphäre,

dass Dokumentarfilme stets politisch Stellung beziehen und somit zu einem diskursiven Gesellschaftsverständnis beitragen, da sie Realität(en) durch audiovisuelle, narrative sowie assoziative Formen darstellen bzw. spiegeln: »Das Medium Dokumentarfilm stößt in den filmisch dokumentierten oder betroffenen Subjekten, Gruppen oder Nationen empfindliche Selbstverständigungsprozesse an. So zeigen Entwicklungen auf dem Feld des ›Politischen‹ individuelle und kollektive Veränderungen nicht nur an, sondern bestimmen sie mit.« (2013, S. 8)

Dokumentarfilme können also einerseits zur Differenzierung bzw. Diversifizierung eines Gesellschaftsverständnisses, andererseits aber auch zu einer Verfestigung von Klischees beitragen (Basaran et al., 2013). Chanan (2017) schreibt insbesondere dem lateinamerikanischen (Dokumentar-)Film eine verstärkte bewusst politische, intervenierende Ausrichtung zu, da sich der oder die Filmemacher*in zwangsläufig politisiere, weil die vorgefundene Situation nichts anderes zulasse (vgl. Burton, 1990).⁸ Dabei war Solanas und Getinos Manifest zum Dritten Kino⁹ in dieser Neuausrichtung im Filmeschaffen »a powerful philosophy of cinema as a form of political intervention – a task to which documentary was well suited« (Chanan, 2017, S. 119). Chanan (2017) zieht dabei auch Parallelen des Dritten Kinos zum *video indígena* und dessen Beitrag zu sozialen Auseinandersetzungen.

Das politische Potenzial von Bildern entfaltet sich insbesondere über die mediale Ästhetik, die nicht nur das Sagbare, sondern auch das Sichtbare einschließt. Somit werden Strategien des Sichtbarmachens bzw. Verschleierns in den Fokus gerückt, die eine Wahrheit produzieren. In Bezug auf die Analyse eines Dokumentarfilms sind dementsprechend nicht mehr Fragen nach seinem Wirklichkeitsgehalt relevant, sondern nach seiner wirklichkeitskonstituierenden Funktion (Miggelbrink & Schlottmann, 2009). Diese durch den Dokumentarfilm produzierte ›Wahrheit‹ verweist auf die diskursive Macht der Bilder in einer Gesellschaft. Wahrheit meint nach Foucault nicht das »Ensemble der wahren Dinge, die zu entdecken oder zu akzeptieren sind« (1978, S. 53), sondern vielmehr »das Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird [...]« (1978, S. 53). Demzufolge ist die

8 Für einen detaillierten Überblick zu lateinamerikanischem Dokumentarfilm, insbesondere der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Zeit des *nuevo cine latinoamericano* (das Neue Kino Lateinamerikas [Übers. d. Verf.]), dem der Imperativ zugrunde lag, die Kamera auf aktuelle soziopolitische Um- bzw. Missstände zu richten und damit zu einer Bewusstmachung dieser beizutragen, siehe Chanan, M. (2017). *Latin American Documentary: A Political Trajectory*. In: M. M. Delgado, S. M. Hart & R. Johnson (Hg.), *A companion to Latin American Cinema*, Newark: John Wiley & Sons. bzw. Chanan, M. (2007). *The politics of Documentary*. London: British Film Institute.

9 Für Details zum Konzept des Dritten Kinos siehe: Solana, F. & Getina, O. (1969). *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. In: *Tricontinental*, 14, S. 107-132.

Bedeutungskonstitution im filmischen Diskurs nicht nur von den kreativen Entscheidungen des Regisseurs bzw. der Regisseurin und von der Rezeption durch das dokumentarisierend lesende Publikum abhängig, sondern auch »durch kollektive dokumentarfilmische und politisch-soziale Normen und Wertvorstellungen strukturiert« (Binter, 2009, S. 28).

Grundsätzlich ist also festzuhalten, dass mediale Bilder nicht nur der Informationsvermittlung dienen, sondern als Archive des Sag- und Sichtbaren zu verstehen (Foucault, 1969/1981) und damit an der Wahrnehmungs- und Wissenskonfiguration aktiv beteiligt sind. Sie bilden also nicht nur ab, sondern sind an der Konstruktion sozio-kultureller Realität beteiligt (Maasen et al., 2006). Mit Blick auf dieses politische Potenzial von Dokumentarfilmen, eigene Wirklichkeiten bzw. Wahrheiten zu schaffen, zeigt sich die Möglichkeit zur Kritik, »in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin« (Foucault, 1990/1992, S. 15). Die Veränderung von Blickregimen – die Möglichkeit, anders hinzuschauen – wird folglich zum medialen Aushandlungsprozess gesellschaftlicher Machtgefüge.

2.2 Indigenität: Überlegungen zu einem Begriff

»Oh, I forgot to come as a native.« (Tuhiwai Smith, 2012, S. 75)

Um in weiterer Folge nun von indigenem (Dokumentar-)Film zu sprechen, soll an dieser Stelle der Begriff der Indigenität betrachtet werden. Eine Definition dieses Begriffs kann weitreichende Auswirkungen haben – besonders in Konfliktsituationen, wie sie in diesem Buch betrachtet werden. Repräsentationen von Indigenität müssen immer in ihrer Aushandlung von spezifischen sozialen, kulturellen und ökonomischen Aspekten zu bestimmten Zeitpunkten in der Geschichte gesehen werden; die Frage nach einer indigenen Identität ist demnach stets eine politische (Postero, 2013). Um sich mit ihr auseinanderzusetzen, ist ein kritisches Verständnis der dem Konzept der Indigenität zugrunde liegenden Annahmen, Vorstellungen und geschichtlichen Entstehung notwendig.

Die Bezeichnung *indios* geht auf Christoph Kolumbus zurück und vereint bzw. vereinheitlicht alle damals in den Amerikas lebenden Völker zu einer singulären Einheit. Konträr zu diesem »Sammelbegriff« waren damals und sind auch heute indigene Kulturen sehr unterschiedlich gesellschaftlich organisiert und haben unterschiedliche religiöse Vorstellungen sowie Lebensweisen (Verdesio, 2008). Nach der Eroberung des Kontinents bzw. im Zuge der Jahrhunderte andauernden kolonialen Herrschaft wurde diese vereinheitlichende Identifikation fortgeführt und manifestierte eine rassistische, koloniale und folglich negative Kategorisierung (Quijano,

2000). Die Vereinheitlichung der zur Zeit der Eroberung der Amerikas dort lebenden Völker unter dem Begriff *indios* als auch die Vorstellung von Amerika selbst als Einheit sind das Resultat einer partikularen, eurozentrischen Perspektive auf die Welt, wie beispielsweise Edmundo O’Gorman in seinem Buch *La invención de América* (1977) feststellt. Im Zuge der kolonialen Herrschaft hatte eine solche Wahrnehmung jedoch schwerwiegende Auswirkungen: »The first is obvious: peoples were dispossessed of their own and singular historical identities. The second is perhaps less obvious, but no less decisive: their new racial identity, colonial and negative, involved the plundering of their place in the history of the cultural production of humanity.« (Quijano, 2000, S. 552) Wie Aníbal Quijano erläutert, handelte es sich bei der Bezeichnung um eine externe Identifikation, die als politisches Instrument eingesetzt wurde, um nicht nur die partikularen Identitäten und Geschichten verschiedener Völker auszulöschen, sondern auch Rechte abzuerkennen und so eine Marginalisierung jener Menschen zu forcieren. Die externe Identifikation bzw. starke Regulierung auch in Bezug auf die Frage, wer den Status einer indigenen Person innehat und welche Parameter dafür herangezogen werden (Sprache, Bluttests, schriftliche Belege), ist willkürlich festgelegt und dient meist zum Vorteil der nichtindigenen Gesellschaft (Tuhiwai Smith, 2012). Auch heutzutage findet eine externe Identifikation, d.h. Fremdbestimmung von Indigenität in bestimmten Bereichen statt, wobei vor allem die gesetzlich regulierte Identität Indigener zu erwähnen ist. Meist steht der Staat im Mittelpunkt von Aushandlungsprozessen, da die Politik eines Staates sowie dessen Klassifizierungen und Kategorisierungen die Lebensbedingungen Indigener determinieren (Tsing, 2007). Die zentrale Frage dieser Verhandlungen lautet: Wer ist Teil der Nation (Postero, 2013)? Gerade externe Identifikationen wurden bzw. werden als Instrument verwendet, um Rechte und Land zu- bzw. abzuerkennen, indem mit einer ›indigenen Identität‹ Kriterien einhergehen, deren Erfüllung nichtindigene Institutionen erwarten. Die *International Labour Organization* (ILO) als fachlich spezialisierte Behörde der Vereinten Nationen beschäftigt sich nach eigenen Angaben bereits seit den 1920er-Jahren unter anderem mit den Rechten Indigener (International Labour Organisation, o. D.). So legt die im Jahr 1989 erarbeitete *Indigenous and Tribal Peoples Convention* (die Konvention trägt die Nummer 169, weswegen sie im politischen Diskurs häufig als ILO 169 abgekürzt wird) etwa fest, dass Regierungen dazu verpflichtet sind, in Zusammenarbeit mit den Betroffenen entsprechende Regulierungen zu etablieren, die deren spezifische Rechte und kulturelle Integrität schützen. Ebenso soll ihr Anspruch auf traditionelle Territorien respektiert und Mitsprache in Bezug auf die Nutzung des Landes bzw. die in den Territorien befindlichen Ressourcen gewährleistet werden

(International Labour Organisation, o. D.-a).¹⁰ In Kraft trat die Konvention im Jahr 1991, ratifiziert wurde sie seither von über 20 (vorwiegend lateinamerikanischen) Ländern. Damit stellt sie ein bedeutendes Instrument für die Einforderung territorialer Rechte dar und wird auch in den hier untersuchten Filmen immer wieder aufgegriffen.

Die im Jahr 1982 gegründete *Working Group on Indigenous Populations* (WGIP) der Vereinten Nationen hebt vier Faktoren bei der Beschreibung von Indigenität hervor, um eine generelle Richtlinie für internationale Organisationen und juristische Sachverständige zu schaffen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine allumfassende Definition zu liefern. Die Faktoren lauten wie folgt: 1) Besiedelung und Nutzung von Land vor der aktuell hegemonialen Territorialmacht, 2) selbstgewählte Fortführung kultureller Besonderheit bzw. Unverwechselbarkeit, 3) Selbst als auch Fremdwahrnehmung als distinktes Kollektiv (durch den Staat oder andere Kollektive) sowie 4) Erfahrungen von Unterwerfung, Marginalisierung, Enteignung, Ausgrenzung oder Diskriminierung, ungeachtet dessen, ob dies zum aktuellen Zeitpunkt noch fortbesteht oder in der Vergangenheit erfolgte (Wilson & Stewart, 2008).

Während von außen herangetragene Kriterien zur Anerkennung von Indigenität in einem institutionalisierten Rahmen unterschiedliche rechtliche Auswirkungen haben können, ist eine externe Identifikation auch in einem nichtinstitutionalisierten Rahmen problematisch, da mit einer derartigen Fremdbestimmung eine spezifische Erwartungshaltung, die Idee von Authentizität bzw. einer ›authentischen‹ Kultur einhergeht. Externe ›Autoritäten‹ werden hinzugezogen, um indigene Ansprüche und kulturelle Vorstellungen zu überprüfen, die die Mehrheitsgesellschaft debattiert und die Idee einer Authentizität verfestigen (Tuihawai Smith, 2012), wie sie im Kontext kultureller Darstellungen nicht selten gefordert wird, auch wenn sich die Haltbarkeit des Begriffs vielerorts infrage stellen lässt. Neben der Halt- bzw. Anwendbarkeit dieses Begriffs ist die Idee von Authentizität problematisch, da sie stets auch ihr Gegenteil mit sich bringt. Wird angenommen, etwas könne authentisch sein, so besteht ebenso die Möglichkeit des Illegitimen, Falschen. Das verweist auf den eigentlich interessanten Aspekt dieser Idee, nämlich auf die Frage, wer Authentizität verlangt bzw. warum und wie diese Forderung eingesetzt wird (Bendix, 1997). In Bezug auf die Definition Indigener schreibt Tuihawai Smith dazu:

»The purpose of commenting on such a concept is that what counts as ›authentic‹ is used by the West as one of the criteria to determine who really is indigenous,

10 Eine vollständige Auflistung aller Artikel der ILO 169 sowie Details zur Ratifizierung finden sich unter https://www.ilo.org/dyn/normlex/en/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312314.

who is worth saving, who is still innocent and free from Western contamination. There is a very powerful tendency in research to take this argument back to a biological ›essentialism‹ related to race, because the idea of culture is much more difficult to control. At the heart of such a view of authenticity is a belief that indigenous cultures cannot change, cannot recreate themselves and still claim to be indigenous. Nor can they be complicated, internally diverse or contradictory. Only the West has that privilege.« (2012, S. 77)

In kulturellen Manifestationen, in Filmen oder literarischen Arbeiten werden häufig stereotype Bilder Indigener vermittelt, die diese in der Vergangenheit einschließen, mit einer harmonischen Beziehung zur Natur und einer natürlichen Spiritualität ausstatten (Weaver, 2001) – und auch die von Tuhiwai Smith erwähnte Idee fortführen, indigene Kulturen könnten (bzw. sollten) sich nicht verändern. Hierbei spielen Erwartungshaltungen Nichtindigener eine wesentliche Rolle, was wiederum Auswirkungen auf das Verhalten Indigener haben kann, da die Anerkennung einer indigenen Identifikation wie erwähnt auch mit politischen Rechten verbunden ist: »[I]ndigenous people [are] dealing with the tense dynamics of being categorized by others and seeking to define themselves within and against indigeneity's dense web of symbols, fantasies, and meanings.« (de la Cadena & Starn, 2007, S. 2) In diesem Spannungsfeld zwischen Erwartungen – gespeist von klischeehaften Bildern Indigener als in Einklang mit der Natur, in einer scheinbar zeitlosen Vergangenheit eingefroren lebend –, zu erfüllenden Kriterien für die Anerkennung politischer Rechte und einer Selbstidentifikation als indigen scheint es stets möglich, Individuen ihre Indigenität streitig zu machen:

»On the one hand, those who dress in feathers, face paint, ›native costume‹ or otherwise publicly embrace their traditions risk self-positioning in the semantic extremes of exotic primitivism, what Ramos (1998) calls ›the hyperreal Indian‹. On the other hand, those who do not seem to measure up to stereotypical ›feathers-and-beads‹ expectations often find themselves stigmatized as ›half-breeds‹, ›assimilated‹, or even imposters; wearing suit and tie risks accusations of false indigenouness.« (de la Cadena & Starn, 2007, S. 9)

Eine kategorische Bedeutungsdefinition der Begrifflichkeiten zur (Selbst-)Bezeichnung Indigener zu finden, scheint daher kein konstruktives Unterfangen zu sein, zumal diese Terminologie ihren Ursprung in der Kolonialzeit hat und sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten konnotative Veränderungen in unterschiedlichen Regionen herausgebildet haben (Howard, 2009).¹¹

11 Eine Untersuchung zur Bedeutung der verschiedenen Begrifflichkeiten und ihrer Veränderung im Laufe der Zeit bietet beispielsweise: Harris, O. (1995). *Ethnic identity and market relations: Indians and mestizos in the Andes*, In: B. Larson & O. Harris (Hg.), *Ethnicity, Mar-*

Indigenität bzw. Kriterien für eine indigene Identität sind demzufolge nicht als fixiert oder intrinsisch anzusehen, sondern als Teil eines gesellschaftlichen Systems und Produkt kolonialer Machtverhältnisse in ihrer Historizität zu begreifen und daher auch veränderbar (de la Cadena & Starn, 2007). Indigenität ist, wie de la Cadena und Starn festhalten, »a relational field of governance, subjectivities, and knowledges that involves us all – indigenous and nonindigenous – in the making and remaking of its structures of power and imagination« (2007, S. 3). Bestimmte kulturelle Praktiken, Institutionen und politische Konzepte werden zu indigenen durch das In-Beziehung-Setzen dieser mit jenen Formen, die im jeweiligen sozio-kulturellen Kontext als nichtindigen verstanden werden (de la Cadena & Starn, 2007). Eine solche Relationalität von Indigenität deutet zudem darauf hin, dass die primäre kulturelle Identität selten, wenn überhaupt, als »indigene Identität« definiert wird: »One is first Maori, Cree, Hmong, Aymara, Dayak, Kung, Quiché, or Adivasi, and one claims indigeneity by virtue of that (temporally and socially) prior self-identification.« (Pratt, 2007, S. 399) Auch hier zeigt sich, dass Indigenität in erster Linie als relationale Identifikation in Abgrenzung zu Nichtindigenität aufgefasst werden kann und komplexe gesellschaftliche Prozesse zu dieser Bezeichnung führen. Indigenität als »relational field of governance, subjectivities, and knowledges« (de la Cadena & Starn, 2007, S. 3) zu sehen, an dessen Herstellung, aber auch Infragestellung sowohl Indigene als auch Nichtindigene beteiligt sind, rückt den Aushandlungsprozess des Konzepts und die damit verbundene Befähigung bzw. Verunmöglichung (politischer) Handlungsmacht in den Fokus. Als »Überbegriff« kann Indigenität beispielsweise unterschiedliche Völker dazu befähigen, sich gegenseitig in ihrer spezifischen Relationalität zur hegemonialen Gesellschaft anzuerkennen und Kollaborationen in politischen und anderen Fragen einzugehen (Pratt, 2007). Er verweist auf ähnliche Erfahrungen von kolonialer Unterdrückung, Enteignung, ökonomischer Marginalisierung, rassistischer Diskriminierung und kulturellem Imperialismus (Whyte, 2016). Dabei von »Völkern« im Plural zu sprechen, soll die Unterschiede zwischen den weltweit existierenden indigenen Kulturen anerkennen und sich einer Verallgemeinerung widersetzen. Dies wurde vor allem im englischsprachigen Raum vehement eingefordert, wie etwa Tuhiwai Smith schreibt: »The final »s« in »indigenous peoples« has been argued for quite vigorously by indigenous activists because of the right of peoples self-determination. It is also used as a way of recognizing that there are real differences between different indigenous peoples.« (2012, S. 7) Die Untersuchung der filmischen Darstellung von Konfliktsituationen in Bezug auf Land und Ressourcen stellt die politischen Dimensionen des Konzepts der Indigenität in den Vordergrund: die

kets and Migration in the Andes. At the Crossroads of History and Anthropology. Durham, N.C.: Duke University Press, S. 351-390.

Rolle Indigener als politische Akteur*innen, die Auseinandersetzung mit Indigenität als kontrollierender, unterdrückender Mechanismus oder aber auch als Ausdruck des Widerstands, die spezifischen Umstände, unter denen dies als Kategorie in der filmischen Erzählung konstruiert bzw. eingesetzt wird, und wie eine solche Umsetzung ausgestaltet ist. Ziel der Analyse ist damit auch, den Aushandlungsprozess dieser Kategorisierung und deren Einsatz in der filmischen Argumentationsstruktur zu beleuchten bzw. die Bezeichnung ›indigener Film‹, wie sie dem ausgewählten Material zugeschrieben wird, näher zu betrachten. Indigenität wird laut Kyle Powys Whyte im politischen Kontext häufig artikuliert, »to express a prior or more original claim to a place in contrast to individuals they consider to be settlers or newcomers. Such claims are often expressed through place-based descriptions of relationships« (2016, S. 143-144). Wie sich hier ankündigt, stellt Raum eine zentrale Kategorie in der Artikulation von Indigenität und in Aushandlungsprozessen von territorialen Konfliktsituationen dar. Dabei geht es nicht in erster Linie um das Ausdrücken eines simplen ›Davor‹, »rather, it is more often used to express intergenerational systems of responsibilities that connect humans, nonhuman animals and plants, sacred entities, and systems« (Whyte, 2016, S. 146). Aus diesem Grund wird Indigenität auch häufig im Zusammenhang mit ökologischen Anliegen artikuliert, etwa wenn indigene Bewegungen die von ihnen bewohnten Gebiete vor extraktivistischen Vorhaben seitens des Staates und den damit verbundenen negativen Effekten für die Umwelt bewahren wollen (Whyte, 2016). Indigene Proteste in Ecuador beispielsweise konnten einen zentralen Beitrag leisten, dass Flüssen, Wäldern und Ähnlichem in der neuen Verfassung des Landes Rechte zugestanden werden (de la Cadena, 2010). Auch auf diesen Aspekt wird im vorliegenden Buch noch vertiefend eingegangen.

2.3 Indigener Film: Anliegen und Definitionen

2.3.1 Der *colonial gaze*

Aus der Kolonialzeit stammende Vorstellungen über Indigene haben sich in kulturellen Manifestationen teilweise bis heute erhalten. Neben literarischen Produktionen trugen auch Fotografien und Filme dazu bei. Das Medium Film spielt eine essenzielle Rolle bei der Konstruktion kolonialer Logiken – bei der Visualisierung von Vorstellungen und Metaphern in Bezug auf die Eroberung und Kolonialisierung Lateinamerikas als ›Entdeckung‹, bei der Verbreitung imperialer Ideen, aber auch als Produkt moderner/kolonialer Wünsche, ›primitive‹ Kulturen zu dokumentieren, zu analysieren und zu kontrollieren (Kaplan, 1997). Die mit der europäischen Moderne verknüpfte Idee des vernunftbegabten Subjekts, das die Welt entdeckt und durch seinen Blick Wissen generiert, ist dabei zentral, wie Ella Shohat feststellt: »Repro-

ducing Western historiography, the cinema narrates European and Euro-American penetration into the ›Third World‹ through the figure of the discoverer.« (1991, S. 50) Film und Fotografie dien(t)en dazu, Blickregime fortzuführen, wie sie in Literatur und Malerei aus der Kolonialzeit etabliert wurden (Kaplan, 1997). Die bedeutende Rolle von Visualisierungen in der westlichen Kultur, ebenso wie die Metaphern des Blicks im anthropologischen Diskurs, ebneten laut Shohat den Weg, »for the technological powers of cinema to represent other territories and cultures« (1991, S. 68). Sie hebt besonders hervor, dass Film – als eine Art interdisziplinäre Wissenschaft – »andere« Welten zugänglich bzw. verfügbar machen kann: So analysiert und seziert die Kamera ähnlich einem Mikroskop die »anderen«, kreiert selbst ein Bild dieser und begründet Erklärungsmuster über jene »anderen« (Shohat, 1991). Die Macht liegt dabei in den Blickregimen – im *colonial gaze*, der jedoch die ihm inhärente Macht zu verschleiern vermag, wie Kaplan erläutert:

»[T]he gaze of the colonialist thus refuses to acknowledge its own power and privilege: it unconsciously represses knowledge of power hierarchies and its need to dominate, to control. Like the male gaze, it's an objectifying gaze, one that refuses mutual gazing, mutual subject-to-subject recognition.« (1997, S. 79)

Der *gaze* – als einseitiger subjektiver Blick – konstruiert rassifizierte Subjektivitäten, die zur Etablierung ökonomischer, politischer und epistemischer Ordnungen beitragen (Mignolo, 2012a). Er hat damit ebenso Auswirkungen auf das koloniale Subjekt, sich selbst als Objekt des *colonial gaze* zu sehen, wie Fanon (1952/2008) in *Black Skin, White Masks* eindrücklich zeigt. Somit lässt sich durch diesen *gaze* auch ein Selbstverfremdungseffekt konstatieren (Fanon, 1952/2008).

Gerade Filme ›über‹ Indigene, die nach Fatimah Rony (1996) als *ethnographic cinema* definiert werden können,¹² stehen häufig in dieser Tradition kolonialer Logiken, des *colonial gaze*, und beinhalten Repräsentationen von kolonialen ›Anderen‹ – romantisierten Naturvölkern oder barbarischen Fremden, scheinbar ›gefangen‹ in der Vergangenheit –, die dem ›eigenen‹ westlichen Publikum präsentiert werden. Solche Repräsentationen waren maßgeblich dafür verantwortlich, die Idee unterschiedlicher Zeitlichkeiten bzw. die ›Verweigerung einer Gleichzeitigkeit‹ zu stiften, wie sie Johannes Fabian in seiner Arbeit *Time and the other: how anthropology makes its own object* (2002) beschreibt. Diese *denial of coevalness* lässt sich etwa in

12 Rony beschreibt die Vorstellung, es gäbe Kulturen, die ›ethnografierbar‹, und andere, die historisierbar seien, womit eine rassistische Differenzierung vorliegt, die der Kategorie des ethnografischen Films zugrunde liegt. Ihre Definition des *ethnographic cinema* beschreibt sie wie folgt: »I thus use the term ›ethnographic cinema‹ to describe the broad and variegated field of cinema which situates indigenous peoples in a displaced temporal realm [...]. My particular interest, of course, is that cinema has been a primary means through which race and gender are visualized as natural categories; cinema has been the site of intersection between anthropology, popular culture, and the constructions of nation and empire.« (Rony, 1996, S. 8-9)

der Herangehensweise früherer anthropologischer Forschung feststellen, die Untersuchung sogenannter primitiver Völker als Blick in die eigene Vergangenheit anzunehmen (Fabian, 2002). Für westliche Betrachter*innen dienten filmische Repräsentationen dazu, Zeugnis abzulegen über die seit der Kolonialzeit etablierte Vorstellung zeitlicher Differenz zwischen westlich-moderner Technologie, die sich aus westlicher Überlegenheit ergebe, und jenen Völkern, die in einer früheren Phase zivilisatorischer Entwicklung zu leben scheinen, betont auch Schiwy (2009). Dem Dokumentarfilm kommt hierbei eine besondere Rolle zu, da er in seinem Anspruch auf Realitätsabbildung als Produktionsort von Wahrheit angenommen wird bzw. wurde und eine »wissenschaftliche Objektivität« mimt, einen wertfreien Blick bzw. Nüchternheitsdiskurs, wie ihn Nichols (1991) nennt. Durch die Macht, das Gezeigte in einen diskursiven Zusammenhang zu stellen, somit Bedeutung einzuschreiben und zu definieren, sind (ethnografische) Dokumentarfilme maßgeblich an der Konstruktion des *colonial gaze* beteiligt (Schiwy, 2009).¹³

Dokumentarfilme, die sich nach Rony dem *ethnographic cinema* zuordnen lassen, sind demnach Teil jenes Diskurses, der die moderne/koloniale Weltordnung, wie sie Mignolo (2011) beschreibt (vgl. Kapitel 3.3.1), mitkonstituiert, da sich im den Filmen inhärenten *colonial gaze* die Funktion wiederfindet, die westliche Moderne in einer scheinbar überlegenen Position zu reproduzieren. Arbeiten von Anthropolog*innen und Filmemacher*innen, die, wie Zamorano festhält, »authoritatively portrayed the life of indigenous peoples for the sake of science, without considering the possible impacts that such works could have on them, and without considering them as interlocutors« (2009, S. 21), werden bzw. wurden häufig mit einer Wissensextraktion und -vermittlung für allein westliche Medienkontexte in Verbindung gebracht. Auf diese Weise wird ihnen eine ausbeuterische Komponente zugeschrieben, die der Bereicherung des eigenen Wissenshorizonts dient (Tuhawai Smith, 2012; Schiwy, 2009; Rivera Cusicanqui, 1990). Diese Wissensextraktion ist im Film mitunter durch »Expert*innen« als beobachtende und interpretierende Autorität gekennzeichnet, während die repräsentierten subalternen Subjekte lediglich als Informant*innen, als Quellen dienen, womit eine hierarchische Struktur zwischen einem *sujeto cognoscente*¹⁴ und einem *otro étnico*¹⁵ reproduziert wird, wie auch Rivera Cusicanqui festhält (1990).

13 Vgl. hierzu als aktuelle Beispiele des *colonial gaze* bzw. des Motivs der Verweigerung von Gleichzeitigkeit in Filmen über Indigene den eingangs erwähnten Film *Yasuní Man* (2017) von Ryan Patrick Killackey oder *Der Alptraum der Schamanen* (2021) von Nathalie Halla.

14 Erkennendes Subjekt. (Übers. d. Verf.)

15 Ethnisch Anderer. (Übers. d. Verf.)

2.3.2 *Shooting back*

Indigene mediale Produktionen werden indes, wie das Zitat zu Beginn des Kapitels bereits andeutet, häufig als Praktiken beschrieben, die Veränderungen anstoßen wollen: einerseits im medialen Diskurs durch neue Repräsentationsformen, andererseits auch off-screen durch das Potenzial, eine globale indigene Solidarität und Gemeinschaft zu schaffen (Dowell, 2006). Ein wesentlicher Aspekt dabei ist, dass die Abgebildeten selbst zu Wort kommen, als Expert*innen über sich selbst und ihre Lebensweisen auftreten – und somit keine interpretierende Außensicht produziert wird. Wie Harald Prins ausführt, ist die Produktion indigener Filme als postkoloniale Intervention gleich dem literarischen Schaffen zu verstehen: »In an intervention that paralleled the postcolonial move to ›write back‹ against colonial masters, Indian activists began to ›shoot back‹, reversing the colonial gaze by constructing their own visual media, telling their stories on their own terms.« (2008, S. 518)

Film, Video und andere mediale Produktionen sind bedeutende Instrumente geworden, mittels derer indigene Künstler*innen, Aktivist*innen und soziale Bewegungen ihre Anliegen für eine breitere Öffentlichkeit sichtbar machen, sich Gehör verschaffen und somit in den politischen Diskurs etwa um Landrechte, Ressourcenkonflikte und Umweltgerechtigkeit einzuschreiben versuchen, wie Pertiera et al. darlegen, »as cultural minorities in much (though not all) of Latin America, Indigenous communities have often been among those most actively embracing the possibilities for media-making to constitute an act of political intervention« (2020, S. 13). Dabei kommen westlich geprägte mediale Technologien zum Einsatz, um indigene kulturelle Traditionen festzuhalten, falschen oder simplifizierten Darstellungen Indigener in der westlichen Medienlandschaft ein differenziertes Bild entgegenzusetzen und kulturelle Zukunftsvisionen zu artikulieren – mit dem Ziel des Aufbrechens des alten Monopols »of outside ›experts‹ on explicating the ›reality‹ about native life« (de la Cadena & Starn, 2007, S. 22). Faye Ginsburg (1997) spricht in diesem Zusammenhang von *cultural activism*, um die Aspekte der politischen Handlungsmacht und kulturellen Intervention zu unterstreichen, die den Arbeiten an medialen Produktionen zugrunde liegen und folglich Praktiken der aktiven Vermittlung und Mobilisierung von Kultur sind, die besonders ab Ende des 20. Jahrhunderts Kontur annahmen. Salazar und Córdova (2020) weisen darauf hin, dass indigene Bewegungen in Lateinamerika etwa ab den frühen 1980er-Jahren begannen, im Zuge fortwährender Auseinandersetzungen über kulturelle Differenz, das Recht auf Selbstbestimmung und eine Pluralisierung von Lebensweisen bzw. -vorstellungen audiovisuelle Technologien einzusetzen. Diese Entwicklung wurde vor allem durch die Feierlichkeiten rund um das 500-jährige Jubiläum von Kolumbus' Ankunft in Amerika im Jahr 1992 weiter beschleunigt, da die Form der Zelebration die dramatisch negativen Auswirkungen des Ereignisses für die indigene

Bevölkerung nicht berücksichtigte. Die Folge war eine erneute Welle an Aufständen und die Formierung weiterer Widerstandsbewegungen in ganz Lateinamerika, unter anderem auch der Zapatista in Chiapas im Jahr 1994 (Salazar & Córdova, 2020).

Eine intensivere Auseinandersetzung mit der Definition als auch Bedeutung indigener medialer Kommunikation in Lateinamerika begann schließlich ab etwa diesem Zeitpunkt der 1990er-Jahre. Nach über dreißig Jahren konstanter Produktion neuer Arbeiten entwickelte sich indigener Film bzw. *video indígena*, wie die audiovisuellen Produktionen ab Beginn der 1980er-Jahre größtenteils bezeichnet wurden, von vereinzelt »Underground-Praktiken« zu einem globalen Phänomen in Beziehung stehender Diskurse und Praktiken (Salazar & Córdova, 2020). Zahlreiche Arbeiten zu indigenen medialen Produktionen der letzten Jahrzehnte heben in der Beschreibung ihrer Bedeutung jeweils unterschiedliche Aspekte hervor in Bezug auf die mediale Gestaltung indigener Weltansichten, und werden etwa als Kampf- und Überlebensstrategie beschrieben, um indigene Vorstellungen zu produzieren und zu reproduzieren (Sanjines, 2013), als Metapher für ein kollektives Gedächtnis eines indigenen Volkes und dessen Widerstand (Rodríguez, 2013), als Widerstand gegen die koloniale Subalternisierung, durch die Indigenen die Teilnahme an dominanten Diskursen verwehrt wurde (Schiwy, 2009), bzw. als neue Form der Selbstdefinition, um historische oder kulturelle Brüche innerhalb der eigenen Gesellschaft zu verhandeln und diese Brüche auch im politischen System zu unterstreichen (Ginsburg, 1995; Salazar & Córdova, 2020). Zamorano (2009) betont vor allem die Bedeutung als Ort politischen Handelns, als Ort, an dem Diskussionen und Verhandlungen über die Wirklichkeit generiert werden, um alternative Vorstellungen von der Zukunft einzuführen. David Hernández Palmar, Wayuu-Filmemacher, beschreibt indigenen Film in einem Interview wie folgt: »[I]ndigenous cinema is the political depiction of diversity, as it allows the peoples of the world to, through their cinematography, state who they are and what it means to be indigenous.« (Córdova et al., 2018) Córdova selbst und Salazar charakterisieren in einer früheren Arbeit indigene Filme als *imperfect media*, um die Konfrontation mit eurozentrischen Vorstellungen hervorzuheben:

»Based on our involvement with different organizations, festivals, and media makers in the past few years, we believe that Indigenous video in Latin America can be characterized as imperfect media that respond in a constructive way to calls for unthinking the Eurocentric foundations implicit in many of the Latin American cultural and creative industries.« (2008, S. 41)

Der Maori-Filmemacher Barry Barclay prägte in diesem Zusammenhang, in Anlehnung an die Begriffe des Dritten Kinos (Solana & Getina, 1969) und der Vierten Welt, den Überbegriff des Vierten Kinos, um damit die unterschiedlichen Formen indigenen Films weltweit zu fassen, gleichzeitig aber die Spezifitäten der individuellen kulturellen Formationen zu reflektieren. Dieser Überbegriff basiert auf der

Idee, dass Menschen weltweit durch ihre Indigenität auf eine kollektive Erfahrung zurückgreifen können, die in der Logik gründet, per definitionem außerhalb oder parallel zur westlich-modernen Welt zu leben (Murray, 2008). Die kollektive Erfahrung ist demnach eine des *othering*, die zu Praktiken der Exklusion führt. Diese Definition verdeutlicht ebenfalls die aktivistische Rolle des Films, indem Alternativen zum ethnografischen Blick und somit Gegendiskurse zum *colonial gaze* geschaffen werden. Die Form des Films wird damit zum Instrument, um westlich-moderner Wirklichkeitskonstruktion entgegenzutreten und indigene Erfahrungen, kulturelle Wertvorstellungen und indigenes Wissen sichtbar zu machen – »locating them squarely in the present« (Schiwy, 2009, S. 11). In Barclays Definition ist vorgesehen, dass die den Film Produzierenden sich selbst als indigen identifizieren. Ähnlich – aber vorsichtig – definieren dies Wilson und Stewart, »indigenous media – which we loosely define as forms of media expressions conceptualized, produced, and/or created by indigenous peoples across the globe [...]« (2008, S. 2). Das Zitat verweist bereits auf unterschiedliche Formen der Gestaltung und Beteiligung an der Produktion eines Films, aufgrund derer ein Film als indigener Film bezeichnet wird. Diese Formen sollen nun näher betrachtet werden.

2.3.3 Produktionsbeteiligung und Distribution

Im Zuge der Auseinandersetzung mit Definitionen von indigenem Film wird häufig die Frage nach Authentizität und Autorschaft aufgeworfen, also danach, wer im Prozess federführend war oder auch wie »akkurat« die jeweilige Darstellung ist. Zweifel bezüglich der Autorschaft führt Schiwy (2009) einerseits auf einen scheinbaren *temporal clash* zurück, der durch die Verbindung indigener Körper mit digitaler Videotechnologie evoziert würde. Häufig wird gerade diese Verbindung von in westlichem Kontext sowie mit »Moderne« assoziierter Technologie und durch traditionelle Kleidung als indigen markierte Körper bildlich genutzt, um einen Bruch mit kolonialen Vorstellungen bzw. folkloristischen Erwartungshaltungen an eine in der Vergangenheit eingeschlossene Kultur ohne Eigendynamik hervorzuufen und auf den Aneignungsprozess, die Selbstermächtigung hinzuweisen, wie es beispielsweise in *Ara Pyau – La primavera Guaraní* geschieht (vgl. Kapitel 5.5). Mit dieser »Antwort« auf westlich-moderne Vorstellungen wird ein transmoderner Raum geschaffen (Dussel, 2002), der über dualistische, von kolonialen Logiken geprägte Vorstellungen (wie traditionell/modern) hinausgeht und Homogenisierungsbestrebungen verweigert. Andererseits sieht Schiwy (2009) Fragen nach der Autorschaft im westlichen Verständnis von Individualismus begründet, nach dem intellektuelle Errungenschaften Ergebnis individueller Betrachtungen und Überlegungen sind, einem cartesianischen Weltbild entsprechend. Film hingegen ist – ungeachtet des Kults um die Figur des oder der Regieführenden – schon immer ein kollektiver Prozess, und auch indigener Film entsteht meist aus einer Zusam-

menarbeit, die jedoch Verflechtungen von Subalternität mit sich bringt (Schiwy, 2009). Auffallend ist bei indigenen Filmen, dass nicht immer klare Rollen wie Regisseur*in, Drehbuchautor*in etc. vergeben werden und ein Film daher nicht als Produkt eines individuellen Autors oder einer Autorin gelten kann, womit die Entstehung im Kollektiv besonders hervorgehoben wird (Zamorano, 2009).

Die mittlerweile zahlreichen Organisationen zur Förderung von indigenem Film in Lateinamerika spielten bzw. spielen bei der Produktion indigener Filme eine bedeutende Rolle, da sie beispielsweise Workshops anbieten, technisches Equipment und Know-how zur Verfügung stellen, aber auch den Austausch über Fragestellungen der Authentizität und Autorschaft ermöglichen. Sie sind damit ein wesentlicher Bestandteil des kollektiven Prozesses ›Film‹, weswegen sie und ihre Rolle im Produktionsprozess nachfolgend thematisiert werden sollen.

Die *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicacion de los Pueblos Indígenas* (CLACPI) wurde 1985 in Mexiko von einer Gruppe ethnografischer Filmemacher*innen gegründet und hatte zu Beginn das Ziel, ein Ort zu sein, um Filme über Indigene zu zeigen und zu diskutieren. Dies änderte sich im Laufe der Jahre: Während des vierten Filmfestivals der Organisation in Peru führten ideologische Differenzen zwischen jenen Filmschaffenden, die mit dem Gründungsziel weiterarbeiten wollten, und jenen, die sich eine Veränderung wünschten und Filme ›von‹ Indigenen statt ›über‹ Indigene bevorzugten, zu einer Krise (Zamorano, 2009), wie auch Sanjinés beschreibt:

»Even when films were not produced by indigenous people themselves, there were interesting people in that group who wanted to change things. But there was also a group that wanted to continue doing their films, their research. They wanted to continue doing anthropological and ethnographic film. And we hooked up more with the people who had a more committed vision, more political. Then CLACPI changed and became a space for building processes.«
(zit.n. Zamorano, 2009, S. 35)

Sanjinés selbst gründete 1989 in Bolivien das *Centro de Estudios, Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC), um kulturelle, politische und Bildungsinitiativen durch audiovisuelle Kommunikationsformen zu unterstützen (Zamorano, 2009). Weitere Organisationen entstanden im Laufe der folgenden Jahre mit dem Ziel, partizipative Projekte zu fördern, aber auch durch verschiedene Workshopformate technisches Wissen zu vermitteln, sodass indigene Gruppen einerseits eigenständig arbeiten können und andererseits ein Reflexionsprozess über die politischen und kulturellen Möglichkeiten dieser Technologie gemäß den eigenen Bedürfnissen angestoßen wird. Dazu zählen beispielsweise das *Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas* (Mexiko), das *Chiapas Media Project* (Mexiko), *Video nas Aldeias* (Brasilien), *Coordinadora Audiovisual Indígena y Originaria de Bolivia* (CAIB) oder auch eine Projektgruppe der *Confederación de Nacionalidades Indíge-*

nas del Ecuador (CONAIE) zur Herstellung audiovisueller Produktionen in Ecuador. CLACPI fungiert dabei vor allem als überregionale Organisation für die Koordination und Vermittlung zwischen regionalen Institutionen. Die jeweiligen Organisationen verfolgen nicht immer identische Ziele und nutzen auch unterschiedliche Methoden, arbeiten jedoch in stetigem Austausch miteinander (Zamorano, 2009; Schiwy 2009).¹⁶

Wie Zamorano (2009) in ihrer Studie über indigene Videoproduktion in Bolivien anmerkt, besteht im Produktionsprozess häufig eine gewisse Abhängigkeit von sogenannten *técnicos*¹⁷. Sie sind mit dem filmtechnischen Produktionsprozess vertraut und helfen mit, greifen aber ebenso in den Entstehungsprozess ein, da beispielsweise der Kameraführung, bestimmten Einstellungen sowie der Montage kreative Entscheidungen zugrunde liegen, die das Produkt maßgeblich gestalten (Zamorano, 2009). Diese Zusammenarbeit zwischen indigenen Akteur*innen und nichtindigenen *técnicos* ist von ungleichen Ausgangspositionen in Bezug auf technisches Know-how geprägt und unterfüttert bestehende Vorstellungen von intellektueller Expertise verbunden mit einem gebildeten Zentrum, einer Gruppe an *letrados*¹⁸, die einen ungebildeten Bevölkerungsteil über ihre Annahmen unterrichten würden (Schiwy, 2009). Mit Blick auf die Wortwahl der Organisation CLACPI, indigenen Film zu ›fördern‹ und als ›motivierende Kraft‹ zu wirken, könnte auch argumentiert werden, so Schiwy (2009), dass technisches Equipment lediglich zur Verfügung gestellt werde, sodass indigene Gemeinden sich selbst abbilden. Dies könnte jedoch auch mit frühen ethnografischen Film- und Fotoexperimenten in Verbindung gebracht werden, wie sie beispielsweise in Nordamerika durchgeführt wurden, und Indigenen Intention und Handlungsmacht absprechen würde: »It would constitute a narrative that tends toward a vision of indigenous people as victims or constituents of Western agency, be that colonial or emancipatory.« (Schiwy, 2009, S. 65) Anders als es manche Wortwahl impliziert, sind Indigene folglich nicht als mehr oder weniger unfreiwillige Empfänger*innen von ihnen zur Verfügung gestellten audiovisuellen Technologien zu sehen – vielmehr entstehen als indigener Film definierte mediale Produktionen »as a response to indigenous communities' desire to access the technology« (Schiwy, 2009, S. 66). Intention und Handlungsmacht werden demnach bei den indigenen Akteur*innen verortet.

Auch Sanjinés verfolgt mit seinem Anliegen, indigenen Film zu fördern, nicht per se die Idee, nur mit Indigenen zu arbeiten: Für ihn kommt es darauf an, über

16 Für detaillierte Informationen zu den hier genannten und weiteren Organisationen für indigenen Film in Lateinamerika siehe Schiwy, F. (2009). *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Jersey: Rutgers University Press.

17 Experten. (Übers. d. Verf.)

18 Gelehrte. (Übers. d. Verf.)

derartige Aspekte einer Klassifizierung hinauszugehen und in erster Linie unterschiedliche Möglichkeiten zu schaffen, um politisches Engagement auszudrücken und Transformationen anzustoßen (Zamorano, 2009). Unabhängige nichtindigene Filmemacher*innen, die mit Indigenen zusammenarbeiten – etwa Sanjinés selbst, Alexandra Halkin, Vincent Carelli oder Guillermo Monteforte –, sehen sich dabei vor allem in einer unterstützenden Rolle, den Bedürfnissen der indigenen Akteur*innen entsprechend, ohne ästhetische oder narrative Strategien vorzuschreiben, wie sie in westlichem Kontext gelehrt werden: »Instead of becoming integrated into a cultural politics designed in the urban centers by lettered elites, indigenous communicators emphasize that they make use of technological advisors, who are incorporated into a cultural politics designed and promoted by indigenous movements.« (Schiwy, 2009, S. 68)

Die Idee von indigenem Film ist daher im Grunde, einen kollektiven Prozess zu kreieren,¹⁹ an dem sowohl Indigene als auch Nichtindigene teilhaben. Dieser kollektive Prozess steht im Interesse spezifischer Anliegen Indigener und ist konträr zu einer hierarchisch geprägten Informationsextraktion angelegt (Zamorano, 2009), aber auch gegensätzlich zur Perspektive von »Außenstehenden«. Dieser Prozess kann als Ort verstanden werden, an dem sich epistemische Hierarchien auflösen lassen, die durch die Idee der *lettered city* entstanden sind und durch die Kolonialität der Macht geformt wurden (Schiwy, 2009). Daher wird in diesem Zusammenhang auch häufig von partizipativen bzw. kollaborativen Filmprojekten gesprochen.

Eine derartige Kollektivität bzw. nichthierarchische Zusammenarbeit ist jedoch nicht einfach zu erreichen, da auch indigene Filme in institutionalisierten Medienkontexten entstehen. Finanzierungsinstitutionen können etwa mit Qualitätsanforderungen, die sich an konventionellen Standards orientieren, die Produktion beeinflussen und ein Spannungsfeld zwischen eventuell »eigenen« oder »neuen« narrativen Strategien und Ästhetiken und westlich-modern geprägten Sehgewohnheiten (Himpele et al., 2004) und damit verbundenen Kriterien für eine »gute« Qualität erzeugen. Auch die Nachfrage nach bestimmten Thematiken ist relevant. Demnach müssen die Filme, auch wenn sie als kollektiver Prozess und Widerstand gegen eine koloniale Subalternisierung verstanden werden, stets im Zusammenhang mit gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen gesehen werden, wie auch de la Cadena und Starn allgemein über Kollaborationen schreiben:

»Collaborations wanting to undo preexisting epistemic institutions and hierarchies – including those that have historically separated Western and non-Western

19 Iván Sanjinés, Jesús Tapia und Marcelina Cárdenas sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem *proceso integral* (ganzheitlicher Prozess [Übers. d. Verf.]), um zu betonen, dass ein Film aus einer kollektiven Leistung einer Gemeinschaft heraus entsteht (Himpele, Sanjinés & Tapia, 2004).

spheres of knowledge and their languages – require more than desire for horizontal work relations; it requires awareness of the hegemony of established epistemologies, and the need at least to question them. It also demands constant multidirectional negotiation as well as recognition and inspection of the conflicts that give rise to such negotiation. Last, although this should be the starting point as well, collaborations also require the acceptance that complex entanglements of power will always structure the relationship – although, of course, the entanglement will constantly shift forms and connections.« (2007, S. 24-25)

Zentral ist den Ausführungen zufolge nicht unbedingt, eine Art Indigenität in diesen Produktionen auszumachen oder ihnen zuzuschreiben – sei es durch die an der Produktion Beteiligten oder aufgrund bestimmter Ästhetiken –, zumal Indigenität keine fixierten Eigenschaften aufweist, sondern Teil eines gesellschaftlichen Systems und Produkt kolonialer Machtverhältnisse ist, wodurch der Begriff immer mit einem politischen Aspekt in seiner jeweiligen Historizität verstanden werden muss (vgl. Kapitel 2.2). Auch die Bezeichnung ›indigener Film‹ bedeutet eine Form der medialen Repräsentation, die stets im politischen Kontext gesehen werden und neokoloniale Machtstrukturen in der Gesellschaft sowie in institutionalisierten Medienindustrien mitdenken muss (Ginsburg, 1993). Daher bildet – wie auch Sanjinés anmerkt – das politische Projekt hinter diesen Produktionen das zentrale Merkmal, das darin besteht, keine Außensicht auf bestimmte Umstände oder Aspekte zu liefern und keine Wissensextraktion für die Bereicherung westlicher Film- und Fernsehlandschaften zu betreiben. Stattdessen sollen die Menschen selbst zu Wort kommen und damit Selbstdefinition und Autonomie zugelassen werden, wodurch Forderungen sichtbar gemacht bzw. Bedeutungen verhandelt werden und ein Dialog entsteht. So führt auch Zamorano aus:

»If instead we understand ›indigeneity‹ as a political claim that gets constructed, challenged or reinforced in relation to specific historical and power processes, then the objects and symbols used to represent it are sites of struggle that are reappropriated and displayed in different ways to acquire new meanings: to make demands, to make visible, to stress, to accentuate. Hence, indigenous videomakers' ›accurate‹ or ›authentic‹ depictions of indigeneity constitute a contested dialogue, not a homogeneous interpretation of their reality.« (2009, S. 286)

Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass eine Definition von indigenem Film angenommen werden kann, die – wie beschrieben – zumindest eine kollaborative Arbeit zwischen indigenen und nichtindigenen Akteur*innen vorsieht. Außerdem wird keine interpretierende Außensicht auf bestimmte Aspekte indigenen Lebens eingenommen, vielmehr dient die filmische Repräsentation der Selbstdarstellung der indigenen Akteur*innen. Im Rahmen der filmischen Darstellung insbesondere

von Konflikten, wie sie hier genauer betrachtet wird, ist die Perspektive ein wesentlicher Faktor, der Einfluss darauf hat, wie Menschen das Gezeigte wahrnehmen. Dabei von einer ›indigenen Perspektive‹ zu sprechen, die ›indigener Film‹ vermittelt, könnte eine Vereinheitlichung bzw. Homogenisierung suggerieren, wovon jedoch Abstand genommen werden soll. Vielmehr ist mit dem Begriff der Perspektive zur Beschreibung von indigenem Film gemeint, dass die Bilder vorwiegend von Personen kontextualisiert werden, die sich selbst als indigen definieren. Perspektive beschreibt hier das Verhältnis eines Menschen oder einer Gruppe zu einer Sache, einer Handlung etc., nicht unbedingt den konkreten *point of view*; wer etwas sieht, hört, aber auch wer etwas weiß, bewertet und sagt, beeinflusst diese Perspektive (Eder, 2008). Grundsätzlich ist Film polyperspektivisch (Erzählperspektive, Kameraperspektive, die durch die Einstellungsgröße gebotene Perspektive etc.), wie Schmetkamp festhält und dabei zwischen technischen und metaphorischen Perspektiven unterscheidet:

»Unter der technischen lässt sich feiner zwischen der visuellen, auditiven, schnitt- und erzähltechnischen Perspektive differenzieren. Unter Perspektiven im metaphorischen Sinne fallen evaluative, ethische, politische, ideologische, handlungsoptionale Sichtweisen – wie wir die Welt wahrnehmen, beurteilen und uns in ihr bewegen – sowie affektive Sichtweisen in Form von Emotionen und Stimmungen, welche auch eine Weise sind, die Welt auf eine bestimmte Art wahrzunehmen.« (2017, S. 139)

Für die Definition von indigenem Film sei somit ferner angenommen, dass die metaphorischen Perspektiven einer audiovisuellen Produktion in erster Linie jenen der sich als indigen definierenden Akteur*innen der Filmproduktion gleichen.

Neben den Produktionsbedingungen von indigenem Film, die häufig als kollektiver bzw. integraler Prozess verstanden werden, wird auch versucht, die Verbreitung der Filme anders zu denken, als dies etwa bei ethnografischen Filmen oft der Fall ist, wie Sanjinés in einem Interview mit Himpele und Tapia beschreibt:

»[W]e also need to change the logic of the market somehow. So what we have done is change what the markets of production and distribution dictate. And what we are trying to do is seek comparable markets and alliances – the ones that are submerged, not the ones that are very visible because the visible ones are the ones that rule the market and the forces of supply and demand.« (2004, S. 359)

Durch die zahlreichen Organisationen und Festivals für indigenen Film änderte sich demnach nicht nur, wer diese Filme macht, sondern auch wer sie rezipiert. Viele der nationalen und internationalen Festivals finden in ländlichen Gegenden statt und können gratis besucht werden, sodass die Distribution der Filme und Videos sowie die Aufrechterhaltung der Netzwerke zum Großteil von ehrenamtli-

cher Arbeit abhängt (Schiwy, 2009). Die Verbreitung der Filme, so Schiwy, »thus subverts the traditional flows of knowledge that, like the railroad systems built in the nineteenth century, discouraged contact among rural areas and populations« (2009, S. 59). Solche Festivals tragen zur internationalen Vernetzung bei und damit auch zur Stärkung einer panindigenen Identität bzw. *imagined community* im Sinne Andersons (1991).²⁰ Doch für viele Organisationen ist das Zeigen der Filme nur ein kleiner Teil des Festivals: Transregionale Diskussionen, Workshops und Ähnliches sind wesentliche Bestandteile, die Filmfestivals zum Ort kreativen Austauschs und transnationaler Diskussionen erheben (Salazar & Córdova, 2020). Die Filme und dadurch entstehenden Netzwerke und Festivals werden so zu zentralen Komponenten: einerseits der Stärkung ländlicher Gemeinschaften, da sie nichturbane Zentren in den Fokus stellen, und andererseits der Kulturpolitik indigener Bewegungen aufgrund des Austauschs unterschiedlicher Perspektiven über regionale Grenzen hinweg (Schiwy, 2009). Die zahlreichen Organisationen zur Förderung von indigenem Film in Lateinamerika, deren enge Zusammenarbeit, der dadurch ermöglichte Austausch sowie die häufig in Kooperation mehrerer Organisationen ausgerichteten Festivals für indigenen Film in Lateinamerika bilden spannende Netzwerke, die über nationale Grenzen hinaus gedacht werden, um unter anderem neue gemeinsame Strategien im Kampf um territoriale Rechte und Menschenrechte zu finden, die als gewaltfreie Antwort auf Erfahrungen realer, systemischer und struktureller Gewalt gedacht werden, wie beispielsweise in einer Podiumsdiskussion des Filmfestivals FICMAYAB zum Thema *Las luchas de los Pueblos Indígenas y la comunicación*²¹ festgehalten wurde (persönliche Kommunikation, 8. Oktober 2018).

Andere, im Globalen Norden verortete Festivals wie das *Sundance Film Festival* sind ebenso essenziell für die Verbreitung indigener Filme und bieten Unterstützung in einem internationalen, westlich geprägten Kontext. Dies wird allerdings auch mit Argwohn betrachtet und zieht Fragen nach den Urheberrechten der Bilder nach sich, die bei indigenen Produktionen häufig nicht eindeutig festgelegt sind; die Mehrheit der Filme wird aber in und für einen nichtwestlichen, nichtkommerziellen Rahmen produziert und bleibt außerhalb der Reichweite von »Mainstream-Medien« (Schiwy, 2009). Wilson und Stewart (2008) weisen jedoch darauf hin, dass indigenem Film immer mehr Aufmerksamkeit zuteil und folglich auch im Mainstream vermehrt Bedeutung zugeschrieben wird – was nicht zuletzt ein Grund ist für die Hinterfragung bestehender Annahmen über indigene mediale Produktionen und eine intensive Auseinandersetzung mit Definitio-

20 Anderson (1991) beschreibt diese Art öffentlicher Kollektivität als Gemeinschaft, die insofern als imaginiert zu verstehen ist, da die Mitglieder sich nie alle direkt kennen werden, dennoch aber eine gewisse Form der Solidarität bzw. Verbundenheit zueinander empfinden. Anderson bringt dabei das Beispiel der Mitglieder einer Nation.

21 Der Kampf indigener Völker und die Kommunikation. (Übers. d. Verf.)

nen zu indigenem Film, wie sie zu Beginn des Kapitels veranschaulicht wurden. Auch Kategorisierungen wie Drittes bzw. Viertes Kino werden damit infrage gestellt, da die suggerierte Parallelität unterschiedlicher Filmproduktions- und Disseminationskreise nicht (mehr) haltbar ist. Hilfreich scheint, die von Stam und Shohat (1994) beschriebene Idee verschiedener überlappender Kreise zur Beschreibung des Dritten Kinos auch auf das Vierte Kino zu übertragen: Im innersten Kreis sind etwa indigene Filme zu fassen, die ausschließlich durch Indigene produziert wurden, vorwiegend innerhalb verschiedener indigener Gemeinschaften gezeigt werden und damit dem Vorhaben geänderter Distributionslinien entsprechen. In nächsten Kreis lassen sich Filme verorten, die von Indigenen produziert wurden, aber nicht unbedingt oder ausschließlich den Prinzipien der geänderten Distributionswege entsprechen. Dem nächsten Kreis sind Filme zugeordnet, die in Kooperation mit Nichtindigenen produziert werden. Hierzu zählt die große Mehrheit von Produktionen, die auf Festivals und Onlineplattformen für indigenen Film zu finden sind. Weiters ist anzuführen, dass auf Festivals für indigenen Film auch Filme gezeigt werden, die nur insofern als Kooperation mit Indigenen gelten, als etwa Indigene einige der Protagonist*innen darstellen, die gestalterische Macht aber eindeutig bei einem oder einer westlichen Regisseur*in bzw. Produzent*in liegt. Sie können dem vierten und damit äußersten Kreis zugeordnet werden, sofern sie, wie Sanjinés fordert (Zamorano, 2009), dem politischen Projekt entsprechen, keine interpretierende Außensicht einzunehmen, sondern Menschen selbst zu Wort kommen zu lassen, für die jeweiligen Anliegen Indigener eintreten und damit ebenfalls die metaphorische Perspektive der jeweils beteiligten Indigenen übernehmen. Mit der Idee sich überlappender Kreise lässt sich auch die Bandbreite medialer Produktionen abbilden, die im Rahmen von Festivals für indigenen Film gezeigt werden. Die Festivals tragen mitunter das Motto ›indigener Film und indigene Kommunikation‹, wobei ›Kommunikation‹ hier auf die Verbreitung der Anliegen, Forderungen und Weltentwürfe Indigener abzielt und damit vor allem Produktionen beschreibt, wie sie der zuletzt angeführte Kreis umfassen soll.

2.4 Aktuelle Tendenzen des indigenen Films

Die genannten Organisationen und Festivals spielen eine zentrale Rolle in der Produktion und Verbreitung von indigenem Film und indigener Kommunikation. Dabei werden sowohl Dokumentar- als auch Spiel- und Experimentalfilme gezeigt, wobei Themen wie Widerstand, die Rolle von Frauen und sexuelle Identität häufig relevant sind (vgl. FICMAYAB, o. D.; CLACPI, o. D.). Neben Festivals sind auch Online-Plattformen eine wichtige Verbreitungsmöglichkeit für indigenen Film, wie beispielsweise *Cumbres de Comunicación Indígena* (www.cumbresdecomunicacionindigena.org/inicio), *Cine Indígena* (<http://cineindigena.blogspot.com/>), *Chirapaq* (<http://www.chirapaq.org/>)

p://chirapaq.org.pe/es/secciones/cine-indigena), *Adkimvn* (<https://adkimvn.wordpress.com/>) oder die Plattform des Festivals *FICWALLMAPU* (<https://www.ficwallmapu.cl/>). Insbesondere der Besuch des Festivals *FICMAYAB* in Guatemala im Jahr 2018 zeigte, dass Konflikte um unterschiedliche Nutzung von Land und Ressourcen, um territoriale Ansprüche sowie daraus resultierende Proteste und Kämpfe ein zentrales Thema innerhalb des indigenen Filmschaffens, vor allem von Dokumentarfilmen ist. Im umfangreichen Festivalprogramm konnten Filme wie *Bilba Burba* (2015) und *Admongen – Vida Mapuche en Wallmapu* (2017) gesichtet werden. Bei letzterem handelt es sich um eine Kurzfilmreihe, die intensive Einblicke in das Leben und die Kosmovision der Mapuche gibt und dabei auf Konfliktfelder aufmerksam macht, die aufgrund differierender Auffassungen zu westlich-modernen Vorstellungen entstehen. *¿Para dónde se fueron las golondrinas?* (2016) hingegen beschreibt Probleme, die sich nicht aus direkter Interaktion oder Konfrontation ergeben, sondern aus dem menschengemachten Klimawandel und Resultat der Lebensweise westlich-moderner Gesellschaften ist. Die unmittelbaren Probleme treffen nun unter anderem die Xingu in Brasilien, die ihre Lebensgrundlage langsam schwinden sehen. Ein weiterer bedeutender Film, der im Zuge von *FICMAYAB* gezeigt wurde, ist *Berta vive* (2016) über die berühmte indigene Menschenrechtsaktivistin Berta Cáceres, die im Zuge ihres Kampfes für die Erhaltung des Flusses Gualcarque und gegen den Bau eines Staudammes am 3. März 2016 ermordet wurde. Der Film macht deutlich, wie gefährlich es in manchen Regionen ist, sich für Menschenrechte, Umweltschutz und Umweltgerechtigkeit einzusetzen (vgl. Kapitel 3.2). Auch ältere Filme wurden auf dem Festival gezeigt, wie etwa *Cuando las Montañas tiemblan* von Pamela Yates aus dem Jahr 1983, der bereits in über zehn Sprachen übersetzt wurde, den »Special Jury Award« des *Sundance Film Festivals* gewann und den Kampf der – vorwiegend indigenen – ländlichen Bevölkerung im guatemaltekischen Bürgerkrieg der 1980er-Jahre beschreibt, wobei vor allem die Erfahrungen von Rigoberta Menchú im Zentrum des Films stehen (Skylight, o. D.). Zudem wurden auch Filme aus anderen Teilen der Erde gezeigt, wie beispielsweise *Anote's Ark* von Matthieu Rytz (2018), der in Kanada und Neuseeland produziert wurde und den Kampf der Kiribati mit dem steigenden Meeresspiegel dokumentiert, oder *Indian winter – Invierno Indígena* von Matt Peterson (2016), der den Protest von Standing Rock gegen die Verlegung der Pipeline *DAPL* dokumentiert. Der thematische Zuschnitt auf territoriale Konflikte zwischen Indigenen und nationalstaatlichen bzw. westlich-modernen Institutionen schien allein aufgrund der Prominenz des Themas innerhalb des indigenen Filmschaffens bedeutend, weswegen sich die vorliegende Arbeit mit ebendiesen Filmen beschäftigt. Für die vorliegende Untersuchung wurden 40 Filme mit diesem thematischen Zuschnitt gesichtet. Um diese auszuwählen, war einerseits die Verfügbarkeit ein relevantes Kriterium, andererseits die Aktualität, die Filme sollten zum Zeitpunkt der Auswahl (2018) nicht älter als fünf Jahre alt sein. Tabelle 1 gibt einen Überblick über die gesichteten Filme.

Tabelle 1: Auswahl der gesichteten Dokumentarfilme

Titel	Produktionsjahr/ -land	Indigene Gemein- schaft	Inhalt	Dauer
Admongen – Vida Mapuche en Wallmapu	2017; Chile/ Argentinien	Mapuche	Einblick in Kosmvision der Mapuche und Konfliktfelder aufgrund differierender Vorstellungen	36'
Agua Sagrada	2014; Mexiko	Wirárika	Konflikt aufgrund von Bergbauprojekten, die eine als heilig angesehene Stätte bedrohen	28'
Ara Pyau – La primavera Guaraní	2018; Brasilien	Guaraní	Kampf der Guaraní im Stadtgebiet von São Paulo gegen die Verkleinerung ihres Territoriums	77'
Asfaltar Bolivia	2015; Bolivien	Moxeños, Ts'Ima- nes, Yarakarés	Widerstand gegen ein Straßenbauprojekt durch indigenes Territorium	49'
Bangkukuk Taik – Punta de Águila	2015; Nicaragua	Rama, Kreol	Widerstand und Porträt der möglichen negativen Auswirkungen des Gran Canal Interocéánico, der durch indigene Territorien führen soll	19'
Berta vive	2016; Honduras	Lenca	Kampf zur Erhaltung des Flusses Gualcarque; Wirken der Menschenrechtsaktivistin Berta Cáceres	30'
Bilba Burba	2015; Panamá	Kuna Dule	Rückblick auf vergangene Widerstandskämpfe aus Sicht der heutigen Jugend	8'
Callaqui Pewenche – Memoria y resistencia mapuche	2016; Chile	Mapuche	Kampf einer Mapuche Familie gegen die Vertreibung aufgrund von Interessen diverser Unternehmen	18'
Chewkepvllv – Recuperación territorial en el aylla rewe budi	2013; Chile	Mapuche	Rückforderung ehemaliger Territorien, vorwiegend über Rückblicke und Interviews	29'
El jardín. Orígenes y soluciones al conflicto entre el estado y el pueblo Mapuche	2016; Chile	Mapuche	Ursachensuche für Konflikte zwischen dem Staat Chile und der Mapuche Bevölkerung, insbesondere hinsichtlich der Stärkung von Menschenrechten	19'

Titel	Produktionsjahr/-land	Indigene Gemeinschaft	Inhalt	Dauer
El mineral o la vida	2016; Mexiko	Nahuas, Na Savi, Me'Phaá	Widerstand der indigenen Gemeinschaften der Nahuas, Na Savi und Me'Phaá gegen Bergbauprojekte	36'
Eluwun, el funeral de un guerrero	2013, Chile	Mapuche	Begräbnis eines ermordeten Mapuche Aktivisten im Zuge des Kampfes um Rückforderung indigener Territorien	19'
Fei lagenmi Ixofilmogen	2014; Chile	Mapuche	Porträt einer Familie im Kampf insbesondere gegen die Forstwirtschaft	11'
Huicholes: Los últimos guardianes del Peyote	2014; Mexiko	Waxárika	Kampf gegen geplante Vorhaben der mexikanischen Regierung, und insbesondere gegen Bergbauunternehmen	126'
Júba Wajín – Resistencia indígena en la Montaña de Guerrero	2018; Mexiko	Me'Phaá	Kampf der Me'Phaá gegen die Eröffnung einer Tagebaumine auf ihrem Territorium	43'
Juntos defendemos nuestra madre tierra	2015; Mexiko	Ch'ol	Kampf der indigenen Gemeinschaft Ch'ol gegen die geplante Vertreibung aus ihrem Territorium durch den Staat	49'
Kawsak Sacha, la canoa de la vida	2018; Ecuador	Kichwa	Porträt der Bestrebungen einer Kiwcha Gemeinde zum Schutz der Madre Tierra, bis zur COP21 der UNO	30'
Küla dëngun (3 voces)	2017; Chile	Mapuche	Kurzporträts von drei Personen im Kontext ihres Widerstands	16'
La Espera, historias del Baguazo	2014; Peru	Awajún, Wampis	Thematisierung fehlender Konsultation indigener Gemeinschaften, bevor transnationalen Unternehmen der extraktiven Industrie Zugang zu Ressourcen gewährt wird	77'
La infraestructura de la devastación	2016; Chile	Verschiedene	Historischer Überblick über verschiedene Konflikte	44'

Titel	Produktionsjahr/ -land	Indigene Gemein- schaft	Inhalt	Dauer
La Selva Negra	2016; Mexiko	Zoque	Porträt negativer Auswirkungen der Globalisierung, insbesondere für die Gemeinschaft der Zoque	72'
La Voz del Gualcarque	2015; Honduras	Lenca	Porträt der Arbeit der Organisation COPINH der indigenen Gemeinschaft der Lenca im Widerstand gegen den Ausverkauf ihres Territoriums	47'
Las Huellas del agua	2017; Chile	Mapuche	Porträt einer Mapuche Gemeinschaft im Kampf gegen die negativen Auswirkungen der Bergbauindustrie	48'
Malla Malla Pewenche, Memoria y Resistencia Mapuche	2015; Chile	Mapuche	Porträt des Alltags und gleichzeitig des Widerstands einer Gemeinde in der Region Alto Bío Bío	37'
Munduruku, tejiendo la resistencia	2014; Brasilien	Munduruku	Leben und Widerstand eines Dorfes der Munduruku gegen den Bau weiterer Wasserkraftwerke	25'
¿Para dónde se fueron las golondrinas?	2016; Brasilien	Kawaiweté, Waurá, Yudja	Probleme aufgrund des menschengemachten Klimawandels und damit einhergehende Konflikte	22'
Paraná – el río	2016; Peru	Kukama-Kukamiria	Konflikt aufgrund der steigenden Nutzung/Verschmutzung des Río Marañón	14'
Petu mongueleñ – Estamos vivxs	2017; Argentinien	Mapuche	Protestmarsch der Mapuche Tehuelche, um gegen eine Gesetzesänderung zu demonstrieren	18'
Pikun Mapu, espiritualidad ancestral que resiste al devenir de los tiempos	2016; Chile	Mapuche	Historisches Porträt des Mapuche Territoriums und Invasion dessen, durch die Inka, die Krone Spaniens, den chilenischen Staat und nun durch transnationale Unternehmen	24'

Titel	Produktionsjahr/ -land	Indigene Gemein- schaft	Inhalt	Dauer
Pilmaiken resiste – Recuperación territorial en Lumako Bajo	2015; Chile	Mapuche	Öffentliche Kundgebung über Rückforderung indigener Territorien; Thematisierung der polizeilichen Repression.	17'
Pilmaiken Williche – Memoria y resistencia mapuche	2017; Chile	Mapuche	Kampf der Mapuche Huiliche gegen verschiedene Bedrohungen, insbesondere ein geplantes Wasserkraftwerk eines norwegischen Unternehmens	37'
Putumayo, minga de resistencia	2014; Kolumbien	Nasa	Gemeinsamer Kampf der indigenen und bäuerlichen Bewohner*innen gegen die Ölförderung und damit verbundene Verschmutzung des Wassers, der Flora und Fauna der Region.	18'
Resistir o morir: Denuncias, visiones y propuestas de los pueblos indígenas	2015; verschiedene	Verschiedene	Mosaik verschiedener Konflikte zwischen indigenen Gemeinschaften und staatlichen Akteur*innen/Unternehmen in ganz Lateinamerika	40'
Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca	2016; Kolumbien	Nasa	Dokumentation der Protestbewegung Liberación de la Madre Tierra und direkten Konfrontationen	43'
Sur	2014; Argentinien	Mapuche	Filmporträt einer Familie, die gegen das Unternehmen Benetton kämpft, um das eigene Territorium zu erhalten	16'
Territorio sagrado, por la defensa de Kintuante	2014; Chile	Mapuche	Zeremonien der Mapuche zur Erhaltung des heiligen Territoriums, das gleichzeitig durch den Bau von drei Staudämmen bedroht ist	45'
Uchunya ¿Dónde vamos a vivir?	2016; Peru	Shipibo	Konflikt aufgrund sich ausbreitender Palmölplantagen, die Wald und Flüsse der Umgebung zerstören	13'

Titel	Produktionsjahr/ -land	Indigene Gemein- schaft	Inhalt	Dauer
Weichanmu – Recuperación del territorio mapuche	2013; Chile	Mapuche	Kampf einiger Mapuche Familien gegen die Forstwirtschaft und deren Besetzung indigener Territorien	30'
Wewaiñ, el juicio a wente winkul mapu	2016; Chile	Mapuche	Protestmarsch zur Rückforderung von Territorien, der sich mitunter aufgrund von Polizeigewalt formierte	30'
Yakuchaski Warmikuna, Mensajeras del río Curaray	2018; Ecuador	Kichwa, Shiwiar	Kampf, insbesondere der indigenen Frauen, gegen die zunehmende Ölförderung und damit einhergehende Zerstörung des Waldes und der Flüsse	13'

Im Programm des FICMAYAB Festivals fanden sich bereits die Filme *Ara Pyau – La primavera Guaraní*, *Paraná – el río* und *Petu mongueleñ – Estamos vivxs*, die schließlich auch für die Analyse ausgewählt wurden.

Petu Mongueleñ – Estamos vivxs wurde im Jahr 2017 produziert und folgt einer Protestbewegung der Mapuche-Tehuelche, die im April desselben Jahres stattfand. In Argentinien, in der Region rund um den Río Negro führte eine geplante Gesetzesänderung dazu, dass weite Teile derzeit indigenen Territoriums der Mapuche-Tehuelche für die Nutzung durch diverse Industrien freigegeben werden sollte. Insbesondere durch die Arbeit von Organisationen wie *Adkimvn* existiert eine Vielzahl an Filmen, die sich speziell mit der Kultur und dem Leben der Mapuche auseinandersetzen, weswegen mindestens ein Film in Bezug auf aktuelle Konflikte der Mapuche in Chile bzw. Argentinien in der Auswahl beinhaltet sein sollte. Ein zentrales Element dieser Filme ist häufig die filmische Vermittlung eines Protestmarsches, wie beispielsweise in *Wewaiñ, el juicio a wente winkul mapu* (2016) oder *Luchando por nuestros derechos – el juicio por el »caso paeje quino«* (2012). *Petu Mongueleñ – Estamos vivxs* wurde ausgewählt, da der Film exemplarisch für diese Filme steht und hinsichtlich der filmischen Verhandlung räumlicher Verhältnisse interessante Erkenntnisse verspricht.

Ein weiteres zentrales Motiv, das in vielen Filmen vorkommt, ist Wasser bzw. das Bewahren eines Flusses, der einem indigenen Volk als Heimat dient, jedoch durch die zunehmende wirtschaftliche Erschließung des jeweiligen Gebietes bedroht ist. Genannt seien hier beispielsweise *Yakuchaski Warmikuna, Mensajeras del río Curaray* (2016) und *Uchunya ¿Dónde vamos a vivir?* (2016). *Paraná – el río* wurde in

Peru, ebenfalls im Jahr 2016, in der Region rund um den Río Marañón produziert und aufgrund der besonderen filmischen Ästhetik hinsichtlich der Materialität des Wassers zum Ausdruck unterschiedlicher Verhältnisse ausgewählt. Zudem erfuhr der Film im Produktionsland Peru beachtliche Anerkennung und gewann 2016 den Preis ›Bester Kurzfilm aus Cusco‹ des peruanischen Kulturministeriums. Ab den 2010er Jahren ist generell zu beobachten, dass mehr indigene Dokumentarfilme produziert wurden, die sich mit ökologischen Krisen und Umweltverschmutzung auseinandersetzen und dies mit der Erläuterung der jeweiligen indigenen Kosmvision verbinden. Hier seien bspw. die Filme von Eriberto Gualinga (Kichwa) genannt, *Los Descendientes del Jaguar* (2012) und *Kawsak Sacha* (2018), die damit verstärkt auch auf die ontologischen Unterschiede im Verständnis von Natur hinweisen und alternative Formen der alltäglichen Interaktion mit nichtmenschlichen Entitäten zeigen. *Parana – el río* steht somit stellvertretend für diese neue Entwicklung ab den 2010er Jahren.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept von Indigenität ist ebenfalls in vielen Filmen relevant, wie dies in *Júba Wajjín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* der Fall ist. Während die Vorstellung von Indigenität und damit verbundene Konsequenzen in allen hier analysierten Filmen thematisiert wird, verschreibt sich *Júba Wajjín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* vor allem der kritischen Auseinandersetzung mit von außen an eine Kultur herangetragenen Erwartungshaltungen, die insbesondere dann problematisch sind, wenn daran rechtliche Konsequenzen geknüpft werden. Weiters thematisiert der Film die negativen Konsequenzen der Bergbauindustrie, die auch in vielen anderen Filmen als Brennpunkt von Konflikten vermittelt wird, wie beispielsweise *Agua Sagrada* (2014), *Huicholes: Los últimos guardianes del Peyote* (2014), *La Espera, historias del Baguazo* (2014), *El mineral o la vida* (2016), *Las Huellas del Agua* (2017). *Júba Wajjín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* entstand über mehrere Jahre und wurde 2018 in Mexiko fertiggestellt. Der Film gewann im selben Jahr den Preis ›Bester Dokumentarfilm‹ des *Festival Internacional de Cine Indígena en Wallmapu* und wurde unter anderem auch deshalb ausgewählt.

Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca wurde 2016 in Kolumbien produziert und zeigt den mitunter gewaltsamen Konflikt der Nasa im Norden der Region Cauca während der *Liberación de la Madre Tierra* in den Jahren 2015 und 2016. Der Film steht stilistisch in der Tradition auch älterer indigener Dokumentarfilme der Region wie *pa' poder que nos den tierra*, *Somos alzados en bastones de mando* und *País de los pueblos sin dueño*, eine Trilogie, die 2005 und 2006 vom *Tejido de Comunicaciones* der *Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca* (ACIN) produziert wurde und ein gewisses Register an Bildern nutzt, das vor allem körperliche Gewalt, Verletzte und Todesfälle zeigt – und vom kolumbianischen Anthropologen Pablo Mora Cal-

derón (2014) daher als *testimonios en caliente*²² beschrieben werden. In *Sangre y Tierra* wird dieses Stilmittel fortgeführt, insbesondere interessant ist dabei der Einsatz von Zeitlupe, der diesen Eindruck von Gewalt nochmals intensiviert. Auch die Interviews verschiedener Führer*innen der Protestbewegung, die Betonung der Bedeutung, sich gemeinsam zu formieren, eine Bewegung zu bilden, zu protestieren, wie dies in *Sangre y Tierra* vermittelt wird, steht in der Tradition vieler Produktionen von ACIN und des *Consejo Regional indígena del cauca* (CRIC). Dieser Film wurde unter anderem auch aufgrund seiner umfassenden Verbreitung, sowohl auf Festivals für indigenen Film als auch beispielsweise im Rahmen von Filmfestivals für Menschenrechte, für Widerstand und soziale Bewegungen, ausgewählt.

Ara Pyau – La primavera Guaraní wurde 2018 in Brasilien produziert und vereint mehrere Themen, die häufig im Kontext des indigenen Filmschaffens zu territorialen Konflikten verhandelt werden. Beispielsweise ist Widerstand als Alltag ein häufiges Motiv, das vor allem in *Ara Pyau*, aber auch in *Sur* (2014), *Malla Malla Pwenche* (2015), *Memoria y Resistencia Mapuche* (2017) und *Juntos defenderemos nuestro territorio* (2015) bedient wird. Auch das Thema der Kriminalisierung indigener Lebensweisen wird aufgegriffen, das in *Ara Pyau* eher implizit über Bildfolgen, in anderen, wie *Pilmaiken resiste – Recuperación territorial en Lumako Bajo* (2015) oder *Resistir o Morir* (2015) explizit benannt wird. *Ara Pyau* ist insofern besonders, weil die Protagonist*innen dieses Dokumentarfilms, die sich gegen die lokale Regierung zur Wehr setzen, im urbanen Raum einer Großstadt leben und somit eine grundsätzlich andere Ausgangssituation vorliegt als beispielsweise in *Júba Wajĩn* oder *Paraná – el río*. Der Film ist, wie in der Analyse dargelegt, dem *participatory mode* nach Nichols zuzuordnen und etabliert durch diese Herangehensweise eine intensive Auseinandersetzung mit dem Konflikt und Widerstand der Guaraní, die jedoch nicht in einer anthropologisch anmutenden Beobachtung verharret, sondern eine Innensicht und damit auch eindringliche Identifikation der Zusehenden mit dem gezeigten Widerstand nahelegt.

Die für die Analyse ausgewählten Filme stehen also stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Filme, häufig genutzter Motive und wiederkehrender Themen. Neben dieser exemplarischen Stellung der Filmarbeiten war außerdem von Interesse, eine möglichst große Heterogenität an Blickwinkeln bzw. soziokulturellen Kontexten zu gewährleisten, um die vielfältigen dokumentarfilmischen Konstruktionsweisen, auf formalästhetischer wie inhaltlicher Ebene, im Rahmen der filmischen Verhandlung territorialer Konflikte zu analysieren. Daher wurden Arbeiten aus unterschiedlichen Regionen Lateinamerikas ausgewählt, die jeweils auch unterschiedliche Ausgangssituationen von territorialen Konfliktsituationen darstellen.

Wie unter Kapitel 2.3 beschrieben, wurde eine weit gefasste Definition von indigenem Film gewählt, die in erster Linie in Betracht zieht, wer in den Filmen

22 Unmittelbarer Beweis. (Übers. d. Verf.)

zu Wort kommt und inwiefern Möglichkeiten geschaffen werden, um politisches Engagement auszudrücken und Transformationen in Bezug auf die moderne/koloniale Weltordnung anzustoßen. In den ausgewählten Filmen wird keine außenstehende, interpretierende Autoritätsposition eingenommen, die einer hierarchisch geprägten Informationsextraktion gleichen würde (Zamorano, 2009), sondern eine Perspektive, die im Interesse spezifischer Anliegen Indigener steht. Es ist, wie in Kapitel 2.3.3 beschrieben, das politische Projekt hinter diesen Produktionen, das als zentrales Merkmal des indigenen Films identifiziert wurde und darin besteht, keine Außensicht auf die dargestellte Lebensrealität Indigener zu bieten, sondern Selbstdefinition und Autonomie zuzulassen, wodurch Bedeutungen neu verhandelt werden und ein Dialog entstehen kann.

Die intensive Auseinandersetzung mit einigen wenigen Arbeiten wurde bewusst gewählt und steht im Gegensatz zu anderen Arbeiten zu indigenem Film, wie etwa Schiwys *Indianizing Film* (2009), die eher eine Einleitung in das Phänomen des indigenen Filmschaffens bieten (Mendoza, 2010). Das hier gewählte Format einer Art Fallstudie erlaubt, die Filme detailliert zu analysieren und dabei herauszuarbeiten, welche Bedeutung sie bei der filmischen Vermittlung territorialer Konflikte innehaben. Die Untersuchung der filmischen Mittel zur formalen und ästhetischen Ausgestaltung, wie sie in den ausgewählten Dokumentarfilmen zum Tragen kommen, gibt Aufschluss darüber, wie solche kulturellen Manifestationen in ihrer entsprechenden Bedeutungskonstitution am medialen Aushandlungsprozess gesellschaftlicher Machtgefüge beteiligt sind. Der thematische Zuschnitt auf territoriale Konflikte führt schließlich zur übergeordneten Fragestellung, inwiefern die ausgewählten Dokumentarfilme am Diskurs um derartige Konflikte beteiligt sind bzw. einen Dekolonialisierungsprozess anstoßen können.

3. Theoretische Überlegungen: Territorien – Konflikte – Widerstand

Nicht zuletzt aufgrund der seit Beginn des 21. Jahrhunderts erneut vermehrt extraktivistisch orientierten Politik vieler lateinamerikanischer Regierungen sind Konflikte um Land und Ressourcen zwischen indigenen Gruppen und westlich-modern geprägten Institutionen ein aktuelles Phänomen. Das ökonomische Interesse an Ressourcenabbau, Infrastrukturausbau o.Ä. führt zu Konflikten in Gebieten mit nicht eindeutig geklärten Besitzverhältnissen bzw. teilweise zu Neuverhandlungen bereits unter Schutz gestellter indigener Territorien, deren Autonomiestatus zugunsten ebensolcher ökonomischer Interessen angezweifelt oder reduziert wird (Svampa, 2019). Dies liegt darin begründet, dass der Ressourcenabbau vermehrt in Gebieten stattfindet, in denen marginalisierte Teile der Bevölkerung leben. Zentrale Konfliktparteien sind dabei meist lokale Regierungen als politische Instanzen eines Staates sowie große ökonomische Unternehmen einerseits und indigene Gruppen andererseits (Svampa, 2019). Von besonderer Bedeutung ist dabei der Begriff des Territoriums sowie damit verbundene Raum- und Machvorstellungen. Wie einleitend dargelegt, soll das vorliegende Buch ein tieferes Verständnis für derartige Konflikte, dabei wirkende Machtstrukturen und Möglichkeiten der Auflösung dieser bieten, wobei insbesondere die Rolle der medialen Vermittlung dieser Konflikte und deren Bedeutung in einem breiteren politischen Diskurs in den Fokus rückt. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits dargelegt, entstand in den letzten Jahren eine Vielzahl an (nicht-)fiktionalen Filmen, die von bzw. in Kooperation mit Indigenen produziert wurden und sich mit dieser Problematik auseinandersetzen, weswegen sich die vorliegende Arbeit mit ebendiesen Filmen und ihrer Bedeutung für territoriale Konflikte auseinandersetzt. Festivals zu indigenem Film haben zu dem Thema häufig Schwerpunkte (z.B.: 13^a *Muestra de Cine + Video Indígena* des *Museo chileno de arte precolombino*) bzw. auch eigene Kategorien (z.B.: *Defensa del Territorio*¹ des *FICWALLMAPU* Festivals).

1 Verteidigung des Territoriums. (Übers. d. Verf.)

Das Festival *FICMAYAB* etwa, das 2018 in Guatemala stattfand, stand zur Gänze unter dem Motto: *Por la memoria, la vida y el territorio*².

Wie sind indigene Dokumentarfilme über aktuelle Konfliktsituationen nun im Diskurs um territoriale Konflikte zwischen Indigenen und staatlichen Akteur*innen zu verorten? Wie können diese Konflikte theoretisch erfasst werden? Wie ist es zu bestehenden Machtrelationen in der möglichen Inanspruchnahme von Gebieten gekommen? Auf Basis welcher Vorstellungen können diese fortgeführt werden? In welcher Form äußert sich Widerstand? Wo kann dieser Möglichkeiten zur Veränderung aufzeigen?

Im Zentrum der Arbeit stehen fünf Dokumentarfilme aus unterschiedlichen Regionen Lateinamerikas. Der zentrale Konflikt, der in den ausgewählten Filmen, aber auch in einer Vielzahl anderer gesichteter Produktionen dargestellt wird, resultiert aus unterschiedlichen Vorstellungen von ›Territorium‹ und der Perpetuierung kolonialer Strukturen, insbesondere in der Gebietsaneignung. Indigene Raumvorstellungen sind häufig aber auch entsprechend der spezifischen Kosmovisionen mit Naturvorstellungen verbunden, die sich nicht mit modern-westlichen Ideen von der Natur als Ressource, als Rohstoff oder Ware decken, wodurch die Filme im Verhandeln aktueller Konflikte auch an Diskurse über Mensch-Umwelt-Beziehungen, Umweltgerechtigkeit und das Anthropozän anschließbar sind.

Um die theoretischen Voraussetzungen für die weitere Bearbeitung des Themas zu etablieren, wird im ersten Schritt eine Bestimmung des Begriffs ›Territorium‹ vorgenommen, der im Kontext von Konflikten zwischen Indigenen und staatlichen Akteur*innen in Lateinamerika eine zentrale Rolle spielt. Anschließend sollen die spezifischen Konfliktsituationen vorgestellt werden, die den thematischen Zuschnitt der ausgewählten Filme bilden. Die Konfliktsituationen sind als Aushandlungsprozesse unterschiedlicher territorialer Vorstellungen zu verstehen, die jedoch nicht als gleichwertig wahrgenommen werden. Entsprechend sind auch Machtstrukturen und deren Relevanz für die Produktion des Nationalstaates als hegemoniales Territorium theoretisch zu erörtern. Im nächsten Schritt rückt die Rolle von Narrationen über die Geografie im lateinamerikanischen Kontext sowie Medien als Werkzeuge zur (Mit-)Konstitution eines Raums und damit zur Etablierung bzw. Festigung eines Territoriums in den Vordergrund, aber auch Möglichkeiten der Loslösung von bestehenden Hierarchien und Machtstrukturen, im Zuge von Dekolonialisierungsbestrebungen. In diesen können die analysierten Filme verortet werden, indem sie – als *performances of decolonization* angenommen – zur Konstruktion von Wirklichkeit beitragen und damit an territorialen Aushandlungsprozessen beteiligt sind, sich in den Raum einschreiben, Gegenentwürfe bie-

2 Für das Andenken, das Leben und das Territorium. (Übers. d. Verf.)

ten und folglich bestehende hegemoniale territoriale Vorstellungen infrage stellen können.

3.1 Raumproduktion: Die Performativität von Territorien

»Why place? Because place continues to be a crucial dimension of the making of not only local and regional worlds, but also of hegemonies and resistance to them.« (Escobar, 2008, S. 30)

Die Beschäftigung mit Raum steht am Anfang dieser theoretischen Überlegungen zu territorialen Konflikten, insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Territoriums als Konzept, in dem Raum und Macht verstärkt in Erscheinung treten, und das daher in konfliktiven Situationen relevant wird. Ein Territorium, so die in weiterer Folge dargelegte Annahme, lässt sich als performativ hervorbrachten Raum verstehen, der kontinuierlicher Wiederholung bedarf, um als Raumkonstruktion zu bestehen, und entlang kulturell spezifischer Vorstellungen produziert wird. Dem Begriff ist damit eine gewisse Flexibilität inhärent, die im politischen Diskurs auch strategisch eingesetzt werden kann.

Im Zuge des *spatial turn* (Soja, 1990; Bachmann-Medick, 2010) wurde die Vorstellung etabliert, dass »historisches Geschehen nicht nur in Räumen stattfindet, sondern sich mit ihnen auch verschränkt und von ihnen wesentlich mitbestimmt ist« (Assmann, 2009, S. 15). Dieses zunehmende Interesse an Raum wurde durch verschiedene Impulse angestoßen, etwa durch die Bedeutung kultureller Orte und historischer Stätten, aber auch durch ein verstärktes Bewusstsein gegenüber ökologischen Gefahren (Assmann, 2011).³ Während im 19. Jahrhundert in westlich-modernen Wissenschaften ein nationales Narrativ vorherrschend war, das von einem homogenen Raum ausging und nationalpolitische Abgrenzungen definierte (Csáky & Leitgeb, 2009), formuliert Henri Lefebvre (1974/2018) die These, dass Raum ein soziales Produkt ist, womit sich das Erkenntnisinteresse verschiebt, weg von Dingen im Raum hin zur Produktion des Raums selbst. Dieser entsteht, indem er über theoretische Erkenntnisse erst hervorgebracht wird: »So stellen sich die Produktion und das Produkt als zwei untrennbare Seiten und nicht als zwei trennbare Repräsentationen dar.« (Lefebvre, 1974/2018, S. 334) Folglich sind Räume nicht als

3 Für eine detaillierte Beschreibung wichtiger Raumkonzepte siehe: Dünne, J. & Günzel, S. (Hg.). (2018). Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, bzw. Massey, D. (1999). Power-geometries and the politics of space. Heidelberg: Geograph. Inst. d. Uni.

präexistent und unveränderbar zu verstehen. Auch Foucault beruft sich in seinem Vortrag *Von anderen Räumen* (1967/2018) auf die Relationalität von Räumen und geht damit nicht von einem statischen Raum, etwa von einem ›Containerraum‹ aus, wie dies beispielsweise in der traditionellen Geografie der Fall war (Wastl-Walter, 2010). Lefebvres Ansatz zu folgen und damit Raum als Ergebnis gesellschaftlicher Verhältnisse zu verstehen, verpflichtet die Raumwissenschaft vor allem dazu, so Stephan Günzel, »an räumlichen Strukturen das abzulesen, was von selbst nicht sichtbar ist. Räumlichkeit bietet demnach die Möglichkeit einer vergleichenden Beschreibung gesellschaftlicher, technischer und sozialer Prozesse« (2012, S. 11). Handlung passiert also nicht *in* einem Raum – als Hintergrund für menschliches Tun –, sondern ist mit diesem verschränkt. Ein derart konzipierter prozesshafter Raumbezug lässt bereits die damit einhergehende Dynamik bzw. auch Veränderbarkeit von Raum erahnen.

Mit Blick auf den thematischen Zuschnitt auf Konflikte zwischen Indigenen und nationalstaatlichen Institutionen bzw. Akteur*innen rückt vor allem der Begriff des Territoriums in den Fokus. Das Territorium ist ein Raum, in dem speziell der politische Aspekt und damit die Handlungsmacht der beteiligten Akteur*innen hervorgehoben werden. So definiert beispielsweise Assmann es als einen Raum, den es »zu verteidigen, bzw. zu kartographieren, zu besetzen gilt. Raum ist der zentrale Gegenstand kolonialer Umformung und Machtausübung« (2011, S. 152). Das Territorium stellt damit eine Form des Raums dar, die beansprucht, verhandelt und umkämpft wird, da hier vor allem aus einer politischen bzw. postkolonialen Perspektive der Machtaspekt in der Raumkonstitution im Zentrum steht.

Stuart Elden zeichnet in seinem Buch *The Birth of Territory* nach, wie das Konzept des Territoriums im westlichen Denken entstanden ist, und beschreibt dieses als »distinctive mode of social/spatial organization, one that is historically and geographically limited and dependent, rather than a biological drive or social need« (2013, S. 10). Er zeigt, wie sich eine westlich-moderne Vorstellung von Territorium im Laufe der Geschichte durch politische Interventionen, durch die Einführung bestimmter Gesetze, aber auch durch kulturelle Techniken wie die Kartografie im europäischen Denken verankerte als eine Form des Raums, die kontrolliert und vermessen und entlang dieser ontologischen Linien fassbar wurde (Elden, 2013). Hervorzuheben ist dabei, dass er sich in seiner Untersuchung auf das politische Denken des Westens beschränkt und den Begriff des Territoriums damit in Hinblick auf *eine* mögliche Ontologie umreißt.

Sandoval et al. (2017) hingegen zeigen in einem detaillierten Überblick, dass ›Territorium‹ (*territorio*) in Lateinamerika einen durchaus distinkten Gebrauch erfährt: Dieser ist allgegenwärtig, polysemisch und in seiner konzeptuellen Konstruktion grundsätzlich hybrid. Während in vielen Auseinandersetzungen mit dem Konzept vor allem der Machtaspekt im Sinne einer Instanz der Kontrolle und Beherrschung hervorgehoben wird, steht in anderen der Aspekt der Kol-

lektivität (über den letztlich auch Macht ausgeübt wird), aber auch die gelebte Bedeutung von Raum, die Erfahrung von ›Lokalität‹ im Vordergrund (Sandoval et al., 2017). Auf die unterschiedliche Verwendung des Begriffs wird im Laufe des Kapitels noch vertiefend eingegangen. Der zentrale Aspekt, der an dieser Stelle betont werden soll, ist die gelebte Bedeutung und das kollektive Bestreben, diese aufrechtzuerhalten, wie etwa Ansii Paasi ausführt:

»Territories are always manifestations of power relations. The link between territory and power suggests that it is important to distinguish between a place as territory and other types of places (Sack, 1986). Whereas most places do not, territories – especially states – require perpetual public effort to establish and to maintain.« (2003, S. 111)

Auch Sandoval et al. (2017) sehen den Begriff mit der Idee verknüpft, dass Macht durch kollektive Praktiken ausgeübt wird. Während im westlichen Denken Territorium häufig als Containerraum, als fixierter Raum imaginiert wurde, wie Elden (2013) zeigt, so lässt sich mit Bezug auf Sandoval et al. (2017) und Paasi (2003) festhalten, dass dieses gerade nicht gegeben oder fixiert ist, sondern kontinuierlicher kollektiver Wiederholung von Aneignungs- bzw. Konstitutionshandlungen seitens politischer Akteur*innen bedarf, um aufrechterhalten zu werden. Die Praktiken zur Konstitution eines Territoriums können daher als performative Akte verstanden werden. Das Territorium ist letztlich auch Effekt spezifischer Machtformationen. So schreibt etwa Vittoria Borsò über derart strukturierte Räume: Sie sind »keine ›Gegebenheiten‹ und keine diskreten Entitäten. Sie sind vielmehr performative Artefakte, die durch das sprachliche oder visuelle Medium erzeugt werden« (2007, S. 289). Ähnlich wie Macht gemacht wird, so Borsò (2007) mit Verweis auf Foucault, wird auch Raum gemacht, insbesondere in ihrer Verschränkung, wie mit dem Begriff des Territoriums beschrieben ist. Was Butler für das Konzept der Identität feststellt – diese nicht als präexistent zu sozialen Prozessen und Interaktionen aufzufassen, sondern als deren Produkt –, lässt sich auch für das Konzept des Territoriums konstatieren.

Wie ein Territorium hervorgebracht wird bzw. nach welchen Vorstellungen sich dieses gestaltet, ist mit dem jeweiligen Territorialitätskonzept verwoben. Territorialität wird dabei verstanden als »not merely a geographic reference, but an essentially collective experience, internalized in the community conscience« (Vilanova, 2012, S. 124). Sie stellt ein konstitutives Element kultureller Identität dar und beschreibt die gemeinsame Erfahrung der Umgebung sowie deren Vermittlung, wodurch kollektive Wertvorstellungen und hierarchische Beziehungen entstehen bzw. verfestigt werden können.⁴ Demnach beeinflusst Territorialität den Zugang zu und

4 Die hier beschriebene Definition ist in Abgrenzung zum eher politikwissenschaftlich definierten Begriff der Territorialität zu verstehen, der damit ›nur‹ das Ausüben von Macht durch

den Umgang mit Land, schreibt diesem einen symbolischen Wert zu und kann als Form von Macht der Legitimierung von Besitz- oder anderen Ansprüchen dienen (Vilanova, 2012).

Ein Territorium ist nie neutral, sondern wird immer wieder kollektiv neu konstruiert, ist deshalb von Macht und Herrschaft durchzogen und entspricht kulturell spezifischen Vorstellungen. Dieses performative Verständnis von Territorium erlaubt es, zu untersuchen, wie unterschiedliche Wirklichkeiten mittels diskursiver Praktiken konstruiert und durch soziale und kulturelle Normen reguliert werden (Sundberg, 2014). Territoriale Bezüge wie geografische Bezugnahmen, Beschreibungen von Landschaften, Karten etc. sind demzufolge nicht als Repräsentationen oder Verweise auf eine bereits existierende Entität, einen vorgegebenen Raum – *die* Welt als vordiskursive Beständigkeit – zu verstehen, sondern als Teil eines dynamischen Prozesses, der die soziokulturelle Wirklichkeit, auf die diese Beziehungen verweisen, erst hervorbringt und somit *eine* Verwirklichung der Welt bedeutet. Der Fokus liegt daher auf den Praktiken bzw. Handlungen des Prozesses – den performativen Akten – und der Art und Weise, wie sie die Wirklichkeit herstellen. Ebenso verweist ein solches prozessuales Raumverständnis auf die Performativität von Identitäten und wirkt damit einer Essentialisierung dieser entgegen. Ein Territorium besteht nicht ohne territoriale Praktiken, die Teil der kulturellen Identität sind. Weil (kulturell) unterschiedliche Identitätsentwürfe mitunter als Strategien in territorialen Konflikten hervorgebracht werden, befinden sich Identität und Territorium in unmittelbarer Wechselwirkung miteinander (Pott, 2015).

Ziel dieser Herangehensweise ist es, einerseits die Hervorbringung von Territorium – als einen umkämpften, verhandelten, beanspruchten und nach kulturellen Vorstellungen geformten Raum – und andererseits die Möglichkeit politischer Intervention zu diskutieren, um hegemoniale Strukturen in einem postkolonialen Kontext zu unterlaufen. Das Verständnis von Territorium als Effekt bzw. die Notwendigkeit einer regulierenden Wiederholung der Bezeichnungs- und Bedeutungskomplexe schafft die Möglichkeit der Subversion, da den territorialen Bezügen neue Bedeutungen zugeschrieben und diese durch modifizierte Wiederholungen der Bedeutungsproduktion verändert werden können (Strüver & Wucherpfenig, 2009). Dabei wird der Machtaspekt sichtbar, indem sich in diesem dynamischen Aushandlungsprozess folgende Fragen aufdrängen: Wer ist beteiligt? Wem gelingt etwas? Wer scheitert? Wer setzt sich mit welchen Mitteln durch?

Kontrolle von Territorium definiert, wie beispielsweise Robert Sack schreibt: »[T]erritoriality will be defined as the attempt by an individual or group to affect, influence, or control people, phenomena, and relationships, by delimiting and asserting control over a geographic area.« (1983, S. 55)

3.1.1 Der Nationalstaat

Westlich-moderne Konzepte von Territorialität werden generell mit der Idee des Nationalstaates verknüpft, also mit Narrationskonzepten zur Konstruktion eines Nationalstaates, einer Nationalkultur, in Verbindung gebracht, Escobar spricht dabei von einer neuen Räumlichkeit, die mit der westlichen Moderne kam: »Modernity thus constitutes a new way of belonging in time and space, one that differentiates between past, present, and future (linear time and History), and that is tied to the spatiality of the nation state above all.« (2008, S. 165)

Cornelia Sieber (2005) führt aus, dass sich nach den Unabhängigkeitskämpfen gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den lateinamerikanischen Führungseliten eine Idee des »modernen« Nationalstaates etablierte, die vor allem durch Homogenität, evoziert durch einen gemeinsamen Willen, und auf zeitlicher Ebene durch Ideen wie Fortschritt und Entwicklung, nach denen sich der gemeinsame Wille richten sollte, geprägt war. Dies diene als normatives Modell, an das die gesamte Gesellschaft anzupassen war (Sieber, 2005). Eine solche Homogenisierung, so Quijano (2000), erfolgt durch die mehr oder weniger stark ausgeprägte Beteiligung an demokratischen Prozessen und führt dazu, dass die Mitglieder eines Nationalstaates diesen als Identität empfinden. Allerdings handelt es sich um eine eurozentrische Perspektive, die Formierung von Nationalstaaten als Homogenisierung der Bevölkerung, insbesondere auf Basis gemeinsamer historischer Erfahrungen, zu verstehen (Quijano, 2000). Nationalstaaten sind Machtstrukturen, erläutert Quijano weiter: »As a result, nationalization requires a stable and centralized political power. This space is, in this sense, necessarily a space of domination disputed and victoriously guarded against rivals.« (2000, S. 558) Besonders die neuen Nationalstaaten des Südkegels Lateinamerikas (Argentinien, Chile, Uruguay) sahen die Eroberung indigener Territorien bzw. die Auslöschung der indigenen Bevölkerung als notwendigen Prozess der Homogenisierung der nationalen Bevölkerung an, um einen Nationalstaat zu kreieren (Quijano 2000). Ausgrenzung wurde damit zu einem wesentlichen Merkmal: »Homogenization was achieved not by means of the fundamental democratization of social and political relations, but by the exclusion of a significant part of the population, one that since the sixteenth century had been racially classified and marginalized from citizenship and democracy.« (Quijano, 2000, S. 564) Die Konstruktion der Nation bzw. des Nationalstaates, schließt Quijano, wurde in Lateinamerika entlang rassifizierter Grenzziehungen vollzogen und der Nationalstaat in Opposition zur indigenen, Schwarzen und *mestizo* Bevölkerung konzeptualisiert und formiert, um eine Idee der Homogenisierung nach europäischem Vorbild zu verfolgen, wobei diese Machtgefüge immer noch bestehen:

»The problem is, however, that in Latin America the Eurocentric perspective was adopted by the dominant groups as their own, leading them to impose the Euro-

pean model of nation-state formation for structures of power organized around colonial relations. All the same, we now find ourselves in a labyrinth where the Minotaur is always visible, but with no Ariadne to show us the exit we long for.« (2000, S. 570)

Dabei spielen nicht zuletzt Aspekte des Kapitalismus eine zentrale Rolle, die Möglichkeit, Arbeitskraft zu kontrollieren, aber auch die natürlichen Ressourcen, die sich auf einem Gebiet finden lassen bzw. für die Akkumulation von Kapital genutzt werden können (Quijano, 2000). Entsprechend sind mit der Etablierung von Nationalstaaten als Form der Territorialisierung des Raums nicht nur koloniale Verstrickungen, sondern auch Inwertsetzungslogiken von Bedeutung, wie in den Folgekapiteln noch deutlicher gezeigt wird.

Im 20. Jahrhundert kam es zu einer gewissen Umdeutung von ›Moderne‹. Es entstand eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff, dessen Implikationen für die Gesellschaft und auch der Räumlichkeit, die diese Moderne mit sich brachte (Sieber, 2005). Anstatt nach westlichen Idealen von Homogenität, technologischem Fortschritt etc. zu streben, wurden nun mehrheitlich Ansprüche gestellt, die Pluralität der Bevölkerung anzuerkennen, wie Sieber (2005) festhält. Die westliche Vorstellung von Nation – auch als Mehrheitsdemokratie oder neoliberal schlanker Staat gedacht – ist dennoch hinderlich, da jener doch als Raum für das Aushandeln von Unterschiedlichkeiten dienen sollte »ohne das Ziel, diese wieder einzuordnen und beherrschbar zu machen in der hierarchischen Stufung von Macht, Merkmalen und Interessen unter einem Diskurs der Gleichheit« (Sieber, 2005, S. 153). Gemäß Wilson und Stewart gilt in vielen Fällen jedoch:

»[T]he nation-states have assigned, relocated, carved out, separated, labeled, defined, and imposed legal status on the identity of various Indigenous groups, with or without their input or consent, in order to establish official government recognition of and relations with these peoples, using domestic definitions of Indigeneity distinct to each nation-state.« (2008, S. 15)

Auch sie betonen damit das von Sieber angesprochene Ziel zur Einordnung und die daraus resultierende Möglichkeit der Beherrschung, das etwa auch dem Konzept von Territorium entspricht, wie es Elden (2013) beschreibt, der vor allem die Aspekte der Mess- und Kontrollierbarkeit hervorhebt (vgl. Kapitel 3.1), die sich nach Wilson und Stewart (2008) nicht nur auf den Raum, sondern auch die diesen Raum hervorbringenden Menschen und deren Beziehungen untereinander erstrecken.

Der Nationalstaat wird hier zusammenfassend als westlich-modernes Territorialitätskonzept definiert, das – auch wenn in aktuellen politischen Diskursen eine gewisse Pluralisierung vonstattengeht bzw. gefordert wird – grundsätzlich durch einen Drang nach Homogenität geprägt ist, jedoch bestimmte Bevölkerungsgruppen entlang kolonialer Trennlinien ausschließt. Ebenso beinhaltet es die Idee des

Fortschritts sowie das Streben nach Kategorisierung und Beherrschung. Der Nationalstaat als Territorium ist entlang westlich-moderner Konzepte und Wertvorstellungen wie der Trennung von Natur und Kultur, der Idee von Land als Eigentum und einer Sonderstellung des Menschen gegenüber Nichtmenschlichem konstituiert und wird mithilfe westlich-moderner Formen der Aneignung verfestigt. Aus postkolonialer Sicht ist diese Aneignung, diese Territorialisierung, insbesondere durch Aspekte der Unterwerfung, Akkumulation sowie der Legitimierung von Gewalt charakterisiert (do Mar Castro Varela et al., 2012).

3.1.2 Indigene Territorialitätskonzepte in Lateinamerika

Indigene Bewegungen in Lateinamerika beziehen sich in ihren territorialen Forderungen häufig auf Konzepte wie *pachamama*, *sumak kawsay* oder auch *wallmapu*, womit kein Territorium im westlich-modernen Sinn gemeint ist, als abgrenzbares Gebiet etwa, sondern ein relationales Verständnis von Zeit und Raum, das sowohl Menschen als auch Nichtmenschliches miteinschließt (Radcliffe, 2012). Diese Begriffe weisen auf ontologische Unterschiede im Vergleich zu westlich-modernen Vorstellungen in der Konzeptualisierung eines Territoriums hin und hinterfragen, welche Kategorien zur Strukturierung des Raums Anwendung finden. Heike Schröder und Nidia González (2019) zeigen in ihrer Studie Gemeinsamkeiten und Unterschiede westlicher und indigener Territorialitätskonzepte in Lateinamerika – als Konzeptualisierung des Raums unter bestimmten Umständen – auf. Allen Konzepten ist gemein, dass die jeweilige Territorialität die Nutzung natürlicher Ressourcen regelt und eine Autorität zur Definition von Regeln und Sanktionen schafft. In westlichen Vorstellungen von Territorialität stehen den Autorinnen zufolge die bereits erwähnte Trennung von Natur und Kultur sowie die Möglichkeit der Vermessung im Vordergrund. Die Mensch-Umwelt-Beziehung wird als einseitiger, hierarchischer Imperativ beschrieben, während natürliche Ressourcen der Akkumulation von Kapital dienen und Natur als analysier- und manipulierbar gilt. In indigenen Vorstellungen zu Territorialität stehen vor allem integrative Konzepte im Vordergrund: Der Mensch wird als Teil eines Ganzen gesehen und Reziprozität zwischen Menschen und nichtmenschlichen Akteur*innen wird ebenso betont wie lokale und direkte Erfahrung (Schröder & González, 2019). Diese Unterschiede zu untersuchen und zu besprechen, soll vor allem das Sichtbarmachen unterschiedlicher Welten fördern, ein Pluriversum hervorbringen, wie de la Cadena (2010) es ausdrückt. Um der Idee eines Pluriversums Folge zu leisten und entsprechende Beschreibungsmodi zu finden, wurden in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten insbesondere anthropologische Untersuchungen hinsichtlich unterschiedlicher Konzepte von Territorialität angestellt. Jean Pierre Chaumeil (2004) beispielsweise beschäftigte sich vor allem mit der Mythologie und dem Schamanismus der Yagua, den er als zentrales Element der Kultur zur Erklärung räumlicher Einschreibungen

versteht. Chaumeil erläutert, dass der Raum hier keine definierte, fixierte Größe bildet, sondern kontinuierlich konstruiert wird, bevor er überschritten und angeeignet wird – insbesondere über von Schamanen eingeführte Unterwasserrouten. Demnach ist das Territorium der Yagua ein kontinuierlicher Raum ohne definierte Grenzen. Die Mobilität der Yagua stellt in diesem Kontext keine Migration und Aufgabe des ursprünglichen Territoriums dar, sondern Bewegungen innerhalb eines Netzwerks:

»Rather than talking about migration to a town, as most socio-economic studies do, when there is a move ›outside of the territory‹, it would be more appropriate to view this as a form of trans-local mobility between interconnected sites forming a network (the autochthonous ›invest‹ the town more than they settle there). Because it is thought of as an atemporal and continuous space (tubular, borderless), the aquatic universe appears as the pre-eminent place of the likely reconfiguration of the territory. The routes symbolically marked out by the aquatic shamans undoubtedly constitute one of the keys to understanding the way in which the relation to territory is conceived in this society, as well as the conditions of its potential expansion.« (Chaumeil, 2004, S. 134)

Hier zeigt sich, welche Schwierigkeiten in Konfliktsituationen auftreten können, etwa wenn das Ziel des Aushandelns darin besteht, mit westlich-modernen Mitteln ein bestimmtes Territorium abzustecken und entsprechende Rechtsgrundlagen anzuwenden. Auch das Territorium von *black communitys* entlang der kolumbianischen Pazifikküste ist beispielsweise als solch ein dynamischer aquatischer Raum definiert (Oslender, 2002), der von multiplen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen geformt wird und dessen Gezeitenrhythmen Teil sozialer Interaktionen und Identitätsprozesse sind (Satizábal & Batterbury, 2019; Halvorsen, 2019).

Mit diesen Beschreibungen soll ein Eindruck unterschiedlicher Territorialitätskonzepte vermittelt werden, wenngleich eine umfassende Darstellung nicht Ziel des Kapitels bzw. der Arbeit sein kann.⁵ Betont werden soll an dieser Stelle, dass derartige Untersuchungen anhand der Relationen zwischen sozialen Gefügen und der Umwelt der jeweils untersuchten Gruppen zeigen, dass sich Territorium nicht auf ein Stück Land zum Erhalt der Lebensgrundlage und zur Kontrolle über ein Gebiet reduzieren lässt, sondern vielmehr Teil der sozialen Sphäre ist. Dies hat weitreichende Konsequenzen, konstatieren García Hierro und Surrallés:

5 Für weitere anthropologische Untersuchungen zu indigenen Territorialitätskonzepten in Lateinamerika siehe insbesondere: Surrallés, A. & García Hierro, P. (Hg.). (2005). *The Land within. Indigenous territoriality and perception of Environment*. Copenhagen: IWGIA.

»It is no longer a question of protecting spaces susceptible to exploitation of their natural resources but of defending the integrity of a society that extends far beyond humanity to include other beings in the environment who, having become persons through this global sociability, under customary law would no longer be objects but subjects, as in the case of human beings.« (2005, S. 15)

Wie sich in den Ausführungen zu indigenen Territorialitätskonzepten bereits andeutet, sind das soziokulturell geprägte Verhältnis von Menschen zu ihrer Umwelt, die Vorstellung von Natur bzw. etwaige Grenzziehungen zwischen Kultur und Natur oder ein Fehlen ebensolcher häufig zentrale Aspekte in Konfliktsituationen zwischen westlich-modernen und indigenen Gesellschaften, die den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden. Im Folgenden soll nun auf Konfliktsituationen gemäß dem thematischen Zuschnitt der ausgewählten Dokumentarfilme eingegangen werden.

3.2 Konfliktsituationen: Ein Überblick

Das Etablieren bzw. Bestehen nichtwestlicher Territorialitäten neben dem ›nationalen Raum‹ setzt die Akzeptanz unterschiedlicher Ontologien und Mensch-Umwelt-Beziehungen bzw. -Interaktionen voraus. Dies wird besonders dann kritisch, wenn es um die Verfügungsgewalt über natürliche Ressourcen geht, wenn neoliberale Konzepte hinsichtlich der Wahrnehmung der Umwelt als in Waren umwandelbare Ressource den Rechten Indigener gegenüberstehen, die sich auf nichtwestliche Konzepte berufen (Kuppe, 2002). Der westlich-moderne Raum wird ›in Wert gesetzt‹, also nicht nur ausgebeutet, sondern entlang historischer Bedingungen des Kapitalismus transformiert. Diese ›Inwertsetzung‹ als grundsätzliche Transformation des Raums im Kontext der Territorialisierung entlang westlich-moderner Vorstellungen wird vor allem aufgrund des Ausmaßes ihrer Konsequenzen mittlerweile als eigenes Erdzeitalter, als *Anthropozän* bezeichnet (Altvater, 2013).⁶ Die These der Prägung des Erdsystems durch den Menschen erfuhr nicht nur in den Geowissenschaften, sondern weit darüber hinaus Resonanz, insbesondere in der Kulturwissenschaft, stellt sie doch, so Gabriele Dürbeck, »die kategorische Unterscheidung zwischen Natur und Kultur infrage und verlangt nach einer Neubestimmung der Stellung des Menschen als Bestandteil der lebendigen Welt« (2018, S. 3). Die Akzeptanz bzw. Verhandlung unterschiedlicher Ontologien und Mensch-Umwelt-Beziehungen bzw. -Interaktionen

6 Der Begriff des Anthropozäns wurde durch die beiden Wissenschaftler Paul Crutzen und Eugene F. Stroemer (2000) eingeführt, um den Einfluss des Menschen auf den Planeten in seinem globalen Ausmaß auszudrücken. Die dem Begriff zugrunde liegende These beschreibt ein vom Menschen umfänglich geprägtes Erdsystem.

setzt die Verhandlung territorialer Konflikte daher auch in Relation zum aktuellen Anthropozän-Diskurs. Als potenzieller Beginn des Anthropozäns werden mitunter die sogenannte Große Beschleunigung nach dem Zweiten Weltkrieg genannt, das Jahr 1610, das die europäische Eroberung Amerikas, den damit einhergehenden Kolonialismus und globalen Handel in den Fokus stellt, oder aber der Beginn der Landwirtschaft vor etwa 8000 Jahren (Vermeulen, 2020). Pieter Vermeulen (2020) hält dazu fest, dass sich neben den politischen Implikationen über etwaige Verantwortung mit dem Festlegen des Beginns auch das entsprechende Narrativ des Anthropozäns ändert: Mit der Großen Beschleunigung wird die Geschichte des Konsumkapitalismus erzählt, während das Jahr 1610 den Menschen in erster Linie als Eroberer und Kolonisator definiert (Vermeulen, 2020). Insbesondere mit Letzterem steht auch die ›Inwertsetzung‹ neuer Räume nach westlich-modernen Maßstäben im Fokus. Der Abbau von Rohstoffen und die damit einhergehende ›Inwertsetzung‹ des westlich-modernen Raums ist in Lateinamerika seit der Kolonialzeit ein zentrales Element ökonomischer Bestrebungen, wobei Galeano (1994) in dem Zusammenhang zeigte, dass die kontinuierliche Ausbeutung natürlicher Ressourcen stets dem exklusiven Vorteil regionaler Eliten bzw. globaler Machtzentren diene und schon seit Beginn der Eroberung Lateinamerikas durch die Europäer*innen zur Zerstörung der Umwelt bzw. Degradierung des Lebensraums führte. Dieses ökonomische Modell, das den Rohstoffabbau als wesentlichen Faktor versteht, wird auch als Extraktivismus bezeichnet: »Unter Extraktivismus ist jenes Akkumulationsmodell zu verstehen, das auf einer übermäßigen Ausbeutung immer knapper werdender, meist nicht erneuerbarer, natürlicher Ressourcen beruht sowie auf der Ausdehnung dieses Prozesses auch auf Territorien, die bislang als ›unproduktiv‹ galten.« (Svampa, 2012, S. 14)

Am Beginn des 21. Jahrhunderts stand eine ökonomische Wachstumsphase in Lateinamerika, die vor allem auf den international hohen Rohstoffpreisen gründete. Gleichzeitig verstärkten sich antineoliberale Strömungen. Das führte zur Etablierung progressiver, vorwiegend linker Regierungen, die vermehrt Strategien zur Ausbeutung der Natur forcierten, wobei Teile der Einnahmen aus dem Rohstoffabbau und -export für sozialpolitische Maßnahmen eingesetzt werden sollten und somit als Kompensationszahlungen für die Degradierung bzw. den Verlust von Land und Boden zu sehen waren. Diese Entwicklung wird unter dem Begriff des Neo-Extraktivismus zusammengefasst (Svampa, 2019) und zog ambivalente Tendenzen nach sich, wie Eduardo Gudynas festhält:

»Die progressiven Regierungen in Lateinamerika haben zweifelsohne substantielle Veränderungen hervorgerufen: Sie haben die neoliberale Welle gestoppt, den Staat und die Demokratie gestärkt. Sie haben vielen marginalisierten Sektoren eine aktive politische Rolle ermöglicht, die Lebensverhältnisse von Millionen von Menschen verbessert und versucht, regionale Integration in die Wege zu

leiten. Gleichzeitig scheinen der Extraktivismus und seine monetären Kompensationen seine Grenzen zu erreichen. Die Möglichkeiten der politischen Legitimation und sozialen Kompensation verlieren insbesondere aufgrund der mit der Extraktion verbundenen sozialökologischen Belastungen an Wirkungskraft. Letztere erreichen oft ein Ausmaß, das für lokale Gemeinden durch Kompensation nicht mehr aufgewogen werden kann.« (2013, S. 43)

Die Degradierung der Lebensgrundlage nahm Ausmaße an, die sich nicht (mehr) monetär abgelten lassen (Gudynas, 2013). Während eine solche Degradierung – als Folge der Kommodifizierung von Natur – zur Prekarisierung konkreter Lebensumstände führen kann, resultiert die Veränderung bzw. Zerstörung von Gebieten, auf die sich eine kulturell spezifische Territorialität bezieht, zudem in der Auslöschung damit einhergehender Vorstellungen sowie Lebensweisen und erzwingt eine Assimilation: »The dominant system also makes alternatives disappear by erasing and destroying the reality which they attempt to represent« (1993, S. 12), erläutert Vandana Shiva in ihrem Buch *Monocultures of the Mind*. Das Ergebnis sind häufig Konflikte, wobei der Neo-Extraktivismus und der damit verbundene verstärkte Druck auf Land, natürliche Ressourcen und territoriale Herrschaft die Konfliktparteien in einerseits indigene bzw. sozialökologische Bewegungen und andererseits in Regierungen und große ökonomische Unternehmen zu differenzieren scheint (Svampa, 2019).

Die Kriminalisierung von Widerstand gegen extraktivistische Praktiken und Intoleranz gegenüber Kritik seitens der Regierungen – auch in Ländern wie Ecuador und Bolivien, deren Verfassungen *buen vivir* [das Gute Leben] als Ziel politischen Handelns definieren – zeigen, wie sich einst progressive Regierungen zu traditionellen Modellen nationalstaatlicher Vorherrschaft verändern und Forderungen nach einer sozialökologisch ausgerichteten Politik delegitimieren, indem diese etwa als Strategien ausländischer NGOs zur Unterlaufung der nationalen Wirtschaftskraft (z.B. in Brasilien) oder als *colonial environmentalism* abgetan werden (Svampa, 2019). Die Drastik dieser Entwicklungen verdeutlichen die steigenden Zahlen ermordeter Umweltaktivist*innen, die vor allem in Lateinamerika mit neo-extraktivistischen Tendenzen in Verbindung gebracht werden können:

»According to Global Witness (2014), between 2002 and 2013 there were 908 documented killings of environmental activists around the world, of which 83.7 percent (760 cases) have taken place in Latin America. The data also show that the increase occurred from 2007 and even more from 2009, which coincides with the multiplication stage of the extractive projects, as reflected in the development programs presented by various Latin American governments.« (Svampa, 2019, S. 38)

Der im Zuge des Neo-Extraktivismus forcierte Rohstoffabbau, die damit einhergehende Degradierung der Lebensgrundlage vieler Menschen sowie die unzureichende oder unmögliche Kompensation der Folgen verschärfen Konflikte, die nicht nur Indigene, sondern auch Bauern und Bäuerinnen mobilisieren, sich für den Schutz natürlicher Ressourcen einzusetzen (Svampa, 2019). Die Folgen der Degradierung des unmittelbaren Lebensraums treffen meist die marginalisierten Teile einer Bevölkerung anstatt jene, die damit Profit machen können, gleichzeitig bleiben tiefgreifendere Sozialreformen und eine Anpassung der wirtschaftlichen Entwicklung an ökologische Herausforderungen bislang aus, weswegen die Aspekte der zunehmenden Ausbeutung und damit verbundenen ökologischen Krise ein schwerwiegendes sozialökologisches Problem sind (Burchardt & Dietz, 2013a). Die Kombination von ökologischen und sozialen Faktoren, die in Konflikten zwischen marginalisierten Teilen der Bevölkerung und dem Staat oder privaten Unternehmen zusammenwirken, sowie den daraus entstehenden Diskurs um Ressourcenverteilung, Autonomie und Natur- bzw. Umweltschutz beschreibt Martínez-Alier (2002) mit dem Begriff des *environmentalism of the poor*. Diese Form des *environmentalism* zeigt sich unter anderem in der Formierung von Widerstand gegen den Abbau natürlicher Ressourcen, wenn dieser lediglich dem Vorteil lokaler Eliten einer Gesellschaft oder privater Unternehmen dient, gleichzeitig aber den Lebensraum der lokalen Bevölkerung verschmutzt, und steht damit einem im westlichen Kontext entstandenen Umweltschutzdiskurs insofern entgegen, als letzterem zugeschrieben wurde, dem Globalen Süden die »grüne Agenda« reicher Nationen und NGOs in neokolonialistischer Manier aufzuerlegen, ohne lokale soziale Gegebenheiten zu achten (Nixon, 2011). Martínez-Aliers Konzept baut auf der Annahme auf, dass Menschenrechtsfragen und Umweltfragen nicht getrennt voneinander gesehen werden können. Ähnliches gilt für den Begriff der Umweltgerechtigkeit, womit Fragen nach der gerechten Verteilung von Auswirkungen ökologischer Krisen aufgeworfen werden. Analysen zu Umweltgerechtigkeit legen den Fokus laut Adamson et al. auf »the connections between different incidents of environmental degradation and economic exploitation while at the same time emphasizing the local, regional, and cultural complexities of the struggles taking place« (2002, S. 5-6) und sind im Feld der politischen Ökologie angesiedelt, der Untersuchung ökologischer Verteilungskämpfe im jeweiligen politischen, gesellschaftlichen bzw. sozialen Kontext und der zugrundeliegenden Mensch-Umwelt-Beziehungen (Coy, 2013). In der politischen Ökologie – als Zugang zur Erforschung derartiger Konflikte – wird davon ausgegangen, dass »die Verteilung von Zugangsrechten zu Natur und die Durchsetzung spezifischer Formen und Praktiken der Naturaneignung stets politisch umkämpfte Prozesse sind [...]« (Burchardt & Dietz, 2013, S. 192). Folglich sind nicht nur die jeweiligen Akteurs-, sondern auch Machtkonstellationen und entsprechende Hierarchien in Bezug auf Wissensformen, Verhandlungsmöglichkeiten und etwa das Einbringen spezifischer Entwicklungsvorstellungen innerhalb

dieser Prozesse relevant (Burchardt & Dietz, 2013). Wer beispielsweise die Degradierung der Lebensgrundlage als solche definiert bzw. festlegt, was eine degradierende Praxis ist, gibt Auskunft über das Verständnis von Entwicklung, das zugrunde gelegt wird, und ist daher in Zusammenhang mit Machtverhältnissen zwischen etwaigen Konfliktparteien zu denken (Backhouse, 2013).

Martínez-Alier (2002) zieht Verbindungen zwischen Bewegungen, die von verarmten Teilen einer westlich-modern geprägten Bevölkerung ausgehen, und indigenen sozialen Bewegungen, die Forderungen nach territorialen Rechten erheben. Er stellt jedoch selbst fest, dass Repräsentant*innen indigener Bewegungen den Begriff des *environmentalism of the poor* häufig ablehnen, da nicht aufgrund monetärer Missstände Widerstand geleistet wird und folglich die Annahme der ›Armut‹ nicht greift (Martínez-Alier & Anguelovski, 2014). Nichtsdestotrotz sieht er den Kampf gegen die Degradierung von Lebensgrundlagen dieser Bewegungen in Übereinstimmung mit seinem Ansatz, wobei die Einschätzung einer Situation den jeweiligen Akteur*innen obliegt, etwa auch in der Unterscheidung von *environmental injustice* und *environmental racism*⁷. Dabei wird laut Martínez-Alier und Anguelovski (2014) in vielen Fällen nicht ökonomisch argumentiert, sondern anhand von Rechten, z. B. territorialen Rechten oder Menschenrechten, oder mit der Heiligkeit eines Ortes. Damit wird klar, dass Wertvorstellungen oft nicht in eine gemeinsame Sprache übersetzbar sind und die Annahme einer gemeinsamen Währung, in die die jeweiligen Werte übertragen und dann entsprechend abgegolten werden könnten, eine Form der Machtausübung ist (Martínez-Alier & Anguelovski, 2014).

Der Fokus auf dem Aspekt der Armut resultiert aus frühen Studien Martínez-Aliers (1991), die zeigten, dass die ärmere Bevölkerung in Lateinamerika – aufgrund ihrer unmittelbaren Abhängigkeit von ihrem Land und den daraus zu generierenden Ressourcen und Lebensmitteln – häufig eine hohe Motivation hat, ebendieses Land zu schützen. Die Hervorhebung der Armut und damit einer im weitesten Sinne ökonomischen Perspektive greift jedoch zu kurz, wie auch Escobar (2008) erkennt. Martínez-Alier hat, so Escobar, die politische Ökonomie als die Untersuchung ökonomischer Verteilungskämpfe um das Feld der Ökologie erweitert. Dem fehlt seiner Ansicht nach jedoch eine wesentliche Perspektive auf die Konflikte, nämlich die kulturelle, da die Entstehung dieser Konflikte in Bezug zu den jewei-

7 *Environmental racism* ist, so schreibt Joni Adamson, »a term that entered into political discussion on the environment in 1987 when the United Church of Christ's Commission for Racial Justice (UCC-CRJ) published a report that found race to be the leading factor in the location of commercial hazardous waste facilities« (2001, S. XV). Mittlerweile ist der Begriff auch außerhalb des US-amerikanischen Diskurses in Verwendung, um die Folgen von Umweltschäden mit der Kategorie der *race* zusammenzudenken, woraus schließlich der Ruf nach Umweltgerechtigkeit entstanden ist.

ligen unterschiedlichen Wissensformen und kulturellen Praktiken gesetzt werden muss:

»There is added value in including the cultural, and this is to neutralize the tendency to ascribe determining importance to the economic or to the ecological, depending on the taste of the researcher. In other words, economic crises are ecological crises are cultural crises. It is important not to separate these three domains but to let them interpenetrate each other.« (Escobar, 2008, S. 14)

Die kulturelle Komponente ist auch insofern von Bedeutung, als die Konflikte nicht aufgrund kultureller Unterschiede entstehen, sondern aufgrund dessen, welche Bedeutung diesen Unterschieden zugeschrieben wird: »whose norms and meaning-making practices define the terms and values that regulate social life concerning economy, ecology, personhood, body knowledge, property, and so forth« (Escobar, 2008, S. 14). Der Definition von Svampa folgend sind Konfliktsituationen, wie sie hier besprochen werden, daher mit verstärktem Fokus auf kulturell spezifische Wertvorstellungen und Konzepte als Konflikte zu verstehen,

»in denen sich Akteure mit abweichenden Interessen und Wertvorstellungen hinsichtlich des Zugangs zu und der Kontrolle über natürliche Ressourcen in einem asymmetrischen Machtkontext gegenüberstehen. Im Zentrum dieser Konflikte stehen unterschiedliche Naturauffassungen, sprachlich-symbolische Deutungsmuster und Wahrnehmungen des Territoriums sowie Vorstellungen zu deren Schutz und zukünftiger Nutzung. Überdies bringen diese Konflikte verschiedene Vorstellungen von Entwicklung zum Ausdruck« (2013, S. 80).

Der (Neo-)Extraktivismus, wie er weiter oben beschrieben wurde, ist eng verstrickt mit sozialen, aber auch kulturellen Aspekten und muss deshalb, so Burchardt und Dietz, »in seiner politischen Verfasstheit und ökologischen Destruktivität« (2013, S. 190) gesehen werden. Natur und Gesellschaft sollten jedoch nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Escobar spricht dabei von der Hervorbringung einer sozionatürlichen Welt:

»By this I mean an understanding of the complexity of relations between the biophysical and human domains (physico-chemical, organic, and cultural, broadly speaking) that account for particular configurations of nature and culture, society and nature, landscape and place, as lived-in and deeply historical entities.« (2008, S. 29)

Wie die Beschreibung unterschiedlicher Territorialitätskonzepte gezeigt hat, gehen mit diesen unterschiedliche ontologische Vorstellungen einher. Von der kulturellen Komponente in sozialökologischen Konflikten zu sprechen, bedeutet daher, diese unterschiedlichen Ontologien in den Fokus zu nehmen. Wie Escobar (2010a) betont, ist Umwelt immer bereits kulturell produziert, da sie nur durch

kulturell spezifische Bedeutungskonstitution erfahrbar wird. Mit der westlich-moderne Ontologie wurden bestimmte Vorstellungen und Praktiken eingeführt – die Trennung von Natur und Kultur, die Dominanz des Menschen über die Natur, der Glaube an eine objektive Wissensproduktion, Rationalität etc. – und als universell geltend etabliert. Sie finden ihren Ausdruck mitunter im Kapitalismus, während nichtwestliche Ontologien häufig nicht auf dualistischen Trennungen, sondern auf Relationalität und Reziprozität basieren. Escobar (2010) sieht deshalb viele Konflikte in Lateinamerika vor allem als *ontologische* Konflikte mit dem Potenzial, aus einer liberalen Ordnung resultierende Unterscheidungen zwischen Natur und Kultur zu denaturalisieren, die die Basis für andere Trennungen wie zivilisiert/barbarisch, Kolonialherr/Kolonisierte, entwickelt/unterentwickelt bilden. Vielmehr sind Relationen unterschiedlicher Art herzustellen, die, so Escobar (2008), kontinuierlich und nicht durch Kategorisierungen, sondern durch die Möglichkeiten, Unterschiede zu verhandeln, entstehen.

3.2.1 »Territoriale Konflikte«

Schon seit Beginn der Eroberung Lateinamerikas kämpften indigene Bewegungen gegen die Kolonialisierung an und drückten dabei alternative Raumvorstellungen aus, etwa im Zuge der Mapuche-Aufstände im 15. und 16. Jahrhundert, die die spanische Krone dazu zwangen, autonome Territorien zuzugestehen (LLan-caqueo, 2006). In Lateinamerika werden das Konzept des Territoriums und die damit einhergehenden Implikationen seit Längerem in einem politischen Kontext kritisch reflektiert, weswegen der Begriff, wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel 3.1), einen distinkten Gebrauch aufweist (Sandoval et al., 2017). Seit Ende der 1960er-Jahre wird das Konzept des Territoriums von indigenen Bewegungen häufig in den Vordergrund gestellt, um explizit die Bedeutung von Kontrolle über Land und Ressourcen mit Aspekten von Rassismus und Enteignung zusammenzudenken (Bryan, 2012). Dies verstärkte den Diskurs über Rechte zur Selbstbestimmung und Selbstverwaltung; die dabei erhobenen Forderungen wurden jedoch bisher größtenteils zurückgewiesen, da sie die nationale Vorherrschaft infrage stellen (Bryan, 2012). Ab den 1990er-Jahren wurden Forderungen sozialer Bewegungen (teilweise) anerkannt – als Folge von breiteren politischen und wirtschaftlichen Änderungen, Strukturreformen (Privatisierungen von Ressourcen) und den damit verbundenen sozialen Gegenbewegungen, die in diesem Zusammenhang die staatliche Autorität anfochten –, um eine Krise der grundsätzlichen Regierbarkeit des Raums zu verhindern (Bryan, 2012). Der *marcha por el territorio y la dignidad*⁸ im Jahr 1990 in Bolivien, der Protest für Territorium und einen plurinationalen Staat 1992 in Ecuador, aber auch die Aufstände der Zapatista 1994 werden als historische *turning points* im

8 Protestmarsch für unser Territorium und unsere Würde. (Übers. d. Verf.)

Rahmen von *Grassroots*-Kämpfen um indigene Territorien beschrieben (Halvorsen, 2019). Auch wenn jedem Konflikt unterschiedliche Genealogien in der Hervorbringung von Territorien zugrunde liegen, so wird doch deutlich, dass ›Territorium‹ an sich im politischen Diskurs als auch in politischen Widerstandsbewegungen zu einer zentralen Achse geworden ist (Halvorsen, 2019; Zibechi, 2008/2012). Hier sei beispielsweise die Verwendung des Begriffs *Abya Yala* als Bezeichnung für die Amerikas erwähnt. Die Bezeichnung stammt ursprünglich vom Volk der Kuna (heutiges Panama und Kolumbien), wurde seit den 1970er-Jahren verwendet und vor allem nach 1992 von vielen indigenen Bewegungen und Organisationen in ganz Lateinamerika im politischen Diskurs etabliert (Pertierra et al., 2020). Ziel ist es, mit dieser Benennung auf eine nichtwestliche Raumkonstitution zu verweisen.

In den 1990er-Jahren wurden Forderungen nach Selbstbestimmung und Autonomie indigener Bewegungen in Lateinamerika, aber auch in Ländern, Gebieten und Regionen außerhalb Lateinamerikas formuliert – immer mehr in Bezug auf Anerkennung kultureller Differenzen, des Rechts auf Selbstverwaltung und der Verpflichtung seitens der Staaten, internationale Standards und Rechte auch für die indigene Bevölkerung wahrzunehmen. Dies führte in manchen Ländern Lateinamerikas zu Verfassungsänderungen (Salazar & Córdova, 2020). Kolumbien war das erste Land, das durch Verfassungsreformen 1991 Landforderungen Indigener anerkannte. Ebenso spielte die Weltbank eine entscheidende Rolle in dem Prozess, »emphasizing the importance of property rights to both the expansion of markets and establishing principles of governability [...]« (Bryan, 2012, S. 217). Dieser Prozess fand auch in anderen Ländern statt (unter anderem in Paraguay 1991, Peru 1993, Ecuador 1998, Bolivien 1994) und hatte zum Ziel, die Besitzverhältnisse von Land und Ressourcen zu regulieren. Dadurch, so Bryan (2012), gaben Staaten die Kontrolle über bestimmte ›nationale‹ Landstriche auf, um tiefgreifende Markt-reformen initiieren zu können. Die Etablierung und Durchsetzung von Landrechten wird dabei sehr unterschiedlich ausgestaltet und steht immer wieder in Konflikt mit nationalen und ökonomischen Interessen.⁹ Zum Ende der 1990er-Jahre waren indigene Organisationen als zentrale Akteurinnen im politischen Diskurs etabliert und brachten neue Formen der Anerkennung von Rechten ein: »These demands included rights to traditional knowledge, rights to Indigenous languages, rights to sustainable development, rights of nature, rights to Indigenous medicine, and communication rights« (2020, S. 131), wie Salazar und Córdova schreiben.

Ohne Zweifel bewirkte die Anerkennung von Forderungen Indigener Verbesserungen in Bezug auf Gleichberechtigung und Selbstbestimmung, jedoch führten

9 Einen Überblick über die unterschiedlichen Systeme in Bezug auf den Rechtsanspruch Indigener auf Land in Lateinamerika zu Beginn des 21. Jahrhunderts gibt Roldán Ortega, R. (2004). *Models for Recognizing Indigenous Land Rights in Latin America*. Washington D.C.: The World Bank Environment Department.

Anerkennungen von ›Landrechten‹ auch dazu, bestehende Hierarchien zu festigen (Hale, 2005). Denn der Staat bleibt jener Akteur, der Rechte zuerkennen kann, und hält somit die bestehende soziale Raumordnung aufrecht bzw. produziert diese kontinuierlich: »The reliance on legal (constitutional rights) and cartographic (mapping land titles) territorial practices led to an entanglement with modern/colonial ideas of territory (Wainwright and Bryan, 2009) despite drawing on alternative knowledges (e.g. collective governance and communal land rights).« (Halvorsen, 2019, S. 797) Ecuador erhielt internationale Aufmerksamkeit, als die Regierung Rafael Correas 2008 das Quechua-Konzept *sumak kawsay*, ins Spanische als *buen vivir* übersetzt, in die Verfassung aufnahm:

»Pushed largely by indigenous coalitions from the highlands and the Amazon, *sumak kawsay* has been explicitly formulated as a break with Western-style development; it shifts the emphasis from increasing economic growth to nurturing more harmonious relationships between communities and ecosystems. As part of this constitution, Ecuador became the first country in the world to grant rights to nature (Arts 71-74), recognizing the state's responsibility to preserve and restore the integrity of the ›vital cycles, structures, functions, and evolutionary processes‹ of the natural world (Constitution of Ecuador, Article 71).« (Fritz-Henry, 2015, S. 265)

Was zunächst wie ein radikaler Schritt zugunsten ökologischer Anliegen bzw. in Hinblick auf die Anerkennung indigener Weltanschauungen aussieht, wurde allerdings kritisiert, da einige widersprüchliche Klauseln des Artikels zwar den Schutz gewisser Areale garantieren sollten, gleichzeitig aber auch dem Staat eine erhöhte Autorität zusprechen, in Gebieten zu intervenieren, die ›von nationalem Interesse‹ sind (Fritz-Henry, 2015). Durch diese Widersprüchlichkeit und erneute Betonung staatlicher Handlungsmacht ist das Konzept des *buen vivir*, des guten Lebens für alle, laut Walsh (2011) nichts weiter als eine diskursive Strategie, die lediglich den Anschein eines Wandels erwecken soll, während gleichzeitig, immer noch unter Bezug auf Modernisierung, Entwicklung und Fortschritt, westliche Organisationen und kapitalistische Interessen gefördert werden.

Es zeigt sich, dass neben dem Nationalstaat und der mit ihm einhergehenden hegemonialen Stellung auch damit verbundene ökonomische Konzepte und Inwertsetzungslogiken zu Konfliktsituationen führen können (Fischer, 2013). Folglich ist nicht nur der Gebietsanspruch an sich, sondern die Territorialisierung, die Produktion des Raums als Territorium entlang kulturell spezifischer Vorstellungen Auslöser für Konflikte. Entsprechend werden diese Konfliktsituationen als territoriale Konflikte verstanden, in denen unterschiedliche Territorialitäten und damit einhergehende Ansprüche und Vorstellungen aufeinanderprallen. Dazu gehören auch die Debatte um Entwicklung bzw. Wachstum, Definitionen bzgl. der Degradierung von Lebensraum sowie Fragen zu Subjektstatus und Handlungsmacht.

3.2.2 Forderungen nach Land oder Territorium: Ein Unterschied?

»Is it true that, with title in hand, indigenous peoples will automatically be able to apply their territorial visions to reviving their own production models, their latent social networks and the combination of interest on which their concept of territoriality is based?« (2005, S. 8), schreiben García Hierro und Surrallés in ihrer Einleitung zu *The Land within*, um die Frage im Weiteren umfangreich zu verneinen: Abgesehen vom zu geringen Ausmaß territorialer Zugeständnisse an Indigene handelt es sich bei diesen Gebieten häufig um marginalisierte Räume, deren rechtliche Anerkennung zudem nicht ausreichend abgesichert ist: »[T]his legal recognition is not backed up by safety mechanisms capable of controlling the colonial mentality with which national societies relate to indigenous territories.« (Surrallés & García Hierro, 2005, S. 8) Nationalstaatlich geprägte räumliche Konzepte können weiterbestehen bzw. indigene Territorien überlagern, da letztere nur durch die Legitimierung innerhalb des rechtlichen Rahmens des Nationalstaates als solche anerkannt werden und somit einer externen Logik zustimmen müssen bzw. dieser unterliegen (Hale, 2011). Dadurch können externe Akteur*innen weiterhin intervenieren und das Territorium steht für die Ressourcenausbeutung zur Verfügung, was weitreichende Konsequenzen haben kann:

»The truth is that, for indigenous peoples, the consequences of giving in to external logics concerning the planning or control of their territories often leads to extreme poverty, to an acceleration of the depredation of their natural resources, to dispossession of their collective heritage and, in many cases to the break up or even forced abandonment of their territorial space. An unexpected and often accelerated transformation of their status takes place, from new landowners to impoverished rural people.« (Surrallés & García Hierro, 2005, S. 9)

Aus diesen und obigen Darstellungen ist abzuleiten, dass es bei der Debatte um eben beschriebene Konflikte nicht nur um die prinzipielle Anerkennung von Rechten gehen kann, sondern auch darum, was durch diese Anerkennung ermöglicht bzw. wie ein Territorium grundsätzlich konstituiert wird und welche ontologischen Voraussetzungen zugrunde liegen – weswegen sie als territoriale Konflikte begriffen werden. Während Eldens Arbeit (2013) explizit das westlich-moderne Verständnis von Territorium beleuchtet, fordert Halvorsen, vermehrt die dadurch exkludierten bzw. marginalisierten Vorstellungen und Praktiken von Territorium in den Blick zu nehmen:

»A greater sensibility to how the modern political technologies of controlling terrain and measuring land have been resisted, appropriated and (re)defined by political actors from below in different historical and geographical contexts

provides reason for taking Elden's impressive project forward. Doing so requires starting from a more open definition of territory.« (2019, S. 793)

Die Funktion des Begriffs, seine historische Konstituierung und Bedeutung in Konflikten rückt wie erwähnt vermehrt in den Vordergrund, wobei konventionelle Vorstellungen von Territorium als unveränderliche Grundlage für sozialräumliche Konfigurationen von Machtbeziehungen hinterfragt werden. Offen nimmt diesbezüglich eine bedeutende Unterscheidung zwischen territorialen und Landforderungen vor:

»Rural people have material, symbolic, and spiritual attachments to the land that supports their livelihood, and a given land claim might be buttressed by an enunciation of these attachments. Yet; by itself a land claim does not challenge the existing rules and regulations that govern property rights. A territorial claim is different; it demands an alteration of the rules. Territorial claims are not simply a land or collective property claim that seeks to plug into the existing institutional arrangements governing private property. Territorial claims are about power, an assertion of identity, autonomy, and a measure of control over encompassed natural resources.« (2003, S. 47)

Forderungen nach Land stellen Offen zufolge die bestehende Raumordnung nicht infrage, vielmehr führen sie die damit einhergehende Hierarchie fort, während territoriale Forderungen eine neue Territorialität innerhalb des ›nationalen Raums‹ bzw. vielmehr neben diesem durchzusetzen versuchen, um die Beziehung der Menschen zum Staat neu zu definieren (Offen, 2003). Territorialität – als Strategie zur kollektiven räumlichen Organisation und Bedeutungseinschreibung in den Raum (Vilanova, 2012) – beeinflusst, wie Territorien verhandelt, rechtlich wahrgenommen, physisch abgegrenzt und abgebildet werden, woraus Offen schlussfolgert: »Place meanings and spatial organizations are not ontological givens but are bound up with the lived experiences that give them sustenance. Thus, place meanings and the social networks woven through them can never be separated from the political process seeking their territorialization.« (2003, S. 48) Der *territorial turn* beschreibt also die Bedeutung territorialer Vorstellungen in oben beschriebenen Konfliktsituationen, in denen es nicht um Land als Eigentum oder wirtschaftlichen Faktor des Kapitalismus geht, sondern um das Konzept von Territorium bzw. Territorialität selbst als zentrales Element in der Konstruktion politischer Wirklichkeit (Offen, 2003; Escobar, 1998). In diesem Sinne fordern *territorial claims*, wie sie von indigenen Bewegungen artikuliert werden, eine epistemologische Pluriversalisierung hinsichtlich der Etablierung von Territorien.

Die Produktion von Territorium, die Verhandlung unterschiedlicher Territorien kann damit nicht nur eurozentrische Annahmen infrage stellen, sondern öffnet

das Konzept auch durch unterschiedliche Formen des Wissens bzw. der Wissensgenerierung, sodass die Partikularität der verschiedenen Zugänge deutlich wird (Escobar, 2008; Halvorsen, 2019). Als Akt einer Gegenbewegung gegen die als universell angenommene Position des Nationalstaates, so Wilson und Stewart, »many Indigenous groups have adopted the mantle of ›nation‹ as a direct appeal to international law meant to force settler states to acknowledge treaty relations entered into at the time of settlement« (2008, S. 18). In diesem Diskurs sind begriffliche Instrumente wie die Plurinationalität entstanden, die sich auf nichtwestliche Territorialitätskonzepte berufen und die Anerkennung unterschiedlicher Nationen bedeuten bzw. verstärken sollen.¹⁰

Die Anpassung an die nationalstaatliche Logik, innerhalb der auch beispielsweise die Bedeutung natürlicher Ressourcen für externe Akteur*innen eine wesentliche Rolle spielt, führte zur Verzerrung der territorialen Vorstellungen, die den Forderungen nach Territorium zugrunde liegen. Um dies zu verhindern, sollte innerhalb des politischen Diskurses von einem relationalen Raumkonzept ausgegangen werden, das der spezifischen indigenen Territorialität Rechnung tragen kann, um mehrere Sichtweisen ebenbürtig geltend zu machen und die weitreichenden Konsequenzen der Nichtbeachtung dieser aufzudecken, wie García Hierro und Surrallés vorschlagen: »It is also about demonstrating that, far beyond a utilitarian vision, all this diversity and complexity in indigenous peoples' relationships with their territory implies that any territorial abuse represents a violation of the people that make up those communities.« (2005, S. 12)

Die Berufung auf unterschiedliche Mensch-Umwelt-Beziehungen, unterschiedliche Verständnisse von Mensch und Natur, wie etwa im Kontext des *buen vivir*, in dem Natur als Rechtssubjekt und nicht als Produktionsfaktor gesehen wird, und letztlich auch die Betonung unterschiedlicher Territorialitäten in Verbindung mit einem Umweltdiskurs zur Formulierung politischer Forderungen definiert Svampa auch als ›öko-territoriale Wende‹: »In ihr zeigt sich, wie aus der Sicht des kollektiven Widerstandes Forderungen nach dem Erhalt und dem Schutz der Umwelt mit der Verteidigung von Land und Territorium in aktuellen sozialökologischen Kämpfen zusammengedacht und verknüpft werden.« (2013, S. 84) Damit verbunden ist die Konstruktion kollektiver Handlungsrahmen, die der Bedeutungskonstitution als auch alternativen Vorstellungen kollektiver Subjektivitäten dienen und zur Mobilisierung gegen dominante Diskurse beitragen (Svampa, 2019). In diesem Widerstand zum Schutz der Umwelt geht es selten um die Idee der Bewahrung einer ›unberührten Natur‹, wie das im westlich geprägten Umweltdiskurs häufig der Fall ist, sondern um das Aufhalten der Degradierung der

10 Plurinationalität, so schreibt beispielsweise Radcliffe (2010), bezieht sich auf das politische Argument einer indigenen Gemeinschaft, auf Basis ihres jeweiligen Territoriums, ihrer Kultur und Geschichte, einen der westlich-modernen Nation ebenbürtigen Status zu erlangen.

Lebensgrundlage marginalisierter Bevölkerungsteile, worauf auch Adamson mit Blick auf die Zapatista-Bewegung verweist: »From the first, the Zapatista made it clear that they were not fighting to preserve a pristine rain forest; rather, they were fighting for the right to plan their own political, economic, and environmental futures.« (2001, S. xvi)

Diese Betrachtungen zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass territoriale Konflikte, wie sie den thematischen Zuschnitt der für die Analyse ausgewählten Filme darstellen, Aushandlungsprozesse widerspiegeln, die als Auseinandersetzungen um das Verständnis und die Deutung von Subjekt- und Raumkonstitution, von Mensch-Umwelt-Beziehungen sowie Machtstrukturen in Bezug auf unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen zu verstehen sind. Im Folgenden soll nun auf die Machtstrukturen, deren Bedeutung für die Etablierung von Nationalstaaten als hegemoniale Territorien und die dabei relevanten Narrationen bzw. die Rolle von Medien eingegangen werden, um Prozesse der Territorialisierung nachzuzeichnen und anschließend über die Verortung indigener Dokumentarfilme über territoriale Konflikte in diesem Diskurs nachzudenken.

3.3 Die Durchsetzung westlich-moderner Territorien

Im Mittelpunkt des Interesses der vorliegenden Arbeit steht der Aushandlungsprozess unterschiedlicher Territorialitäten, insbesondere in Konfliktsituationen. Das produzierte Territorium wird jenem Subjekt zugeschrieben, das dieses performativ herstellt. Ein Subjekt bzw. eine Gruppe produziert für sich ein Territorium, das es besetzen und sein bzw. ihr Eigen nennen kann. Rechte und Subjekte sind daher innerhalb eines Territoriums eng miteinander verbunden. Dabei haben Machtstrukturen zentrale Bedeutung, die sich bis in die Kolonialzeit zurückverfolgen lassen bzw. sich aus kolonialen Erfahrungen und Logiken speisen. In diesem Zusammenhang sind das Konzept der Kolonialität der Macht und die daraus resultierende moderne/koloniale Weltordnung elementar, wie sie Quijano (2000) vorgestellt hat bzw. von anderen Wissenschaftler*innen, etwa Mignolo (2011), weiterentwickelt wurden. Diese Konzepte erlauben, die Hierarchie zwischen westlich-modernen und indigenen Wirklichkeitskonstruktionen nachzuzeichnen, weswegen sie in weiterer Folge genauer beschrieben werden. Darüber hinaus wird in diesem Kapitel zur Durchsetzung westlich-moderner Territorien auf die relevanten Narrationen über die Geografie zur diskursiven Bearbeitung des Raums eingegangen sowie insbesondere die Kartografie als wesentliches Instrument zur Repräsentation von Raum und gleichzeitiger Machtausübung thematisiert, wodurch westlich-moderne Territorien hervorgebracht wurden. Damit lässt sich zeigen, welche Bedeutungskonstitutionen zur diskursiven Bearbeitung des westlich-modernen Raums beitrugen, wie sich darauf aufbauend Nationalstaaten etablierten und nationale

Vorstellungen formten, die nun als hegemoniale Territorien wahrgenommen werden, bestehende indigene Territorien verdrängt haben und damit als Ausgangspunkt für die eben beschriebenen Konfliktsituationen gelten. Abschließend wird der Begriff der Dekolonialität als Bestrebungen zur Auflösung bestehender moderner/kolonialer Machtstrukturen in Bezug auf die Etablierung westlich-moderner Territorien eingeführt.

3.3.1 Koloniale Machtstrukturen

Mit dem Konzept der Kolonialität der Macht beschreibt Quijano (2000) eine Ordnung, die koloniale Beziehungen produziert, eine Ordnung, in der hierarchische Machtverhältnisse zwischen Menschen oder Gesellschaften herrschen, die auch nach einer offiziellen Kolonialherrschaft weiterbestehen und in den unterschiedlichsten Bereichen noch heute wirken – etwa in kulturellen Manifestationen, in Kriterien dafür, was als legitimes Wissen gilt, was als wissenschaftlich angesehen wird, oder in Selbst- und Fremdbildern. Seine These besagt, dass bestimmte Strukturen, Machtverhältnisse und Hierarchien zwischen Menschen, wie sie während der Eroberung Lateinamerikas und des Kolonialismus als politisches System etabliert wurden, uns auch in der heutigen Zeit begleiten bzw. prägen und damit Machtbeziehungen zwischen Gesellschaften fortführen. Bezugnehmend auf Quijanos Begrifflichkeit macht Nelson Maldonado-Torres deutlich, wie Kolonialität von Kolonialismus zu trennen ist:

»Coloniality is different from colonialism. Colonialism denotes a political and economic relation in which the sovereignty of a nation or a people rests on the power of another nation, which makes such nation an empire. Coloniality, instead, refers to long-standing patterns of power that emerged as a result of colonialism, but that define culture, labor, intersubjective relations, and knowledge production well beyond the strict limits of colonial administrations. Thus, coloniality survives colonialism.« (2007, S. 243)

Die kolonialen Machtbeziehungen sind notwendig, um die Idee der westlichen Moderne als globale Weltordnung zu legitimieren, sodass Regelsysteme und Institutionen, wie sie im westlichen Kontext entstanden sind, als legitimer wahrgenommen werden als nichtmoderne bzw. nichtwestliche (Quijano, 2000). Damit hält er fest, dass westlich-moderne Vorstellungen nicht aufgrund einer mehr oder weniger »natürlichen« Grundlage die Vorherrschaft erlangten, vielmehr wurden diese westlich-modernen Regelsysteme mithilfe kolonialer Machtbeziehungen durchgesetzt, indem Hierarchien zwischen unterschiedlichen Vorstellungen etabliert wurden und fortgeführt werden. Quijano spricht in dem Zusammenhang auch von Kolonialität als einem kognitiven Modell, durch das indigene Lebensweisen und Wissensformen als minderwertig wahrgenommen wurden: »In other words, the

model of power based on coloniality also involved a cognitive model, a new perspective of knowledge within which non-Europe was the past, and because of that inferior, if not always primitive.« (2000, S. 552) ›Primitiv‹ ist ein zentraler Begriff, der aus diesem bestehenden Machtverhältnis erwächst, da hiermit eine zeitliche Dimension hinzugefügt wird: Die Erfindung des ›Primitiven‹ führt eine Differenz ein, die unterschiedliche Lebens- und Denkweisen in einen zeitlich unilinearen Zusammenhang stellt und Nichtmodernes bzw. Nichtwestliches als ›Davor‹, als die eigene Vergangenheit und demnach als nicht erstrebenswert definiert, also abwertet: »From then on, there were inferior races, capable only of producing inferior cultures. The new identity also involved their relocation in the historical time constituted with America first and with Europe later: from then on they were the past.« (Quijano, 2000, S. 552) In dieser Vorstellung sieht Quijano den Gründungsmythos der eurozentrischen Moderne, wie sie heute als globale Weltordnung funktioniert:

»[T]he foundational myth of the Eurocentric version of modernity is the idea of the state of nature as the point of departure for the civilized course of history whose culmination is European or Western civilization. From this myth originated the specifically Eurocentric evolutionist perspective of linear and unidirectional movement and changes in human history. [...] Thus, all non-Europeans could be considered as pre-European and at the same time displaced on a certain historical chain from the primitive to the civilized, from the irrational to the rational, from the traditional to the modern, from the magic-mythic to the scientific. In other words, from the non-European/pre-European to something that in time will be Europeanized or modernized.« (2000, S. 551-556)

Dieser von Quijano formulierte Gründungsmythos der eurozentrischen Moderne, der die Zivilisationsgeschichte der Menschheit als unilineare Entwicklung erzählt – von einem Naturzustand ausgehend hin zur europäischen bzw. westlichen Zivilisation –, etablierte die Ansicht, dass westliche Errungenschaften und Vorstellungen, westliche Lebensweisen ›besser‹ seien als andere, weil sie das Resultat der einzig möglichen Entwicklung wären und stets die am weitesten fortgeschrittene Form darstellen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Moderne, wie sie von Europa aus entwickelt wurde, ein Narrativ ist, das Europa bzw. den Westen als Spitze einer unilinearen Entwicklungsmöglichkeit erzählt (Mignolo, 2011). Dabei trägt dieses kognitive Modell dazu bei, die Erfahrungen der Menschen innerhalb des Machtmodells zu naturalisieren (Quijano, 2007). Eine Modernisierung kann deshalb aus eurozentrischer Sicht nur eine Europäisierung bedeuten. Es ist die mentale Operation, Nichteuropäisches als rückständig bzw. primitiv zu definieren. Daraus ergibt sich die Durchsetzungs- bzw. Legitimierungsstrategie westlich-moderner Konzepte. Da diese Hierarchie zwischen westlich-modernen und nicht-modernen bzw. nichtwestlichen Vorstellungen der Idee der eurozentrischen Moderne zugrunde liegt, muss diese Moderne immer in Verbindung mit Kolonialität

gesehen werden, als zwei Seiten derselben Medaille (Mignolo, 2011). Kolonialität ist demnach ein konstitutives Element westlicher Moderne, da sich die eurozentrische Moderne in Abgrenzung zu anderem definiert, das als rückständig oder minderwertig empfunden wird. Aus diesem Grund wird auch von einer modernen/kolonialen Weltordnung gesprochen (Mignolo, 2011). Mignolo (2006/2012) führt in dem Zusammenhang auch den Begriff der kolonialen Differenz ein, womit gemeint ist, dass Differenzen in Werte verwandelt und ontologische und epistemische Hierarchien zwischen den Menschen etabliert werden. Diese Vorstellungen der Moderne sind auch eng verknüpft mit der eurozentrischen Wissensproduktion, die als hegemoniales bzw. universell geltendes Wissen etabliert wird:

»The Eurocentric version [of knowledge] is based on two principal founding myths: first, the idea of the history of human civilization as a trajectory that departed from a state of nature and culminated in Europe; second, a view of the differences between Europe and non-Europe as natural (racial) differences and not consequences of a history of power.« (Quijano, 2000, S. 542)

Die Idee der eurozentrischen Moderne hat demnach das Bild von Wissen und Wissensproduktion nachhaltig geprägt, wobei die Säkularisierung, wie sie von Europa ausging, ein wesentlicher Bestandteil war (Quijano, 2000): Im Zuge der Säkularisierung wurde davon abgegangen, Wissen durch Offenbarung zu generieren, wie es im kirchlichen Kontext verankert war. Nun rückten die Beobachtung und die Erkundung eines Menschen, eines vernunftbegabten Subjekts in den Vordergrund, das in Opposition zum Körper steht. Der Körper könne nur Objekt sein, über den es Wissen zu generieren gilt, das Subjekt jedoch könne Wissen selbst generieren. Körper sei Natur, Seele Verstand. Durch das Bild, Indigene seien einem Naturzustand näher, wie es in Vorstellungen von Primitivität vermittelt wird bzw. wurde, wird ihnen in diesem Zusammenhang der Subjektstatus aberkannt: Sie sind Objekte, die es zu studieren gilt, über die Wissen in Erfahrung zu bringen ist, selbst aber könnten sie kein Wissen produzieren (Quijano, 2000).

Die Bearbeitung, die diskursive Hervorbringung des Raums spielte eine zentrale Rolle dabei, diese modernen/kolonialen Machtstrukturen zu (re-)produzieren (Schurr, 2013) und koloniale Vorstellungen, etwa die An- bzw. Aberkennung des Subjektstatus, zu festigen, wie im folgenden Unterkapitel gezeigt wird. Auch Escobar (2008) sieht in der Verdrängung indigener Territorialitäten, dem damit einhergehenden *displacement* und der Überschreibung durch westlich-moderne nationale Territorien einen zentralen Bestandteil der eurozentrischen Moderne und der westlich-modernen Idee von Entwicklung. Die räumliche Ausbreitung, die Eroberung anderer Länder und Völker wird so zu einem konstitutiven Element der westlichen Moderne:

»Modernity and development are spatial-cultural projects that require the continuous conquest of territories and peoples and their ecological and cultural transformation along the lines of a logocentric order. The massive displacement observed today worldwide, whether relatively voluntary or forced, is the end result of processes that started at the dawn of modernity and crystallized at the end of the eighteenth century, when capitalist modernity became consolidated as a cultural-economic project.« (Escobar, 2008, S. 65)

In Bezug auf territoriale Konflikte bedeutet dies, dass Nationalstaaten – als westlich-moderne Institutionen, als westlich-modernes Territorialitätskonzept – innerhalb der modernen/kolonialen Weltordnung die grundlegende bzw. legitimste Vorstellung darstellen, wie Territorium konstruiert wird, und Teil eines ›Projekts‹ der Modernisierung bzw. dessen kulturell-räumlicher Ausdruck sind. Welche Räumlichkeiten sich durchsetzen, ist letztlich auf soziokulturelle Machtgefüge zurückzuführen:

»Denn wenn man konzeptionell anerkennt, dass zum einen Räume nicht einfach gegeben sind, sondern immer wieder neu konstituiert werden, und zum anderen die Verfasstheit von Räumen ein wichtiges Element der Herstellung sozialer Wirklichkeit ist, dann ist die Konstitution bestimmter Räume eng verknüpft mit der hegemonialen Durchsetzung bestimmter sozialer Wirklichkeiten.« (Glasze & Mattissek, 2009, S. 13)

Welche Vorstellungen mit dem kulturell-räumlichen Projekt der eurozentrischen Moderne etabliert und welche kolonialen Differenzen eingeführt wurden, soll im folgenden Unterkapitel näher beleuchtet werden. Der Fokus liegt insbesondere darauf, wie Nationalstaaten als hegemoniale Territorien in Lateinamerika performativ hervorgebracht bzw. durchgesetzt wurden und somit der hier beschriebenen westlich-modernen Tendenz der Eroberung und des *displacement* folgen bzw. diese legitimieren, worauf das Territorium des Nationalstaates gründet.

3.3.2 Die Etablierung westlich-moderner Räume

Durch das performative Verständnis von Territorium wird der Fokus auf die Praxis zur Hervorbringung dieses Raums gelegt. Die diskursive Bearbeitung eines Raums bzw. performative Herstellung eines Territoriums stärkt die Vorstellung, einen gemeinsamen geografischen Raum zu bewohnen, was die Idee einer (nationalen) Gemeinschaft im Sinne Benedict Andersons (1991) nährt. Somit ist etwa die Benennung eines Ortes nicht als linguistische Repräsentation einer vordiskursiven Entität zu verstehen, vielmehr werden dadurch räumliche Bedeutungen verhandelt bzw. auch angefochten, die bestimmten politischen Zwecken dienen (können). Dabei ist vor allem zu fragen, inwiefern kulturelle Manifestationen und die darin ent-

worfenen Bedeutungskonstitutionen zur diskursiven Bearbeitung des Raums beitragen, wie sie Nationen mit hervorbrachten und nationale Vorstellungen formten, die nun als hegemoniale Territorien wahrgenommen werden, bestehende indigene Territorien verdrängten und damit Ausgangspunkt für aktuelle Konflikte sind. Wie wurde die eigene Expansion legitimiert, wie wurde die Idee einer Gemeinschaft etabliert, wie wurde ein Gefühl der Zugehörigkeit zu nationalen Strukturen evoziert (Ginsburg et al., 2002)?

Narrationen über die Geografie im politischen Diskurs Lateinamerikas

Mit der Eroberung durch die Spanier*innen erschien für die Europäer*innen ein neuer Raum, eine neue Welt, die als Tabula rasa für die europäischen Imaginationen diente, »on which the principles and accomplishments of Western rationality (religious beliefs, scientific advances, and humanistic paradigms could and should be inscribed« (Dussel et al., 2008, S. 7). Insbesondere Narrationen über die konkrete Geografie wurden genutzt, um den Raum diskursiv zu »entleeren« und eine Idee der »Entdeckung« zu suggerieren. Dies diente dazu, den Anspruch zu erheben, den folglich »leeren« Raum nach europäischen Vorstellungen zu gestalten. Die indigene Bevölkerung wurde dabei oft unsichtbar gemacht. Aspekte der Kolonialität der Macht, wie von Quijano (2000) erarbeitet, lassen sich in der diskursiven Bearbeitung des Raums – etwa durch imaginäre und literarische Topografien – im Zuge der Eroberung Lateinamerikas und der folgenden Etablierung von Nationalstaaten wiederfinden.

Im Folgenden sollen diese Narrationen näher betrachtet werden, um zu verdeutlichen, welche (kolonialen) Vorstellungen im Prozess der Etablierung von Nationalstaaten als hegemoniale Territorien prägend waren bzw. wie die Landnahme gerechtfertigt wurde. Diese Vorstellungen haben sich teilweise bis heute gehalten und sind im Kontext aktueller Konflikte bzw. territorialer Aushandlungsprozesse weiterhin relevant, da sie bestehende Machtstrukturen untermauern.

Als Medium zur Etablierung dieser Narrationen in Lateinamerika dienten beispielsweise expositorische, aber auch fiktionale Texte, in denen bestimmte Formen der Raumwahrnehmung forciert und – wie José Rabasa bereits mit Verweis auf Kolumbus feststellt – zur Aneignung von Ressourcen und Menschen bzw. ihrer Identitäten genutzt wurden: »For Columbus the act of discovering is inseparable from taking possession. Writing in this regard does not just constitute an ideological justification of territorial claims and the eventual wars of conquest, it also constitutes devices for the appropriation of peoples and natural resources.« (2008, S. 51) Im Zuge der europäischen Eroberung der Amerikas und der aus europäischer Position damit verbundenen Narration der »Entdeckung« fungierte die »neue Welt« als Projektionsfläche für exotische Klischees, die mehr mit europäischen Fantasien als mit der amerikanischen Wirklichkeit zu tun hatten, wie Andrea Mahlendorf

schreibt: »Die Begegnung mit etwas nie Geschautem rief also keine spontanen Beschreibungen hervor, sondern aktivierte feststehende Wendungen, Bilder und Begriffe, die auf das Gesehene übertragen wurden.« (2000, S. 68) Die in Chroniken und Reiseberichten aus dem 15. Jahrhundert vermittelte Idee Amerikas ist somit auf ein zuvor bereits bestehendes Bild eines fremden, exotischen Ortes zurückzuführen. Auch das Klischee eines ›Eldorado-Mythos‹ war prägend für die Vorstellung der Amerikas, die durch die Konquistadoren produziert wurde: »In diesem Sinne lässt sich die sogenannte ›Entdeckung Amerikas als eine semantische ›Bedeckung‹ mit abendländischen Bezeichnungen und Vorstellungsbildern auffassen.« (Mahlendorff, 2000, S. 94) Der lateinamerikanische Kontinent wurde demnach – unter anderem durch das Schreiben darüber – nach europäischen Ideen und Vorstellungen produziert und geordnet: »Writing the discovery entails a systematic ordering of the world on a blank page. It is a textual production that intends to locate the new lands within a new picture of the world.« (Rabasa, 2008, S. 52) Den amerikanischen Doppelkontinent mit seinen unterschiedlichen Kulturen, Sprachen und Gesellschaftssystemen, aber auch geografischen und klimatischen Unterschieden als Einheit wahrzunehmen, war das Ergebnis einer europäischen Interpretation, eine Erfindung, wie Edmundo O’Gorman (1977) darlegt.

Im Zuge der Besiedelung durch europäische Kolonist*innen und dank des eingeführten *Encomienda*-Systems konnten weitreichende Gebiete durch die Kolonialmacht verwaltet bzw. beherrscht werden, wobei die aus Europa stammenden Besitzer*innen des jeweiligen Landes im städtischen Raum blieben. Das Land außerhalb der europäisch geprägten Städte und seine Bewohner*innen wurden als unzivilisiert wahrgenommen, solange sie nicht von der europäischen Kultur vereinnahmt waren; der erst paradiesische Raum wurde somit verkehrt in einen gegenläufigen Raum, in den es noch weiter vorzudringen und den es zu unterwerfen galt (Mahlendorff, 2000). Ein interessantes Instrument dieser Unterwerfung war das Dokument *Requerimiento* des Juristen Juan López Rubio, in dem er festlegte, dass der Papst der spanischen Krone die Souveränität über die Neue Welt gewährt und die indigene Bevölkerung das zu akzeptieren hat und anderenfalls bekämpft wird. Rabasa ordnet dies ein:

»From the start the *Requerimiento* was cast as a cynical attempt to justify violence; the impossibility of conveying its meaning to a people whose language was unknown was one of the concerns, but also the absurd situation in which it was reputedly read several miles off the coast to people who, for practical purposes, could not have heard it, let alone understood its implications if they did not welcome the invading Spaniards.« (2008, S. 54)

Durch die Unabhängigkeit von Spanien mussten die vorhandenen territorialen Verhältnisse neu geordnet werden, was erneut zu einer intensiven (unter anderem essayistischen) Beschäftigung mit dem geografischen Raum führte (Mahlen-

dorff, 2000). Der geografische Raum, die natürliche Umwelt und ihre Ressourcen wurden in diesem Prozess bedeutender als der Aspekt der Zeit als eigene Geschichte, da man sich von der Vergangenheit bewusst lossagen wollte; der geografische Raum sollte nun der Identifikation mit einer neu entstandenen bzw. entstehenden Nation dienen (Mahlendorff, 2000). Anfang des 19. Jahrhunderts gab es keine einheitliche Staatlichkeit, die sich durch Sprache, Religion und Kultur definieren ließ, um eine nationale Gemeinschaft zu begründen, da die kreolischen Eliten diesbezüglich keine grundsätzlichen Unterschiede aufwiesen; auch deswegen trat der geografische Raum in den Vordergrund, konnte ein gemeinsam bewohntes Territorium doch als einendes Element fungieren (Rodrigues-Moura, 2005). Die jeweiligen Unabhängigkeitsmythen und Narrationen über die Befreier*innen spielten eine zentrale Rolle bei der *reinvention of America* (Pratt, 2008)¹¹, aber auch Narrationen über die konkrete Geografie, über das unbekannte ›Hinterland‹. Den Bewohner*innen ebendieses Hinterlandes wurde dabei aber keine Bedeutung zugesprochen, sie wurden höchstens als in der Peripherie vorgefundene ›Objekte‹ wahrgenommen (Rodrigues-Moura, 2005).

Die Idee einer ›Reise ins Hinterland‹, die dazu dienen sollte, Indigene zu zivilisieren, basierte auf einem ethnischen Superioritätsdenken, das – wie Quijano darstellt (vgl. Kapitel 3.3.1) – auf den Gründungsmythos der eurozentrischen Moderne zurückzuführen ist. Das euro-kreolische Zentrum legitimierte seine Macht über die Peripherie bzw. das Hinterland anhand dieses Superioritätsdenkens und verband dadurch die Landnahme mit einer zivilisatorischen Mission (Rodrigues-Moura, 2005).¹² Anfänglich waren die europäisch geprägten, homogenisierten Nationaldiskurse an die *ciudad letrada* (Rama, 1984) als gebildetes Zentrum und Ort der Schriftlichkeit geknüpft, der sich vom Hinterland und den eher mündlich geprägten indigenen Kulturen abgrenzte (Rodrigues-Moura, 2005). Die Reise ins Hinterland war mit physischer Gewalt, ökonomischer Überlegenheit, normativer Kraft und symbolischem Kapital gekoppelt; um sich vor sich selbst und anderen rechtfertigen zu können, musste die auf reine Machterweiterung angelegte Gewaltherrschaft durch eine zivilisatorische Mission ergänzt werden (Rodrigues-Moura, 2005). Die Dichotomie von Stadt/Hinterland fand ihren pragmatischen Ausdruck im Text des argentinischen Autors Domingo Sarmiento *Civilización y Barbarie*, in dem dieser

11 Mit der *reinvention of America* beschreibt Pratt (2008) die Notwendigkeit der neuen spanischen Eliten in Lateinamerika als auch der Europäer*innen im Zuge der Unabhängigkeit Lateinamerikas von Spanien, Amerika neu zu denken, sowohl ideologisch als auch in Bezug auf politische sowie ökonomische Beziehungen.

12 Insbesondere auch Pratts Studie (2008) zu europäischen Reiseberichten bzw. Reiseliteratur zeigt, wie dabei Strategien des *anti-conquest* verfolgt wurden, um die Eroberung als ›unschuldige‹ Handlung darzustellen und die indigene Bevölkerung, die Nicht-Europäer*innen als *domestic subjects* des europäischen Imperialismus zu kreieren.

argumentiert, dass die oralen Kulturen der Indigenen von der gebildeten ›modernen‹ Zivilisation assimiliert werden müssten und die Schrift die (barbarische) orale Kultur zu ›überschreiben‹ hat, womit auch eine explizite Verknüpfung von Schriftlichkeit und Verstand bzw. Intelligenz vollzogen wurde: »Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia.« (1874/2003, S. 89)¹³ In seinem Werk *La ciudad letrada* beschreibt Angel Rama (1984), wie sich das Verständnis von Schriftlichkeit in gesellschaftlichen Praktiken artikuliert und dabei eine Klasse hervorbrachte, die die diskursive Produktion der sozialen Wirklichkeit bestimmte. Die diskursive Macht dieser ›Elite‹ besteht noch heute, konstatiert Schiwy mit Blick auf die Gegenwart:

»This group of writers, bureaucrats, church officials, and intellectuals formed a sphere of power that has proven tremendously resilient through time. Although the makeup of this group has changed and broadened, the lettered city has continuously re-created an intellectual elite whose practice disciplines a mostly illiterate population. In other words, literacy is a power that at once represents and produces reality.« (2009, S. 64)

Damit wurden unterschiedliche Räume geschaffen und den jeweiligen Gruppen in gewisser Weise zugeschrieben, wodurch erneut eine Hierarchie festgelegt wurde, die ein gebildetes Zentrum der Schriftkultur vs. unzivilisierte Peripherie der Indigenen bedeutet, wobei letztere vereinnahmt, also zivilisiert werden sollte. Diese Vorstellung hatte unmittelbare historische Auswirkungen, wie etwa die *Conquista del Desierto*, eine militärische Kampagne Argentiniens zwischen 1878 und 1884, die zur Verdoppelung der staatlichen Fläche führte, die als Notwendigkeit zur Etablierung des argentinischen Staates gesehen wurde (Navarro Floria, 2002). Der stattgefunden Genozid an der indigenen Bevölkerung wurde bzw. wird dabei ausgeklammert, wie etwa der Film *Estamos vivos* thematisiert (vgl. Kapitel 5.1).

Die Reise ins Hinterland stellte auch eine Reise in eine andere Zeit dar, da die angetroffenen Indigenen in die eigene Vergangenheit projiziert wurden (vgl. Kapitel 3.3.1). So zeigt auch Pratt (2007) in ihrer Beschreibung der etymologischen Ursprünge für die heutzutage verwendeten englischen Begriffe in Bezug auf Indigenität (*indigenous*, *native*, *aboriginal* und *first nations*), dass diese sich auf ein

13 »Sollte ein Funke von Nationalliteratur in den jungen amerikanischen Gesellschaften für einige Augenblicke aufblitzen, so wird er aus der Schilderung der großartigen Naturszenen hervorgehen und besonders aus dem Kampf zwischen der europäischen Zivilisation und der eingeborenen Barbarei, zwischen dem Geist und der Materie.« (Sarmiento, D. F. (2007). *Barbarei und Zivilisation. Das Leben des Facundo Quiroga* (Zilly, B., Übers.), Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag (Originalquelle veröffentlicht in 1874), S. 47.

zeitliches und örtliches ›Davor‹ beziehen, weswegen sie relational bzw. auch retrospektiv sind. Eine Gruppe wird aufgrund des Umstands als indigen angesehen, dass eine andere Gruppe oder Person diese an einem ihr zuvor unbekannten Ort ›entdeckt‹, wodurch erstere als bereits vor Ort lebend anerkannt wird (Pratt, 2007). Ironischerweise hat das aber nicht zur Folge, dass vorhandene räumliche Ansprüche bzw. Territorien anerkannt werden. Vielmehr wird eine relationale Zeitlichkeit eingeführt, die lediglich die Perspektive der Invasor*innen zulässt und damit nur diese legitimiert:

»Although party A (the indigenous) are marked as having ›prior-ity‹ in relation to party B (the invaders), what in fact has priority is B's (the invader's) temporality. It is only with reference to B's temporality that A was ›already‹ there. Until B arrived bearing a different temporal frame, A was most likely not the first subject on the scene, but the ›last‹, that is, the most recently arrived. Certainly, until that moment, A was living a temporal narrative whose projection into the future did not include C. Yet A's status as ›indigenous‹ depends on the perdurance of that prior, nonrelational self-identity. This perdurance is commonly encoded as ›survival‹, the failure to die off or dissolve.« (Pratt, 2007, S. 398-399)

Die Nationenbildung konnte anhand der Etablierung solcher unterschiedlichen Temporalitäten bis zu einem gewissen Grad als gewaltlos erzählt werden. In dem Zusammenhang scheint auch der von Fabian (2002) geprägte Begriff der *denial of coevalness* – die Verweigerung der Gleichzeitigkeit (vgl. Kapitel 2.3.1) – relevant, um diese ontologische Grenzziehung zu beschreiben.

Andrés Bello folgte einer ähnlichen Idee wie Domingo Sarmiento, den ›leeren‹ Raum (nach europäischen Vorstellungen) zivilisieren zu müssen. Mit seinem Werk *Silvas americanas* schuf er, so Mahlendorff,

»einen tropischen Agrarmythos, der für viele seiner Zeitgenossen die Grundlage einer neuen Bewertung des lateinamerikanischen Raumes bildete. Im Zuge des aufklärerischen Fortschrittsdenken unterliegt das tropische Amerika dem Prinzip der Qualitätssteigerung, die aus dem an sich ›wertlosen‹ Naturraum Amerika unter der Hand des Landbauern einen wertvollen Kulturraum zu machen gedenkt« (2000, S. 167).

Die Vorstellung einer Reise ins Hinterland zieht sich bis in die Gegenwart.¹⁴ Das gilt auch für die von Mahlendorff veranschaulichten Ansichten Bellos, wie sich etwa mit Blick auf die Politik Bolsonaros in Brasilien bezüglich der Abholzung bzw.

14 Siehe dazu beispielsweise Gutiérrez Mouats, R. (2005). Rutas y mapas. Una cartografía del discurso cultural latinoamericano. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika (S. 246-287). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.

des Niederbrennens des Amazonas-Regenwaldes zeigt: »Pushing ahead with his plans to further industrialise the Amazon, Bolsonaro has made it very clear the Amazon is ›open for business‹, advocating the opening up of new areas of the Amazon rainforest to agribusiness and industry.« (Raftopoulos & Morley, 2020) Ein interessantes Filmbeispiel der ›Nutzbarmachung‹ des bisher ›wertlosen‹ Naturraums des Amazonas liefert der Dokumentarfilm *The Amazon Awakens* von Walt Disney aus dem Jahr 1944, der vor allem auf die wirtschaftlichen Beziehungen der USA zu Brasilien verweist. Der Film imaginiert den Amazonasraum, so schreiben Rodrigues-Moura und Prutsch, »als schlafendes Dornröschen, das nur vom Prinzen USA wachgeküsst werden muss« (2013, S. 155), womit die Nutzbarmachung im Kontext kapitalistischer Logiken erzählt wird.

Auch Alexander von Humboldts Naturaufzeichnungen waren in der Produktion von Narrationen über die Geografie Lateinamerikas im Zusammenhang mit der Etablierung moderner Nationen von Bedeutung und machten den Naturraum leichter rezipierbar (beispielsweise seine *Ansichten der Natur*, 1808). Die Naturforschung legte den Grundstein zur Reflexion über das gesellschaftliche Verhältnis zum eigenen Raum, insbesondere unter Einbezug einer möglichen wirtschaftlichen Nutzbarmachung, was das Interesse der kreolischen Eliten weckte und damit auch Unabhängigkeitsbestrebungen stärkte (Mahlendorff, 2000). Humboldts Arbeiten inspirierten zahlreiche lateinamerikanische Forscher*innen zu eigenständigen Untersuchungen, die ebenfalls vom vernunftbegabten Menschen als erkenntnisleitender Instanz zur Vermessung und Erkundung des geografischen Raums ausgingen, wodurch letztlich ›Natur‹ zum Objekt der Forschung wurde, das vor allem in Hinblick auf seine Nutzbarkeit analysiert wurde (Mahlendorff, 2000).

Die indigene Bevölkerung erhielt in den Narrationen über die Geografie unterschiedliche Beschreibungen, etwa jene der exotischen Anderen in frühen Reiseberichten, die entweder als unschuldige Wilde oder gewaltbereite Menschenfresser dargestellt wurden. Später wurde dies durch das Bild des Opfers ergänzt. Immer blieb, bemerkt Bernd Hausberger, »der Indianer dabei ein stereotypes und abstraktes Wesen, und die jeweils favorisierten Beschreibungen transportierten oder unterstützten jeweils andere Interessen und Ziele« (2005, S. 34).

Indigenen wurden also jeweils unterschiedliche Rollen zugesprochen, die aber immer mit einem bestimmten Raumverständnis verknüpft waren, beispielsweise dem gegnerischen bzw. fremden Raum als Raum des anderen, der bekämpft werden musste. Bartolomé de Las Casas, der in der damaligen Zeit als großer Fürsprecher der indigenen Bevölkerung galt, widmete sich in seinen Arbeiten auch intensiv der positiven Beschreibung der tropischen Natur, »um damit die Unschuld und Schönheit der Indios belegen zu können« (2000, S. 85), wie Mahlendorff schildert. Im Rahmen der Nationenbildung und der damit verbundenen Idee des Fortschritts wurde die indigene Bevölkerung hingegen meist als Hemmnis in diesem Prozess konstruiert, etwa bei Andrés Bello (Sieber, 2005). Auch diese Vorstellung hat sich

bis heute gehalten, wie der Film *Sangre y Tierra* zeigt (vgl. Kapitel 5.4). Später kam es zu einer Idealisierung der indigenen Bevölkerung der Vergangenheit, z.B. im romantischen Indianismus Brasiliens, wo Indigene zu Mitbegründer*innen der nationalen Kultur stilisiert wurden, während der moderne Indigenismus eine teilweise naturalistischere Darstellung bot (Rössner, 2005). Den indianistischen Roman *Netzula* des mexikanischen Autors José María Lafragua (1832) beschreibend, stellt Klaus-Dieter Ertler beispielsweise fest:

»Die indigene Bevölkerung dient auf symbolischer Ebene als Hintergrundfolie für den Aufbau der Nation wie auch für die Gründung eines literarischen Systems. Die indigenen Stimmen dringen über die europäisch-exotisierende Perspektive in das Romansystem ein und dienen den kreolischen Machthabern zugleich als Rechtfertigung für die Übernahme des politischen Systems nach der Unabhängigkeit.« (2005, S. 228)

Die Analyse von Narrationen über die Geografie, wie sie mitunter durch literarische Texte ausgedrückt werden, kann also Rückschlüsse auf die herrschenden kulturellen Paradigmen zum Verhältnis des Menschen bzw. einer Gesellschaft und ihrer Umgebung geben und somit auch deren Wirkkraft in der diskursiven Bearbeitung des Raums beleuchten. Die hier erörterten Narrationen über die Geografie sind damit als territoriale Bezüge Teil eines dynamischen Prozesses, der die soziokulturelle Wirklichkeit, die diese beschreiben, erst hervorbringt und damit *eine* Verwirklichung der Welt bedeutet. Kulturelle Manifestationen wie Literatur partizipieren damit ebenso an der ›Verortungsmacht‹, wie sie insbesondere der Kartografie zugeschrieben wird und in weiterer Folge noch weiter ausgeführt wird. Die Bedeutung solcher Narrationen auch heute noch zeigt sich nicht zuletzt in der Analyse der hier untersuchten Filmbeispiele, da die Filme auf ebendiese in konfrontierender Weise zurückgreifen, um Parallelen zwischen aktuellen Konflikten und kolonialer Expansion, Eroberung und Vertreibung zu ziehen (vgl. Kapitel 5).

Dieses Unterkapitel abschließend sei erneut darauf hingewiesen, dass die Hervorbringung eines Territoriums mit kulturellen Vorstellungen als auch Machtstrukturen verstrickt ist, wie die besprochenen Arbeiten in ihren Analysen zur Hervorbringung eines westlich-modernen Raums dargelegt haben. Untersuchungen der entworfenen Gegensätze können dabei aufschlussreich sein. Insbesondere durch dichotomische Vorstellungen von Zivilisation und Chaos/Barbarei beispielsweise erschien der Nationalstaat als westlich-modernes Territorialitätskonzept wie ein globales ›Ordnungsmuster‹, das jedoch »in bestimmten lokalen Bezügen (Europa und USA) generiert wurde und durch die politische und diskursive Machtposition seiner Vertreter über andere ›lokale Geschichten‹ implementiert wird« (Sieber, 2005, S. 137). In diesem Sinne kann auch von einem globalen Design nach Mignolo (2012a) gesprochen werden, führt Sieber (2005) weiter aus. Ein globales Design beschreibt den Ausgangspunkt einer Vorstellung, die – in lokalen Gegebenheiten

entstanden – als globale ›Schablone‹ angenommen wird, anhand der Abweichungen von anderem als ›Andersheit‹ festgelegt werden, um jene – als Abweichungen – in gewisser Weise bereits negativ zu konnotieren. Die Intention ist eine universelle Klassifizierung und damit Machtausübung (Mignolo, 2012a).

Mediale Repräsentationen als *performances of colonization*

Insbesondere in soziokulturellen Strukturen, in denen die Herrschaftsordnung über weite Distanzen gefestigt werden sollte, kam der Entwicklung von Techniken zur Gestaltung und Kontrolle von Raum erhebliche Bedeutung zu. Adrian Ivakhiv führt in diesem Zusammenhang die Linearperspektive als zentrales Instrument ein, wie sie im Europa des 15. Jahrhunderts entstand:

»Linear perspective made it possible to accurately represent landscapes as they were seen by stationary observers. This facilitated the development of navigation and mapping techniques that led to the conquest of space and the colonization of new lands—lands that were in turn represented as empty spaces to be mapped, measured, and carved up according to the distributive logic of colonization. It also contributed to the development of a scientific gaze, which shifted the European cosmos into a much more distinctly visual or optical register. Perspective acted, in effect, as midwife to the birth of modernity—a modernity that, philosopher Martin Heidegger argued, has given us ›the world as picture‹.« (2013, S. 3)

Die Kartografie galt insbesondere in der Neuzeit als bedeutendes Instrument, um Räume zu repräsentieren und damit Macht auszuüben bzw. Territorien hervorzuheben. Jörg Dünne (2008) spricht diesbezüglich von der Entwicklung einer territorialen Konzeption von Räumlichkeit, die als Korrelat einer bestimmten medialen Praxis zu verstehen ist. Bildliche Darstellungen spielen folglich eine ebenso große Rolle in der Hervorbringung eines Raums wie die oben beschriebenen Narrationen über die Geografie. Karten sind ein zentrales politisches Instrument für die Herstellung eines Territoriums, die Produktion, Organisation und Kontrolle eines Raums und folglich die Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung der Umgebung, der Natur und eines bestimmten Umgangs mit einem Gebiet. Im Zuge kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Raum, die Weigels Idee des *topographical turn* (vgl. Kapitel 4.1) aufgreifen, erhielt die Landkarte als Kulturtechnik zur Konventionalisierung, Speicherung und Verbreitung von Rauminformationen besondere Aufmerksamkeit (Döring & Thielmann, 2008). Deren Analyse beleuchtet die historisch spezifische Form, räumliches Wissen festzuhalten, als auch das Handeln, das durch eine Karte und den Umgang damit in Gang gesetzt wird (Döring & Thielmann, 2008). Karten können je nach Ausgestaltung relevante Aspekte zum Vorschein bringen oder aber auch verbergen. Deshalb ist von entscheidender Bedeutung, wer Karten anfertigt, sie zeichnet und die jeweils maßgeblichen Parameter dafür festsetzt, so Döring und Thielmann (2008). Sie sind Ausdruck einer

spezifischen Territorialität, da sich die jeweilige Ausgestaltung an den kulturellen Vorstellungen eines Territoriums und somit an der jeweiligen Form der Wissensproduktion orientiert. Diese Techniken der Macht und spezifischen Praktiken des Wissens bzw. Imaginierens stehen in enger, vielfältiger Wechselwirkung. Das Imaginäre ist dabei als das zu verstehen, »was in einer Wissensordnung zu einem gegebenen Zeitpunkt konkret vorstellbar wird: Raummedien wie die Kartografie fungieren hierbei als historische Möglichkeitsbedingungen« (Dünne, 2008, S. 50). Die Repräsentation des Raums ist folglich an dessen Konstruktion beteiligt, Medien sind also nicht nur »Werkzeuge«, sondern selbst als Formen der Welterzeugung zu verstehen (Dünne, 2008; Stockhammer 2005). In seiner Arbeit *The Darker Side of Western Renaissance* zeigt Mignolo (1995), wie die Kartografie genutzt wurde, um westlich-moderne Konzepte in Lateinamerika durchzusetzen, den Raum nach westlich-modernen Vorstellungen zu besetzen, zu kolonialisieren und alternative territoriale Konzeptualisierungen zu marginalisieren bzw. zu ignorieren:

»Putting the Americas on the map from the European perspective was not necessarily a task devoted to finding the true shape of the earth; it was also related to controlling territories, diminishing non-European conceptualization of space, and spreading European cartographic literacy; thus colonizing the imagination of people on both sides of the Atlantic: Amerindians and Europeans.« (1995, S. 281)

Das Kartieren als Operation, wie es vor allem in der Frühen Neuzeit zur Anwendung kam, setzt eine bestimmte Territorialität voraus und ist daher von historisch und kulturell gebundenen Raumvorstellungen und Machtbeziehungen abhängig (Dünne, 2008). Durch das Ignorieren früherer Territorialitäten und die Abwertung indigener Vorstellungen wurden europäische bzw. spanische kartografische Darstellungen und die damit verbundene territoriale Administration zu den »wahren« Repräsentationen der Neuen Welt (Mignolo, 1995).¹⁵ Hier zeigt sich die Wechselwirkung zwischen geografischer Imagination und politischen Ansprüchen, wie sie Dünne (2008) auch am Beispiel von Karten vom Norden Europas und vom Nordosten Amerikas veranschaulicht, die eine alternative »Entdeckungs-«-Geschichte Amerikas belegen sollen und damit Anspruch auf gewisse Gebiete erheben. Auch er kommt zu dem Schluss, dass der kartografischen Repräsentation eines Raums ein territorialisierender Prozess zugrunde liegt, der als Einschreibung territorialer Vorstellungen verstanden werden kann, mit dem eine Inanspruchnahme einhergeht (Dünne, 2008). Kartografieren ist demzufolge von historischen Raumvorstellungen und Machtrelationen abhängig. Umso erstaunlicher ist es, so Dünne, dass

15 Interessante Beispiele nicht-westlicher Kartografie finden sich etwa bei Mundy, B. (1996). *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography of the Relaciones Geográficas*. Chicago (u.a.): Chicago University Press. bzw. Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. Michigan: University of Michigan Press.

diese Kulturtechnik, die die koloniale Expansion größtenteils erst ermöglicht hat, zum »scheinbar neutralen Mittel der Beobachtung postmoderner und postkolonialer Räume werden soll« (2008, S. 54). Genau in dieser Annahme eines neutralen Nullpunkts, so lässt sich schließen, liegt das Machtpotenzial, die eigenen territorialen Ansprüche zu festigen – und immer noch fortzuführen, da partikuläre Sichtweisen als universell geltend und objektiv dargestellt werden.

Als kulturelle Produktionen der Nationalstaaten spiegeln Karten Bedeutungen einer Gesellschaft wider, insbesondere damit verbundene Selektionsprozesse durch Unterdrückung und Exklusion mancher Aspekte, aber auch von Bevölkerungsgruppen in der Abbildung des Territoriums (Radcliffe, 2010). Werden jene Darstellungen nicht als Repräsentationen eines ontologischen Raums gesehen, sondern als soziale und semiotische Interaktionen und territoriale Kontrolle, so zeigt sich, welche kognitiven Muster diesen Interaktionen zugrunde liegen und wie diese medialen Repräsentationen zu *performances of colonization* (Mignolo, 1995, S. 313) werden. In diesem Sinne ist von einer Bildperformanz zu sprechen: Karten bilden nicht ab, sondern schaffen Verhältnisse und lassen sich demnach selbst als Akteurinnen verstehen, die an der performativen Herstellung eines Raums beteiligt sind. Sie nehmen diesen vorweg, indem sie ihn zeigen. Diesbezüglich schreibt auch Emmanuel Alloa über die Kraft visueller Medien:

»[D]urch die Darstellung nehmen performative Akte die Existenz von dem vorweg, was im Akt der Darstellung allererst hergestellt wird. Der sichtbarmachende Nachvollzug geht dem herstellenden Vollzug dann logisch gleichsam voraus. In diesem Sinne geht es im Performativen weniger darum, etwas *sein* zu lassen als vielmehr (oder besser: viel weniger) etwas erscheinen zu lassen, über dessen Existenzmodus noch nichts gesagt ist.« (2011, S. 49 [Herv. i. O.])

Die bildliche Darstellung eines Territoriums durch dessen Kartierung nimmt dieses also vorweg und bringt es dadurch erst hervor. Die Art der Darstellung ist damit auch entscheidend dafür, wie der so hergestellte Raum legitimiert wird. In ihrer Bedeutung und Ausgestaltung sind Landkarten auch mit einer bestimmten Epistemologie und kulturellen Vorstellungen verbunden, wie Radcliffe anmerkt:

»National maps thereby reflected a foundational commitment to power and knowledge, viewed from a Cartesian geometrical perspective in which the nation-state was literally made present on the page, authorised by its institutional, ideological and political connection to (postcolonial) science and sovereignty based on monopoly of violence, and in turn articulating economy, polity, society and culture into a two-dimensional statement of *what is*.« (2010, S. 299 [Herv. i. O.])

Dieses *statement of what is* bringt eine Welt hervor, die durch einen scheinbar objektiven Blick bzw. neutralen Standpunkt produziert und so zu einem kontrollier-

baren Objekt wird: »Vision, according to this model of the neutral observer, distances and objectifies: it turns things into objects and renders them passive, inert, manageable, and controllable.« (Ivakhiv, 2013, S. 3) Koloniale Kartografie verkehrt ›Territorium‹ damit in ein kontrollierbares Objekt, wie Ivakhiv (2013) betont. Jürgen Osterhammel spricht in Bezug auf dieses Kontrollierbar- bzw. Messbarmachen des Raums in seiner Arbeit *Die Verwandlung der Welt* auch von einer »Grundoperation der Moderne« (2009, S. 172). Damit beschreibt er die Tendenzen insbesondere des 19. Jahrhunderts zur Ordnung des Bodens, das Begreifen großer Räume als einheitliche geometrische Flächen zur definitiven Erfassung bis hin zur Mikroorganisation agrarischer Flächen mit dem Ziel der verwaltungstechnischen Rationalisierung und Herstellung juristischer Eindeutigkeit – nicht zuletzt, um steuerliche Abgaben zu ermöglichen und Verkäufe zu regeln (Osterhammel, 2009).

Die Darstellung eines Raums, aber auch die Erzählungen darüber und die damit verbundene Semantisierung gehen also mit Formen der Inanspruchnahme einher. Raummedien dienen folglich der Artikulation und Festigung territorialer Ansprüche (Dünne, 2008), da sie ein – wie auch immer geartetes – Territorium abbilden und somit hervorbringen bzw. fortführen. Allerdings kann hierbei kein beliebiger Raum produziert werden, vielmehr handelt es sich um einen Aushandlungsprozess zwischen verschiedenen Akteur*innen entlang wirkender Machtrelationen, weswegen das Interesse unter anderem dem Scheitern gilt und den Implikationen für ein solches Nichtgelingen nachzuspüren ist.

Mit dieser Beschreibung von Narrationen über die Geografie, der mitunter literarischen Hervorbringung bestimmter räumlicher Vorstellungen sowie der Betrachtung insbesondere der Kartografie als Kulturtechnik zur Festigung territorialer Vorstellungen und Ansprüche sollte gezeigt werden, welche Bedeutungskonstitutionen zur diskursiven Bearbeitung des westlich-modernen Raums beitrugen. Ebenso wurde veranschaulicht, wie sich darauf aufbauend Nationalstaaten etablierten und nationale Vorstellungen formten, die nun als hegemoniale Territorien wahrgenommen werden, bestehende indigene Territorien verdrängten und damit den Ausgangspunkt für aktuelle Konflikte bilden.

3.3.3 Dekolonialisierungsprozesse: Die Auflösung moderner/kolonialer Hierarchien

Die durch unter anderem die beschriebenen Strategien etablierte Vorstellung von Nationalstaaten führte nicht zur Auslöschung bis dahin bestehender Territorialitätskonzepte, sondern zur Koexistenz unterschiedlicher Auffassungen und damit verbundener kulturell spezifischer Wertvorstellungen in Bezug auf ein Zugehörigkeitsgefühl sowie den Umgang mit Land und Ressourcen, wobei indigene Forderungen und die territorialen Ansprüche eines Staates bis heute nicht als gleichwertig angesehen werden (Hale, 2011). Das Auflösen dieser hierarchischen

Machtkonstellationen unterschiedlicher Vorstellungen wird als Dekolonialität bezeichnet. Mit dem Begriff der Dekolonialität soll nicht das Ende des Kolonialismus – als formales politisches System – beschrieben werden, vielmehr bedeutet Dekolonialität die Konfrontation mit Hierarchien, die durch die von Europa ausgehende Moderne entstanden sind oder verstärkt wurden – die Auseinandersetzung mit Kolonialität und letztlich Infragestellung als universell angenommener westlich-moderner Vorstellungen (Walsh, 2012). Ein bedeutender Aspekt dabei ist die Problematisierung der eurozentrischen Moderne; ohne den *decolonial turn*, wie Maldonado-Torres (2017) schreibt, würde diese Moderne nicht als problematisch erachtet werden, weil damit lediglich Fortschritt und Entwicklung verbunden würde, nicht aber die der Moderne inhärente Kolonialität, die darin besteht, Nichtmodernes bzw. Nichtwestliches als rückständig zu definieren. Eine dekoloniale Haltung fordert dazu auf, sich von der Vorstellung zu lösen, »modern sein zu müssen« – Moderne sollte vielmehr immer in Zusammenhang mit Kolonialität gesehen werden (Mignolo, 2011). Mit dem Projekt der Dekolonialität soll eine Perspektive auf die moderne/koloniale Weltordnung eingenommen werden, die nicht das als kolonial definierte Subjekt als Problem versteht – durch Ideen wie Primitivität oder Rückständigkeit –, vielmehr ist die Idee der Moderne problematisch, da mit diesem Konzept andere Lebensweisen, Vorstellungen o.Ä. abgewertet werden können; die mit der westlichen Moderne gleichzeitig wirkende Kolonialität wird damit in den Vordergrund gestellt (Maldonado-Torres, 2018). Dabei sollen im Zuge von Dekolonialität als Projekt auch Wege gefunden werden, »to create a world with symbols, relations of power, forms of being, and ways of knowing beyond modernity/coloniality« (Maldonado-Torres, 2018, S. 112). Diese Loslösung von der Fortführung moderner/kolonialer Gefüge – diese Dekolonialisierung – soll Mignolo zufolge durch die Einführung dekolonialer Optionen vorangetrieben werden, um den universalen Charakter westlich-moderner Wissens- und Rechtsformen infrage zu stellen und nichtmoderne bzw. nichtwestliche Alternativen als ebenso legitim gelten zu lassen:

»Decoloniality means decolonial options confronting and delinking from coloniality, or the colonial matrix of power. While the decolonial option is not proposed as *the* option; it is an option claiming its legitimacy among existing ones in the sphere of the political, in the same way that Christianity, Marxism, or liberalism house many options under the same umbrella.« (2011, S. xxviii [Herv. i. O.]

Solange die westliche Moderne das hegemoniale Narrativ ist und andere, nichtmoderne bzw. nichtwestliche Vorstellungen und Kulturen als minderwertig markiert werden, lassen sich indigene Lebensweisen bzw. Ansprüche z.B. auf Land, auf die Art der Territorialisierung als nicht legitim definieren. In diesem Sinn ist der Nationalstaat als westlich-moderne Form, Raum zu ordnen und darzustellen,

die ›legitimste‹ Form, über ein bestimmtes Gebiet ›innerhalb nationalstaatlicher Grenzen‹ zu verfügen bzw. ein Territorium zu konstituieren gegenüber indigenen Forderungen, die in einem scheinbaren ›Außerhalb‹ angesiedelt werden. Hier zeigt sich die der westlichen Moderne inhärente Kolonialität. Dekolonialität findet häufig Ausdruck in Form von Misstrauen gegenüber als universell geltenden Annahmen und Vorstellungen, in der Hinterfragung westlich-moderner Vorstellungen wie der hegemonialen Stellung des Nationalstaates als scheinbar universell geltendes Territorialitätskonzept. Dabei geht es auch um eine Denaturalisierung von Begriffen und Begriffsfeldern, durch die eine bestimmte Form der Realität universalisiert wird. Eine dekoloniale Haltung bzw. Perspektive versucht, als universell geltende Positionen aufzubrechen, also nichtmoderne bzw. nichtwestliche Wissensproduktion einzuführen, indigene Wirklichkeitskonstruktionen als ebenbürtig geltend zu machen und die Hierarchien, die durch die eurozentrische Moderne noch bestehen, anzuprangern, kritisch zu hinterfragen sowie neue Wege zu finden, um diese Konstruktion von westlicher Überlegenheit und ›nichtmodernen Anderen‹ zu überwinden (Maldonado-Torres, 2018). Es sollen Möglichkeiten gefunden werden, wie unterschiedliche Vorstellungen, Lebensweisen und Formen der Wissensproduktion ebenbürtig nebeneinanderstehen können, wie die in westlichen Gesellschaften über lange Zeit vorherrschende Idee der eigenen Überlegenheit gegenüber sogenannten ›primitiven‹ Kulturen aufgelöst werden kann. Damit sollen nicht mehr nur westliche Denkkategorien Gültigkeit besitzen, nicht mehr nur in westlichen Gesellschaften vorherrschende Parameter wie Fortschritt, Entwicklung und Wachstum das Denken bestimmen bzw. als Bewertungsmuster herangezogen werden. Dekolonialisierung kann als Versuch verstanden werden, einen Dialog zu ermöglichen, der scheinbar gegebene Umstände, Hierarchien und Machtverhältnisse infrage stellt und epistemologische Vielfalt gestattet (Santos et al., 2008). Im Zusammenhang mit der Untersuchung territorialer Konflikte bedeutet das, die Grenzen von Territorium als westlich-modernes Konzept aufzuzeigen und bislang marginalisierte Wissensformen als gleichwertig miteinzubeziehen, »to open up territory to other epistemological starting points« (Halvorsen, 2019, S. 792). Die Verschiebung von Landforderungen hin zu territorialen Forderungen, wie in Kapitel 3.2.2 beschrieben, lässt sich demnach als Versuch der Dekolonialisierung begreifen. Die westlich-moderne Idee des Nationalstaates soll nicht einfach durch Alternativen ausgetauscht werden, vielmehr gilt es, die Koexistenz verschiedener Ideen und Praktiken zu fördern bzw. aufzuzeigen, wie diese durch koloniale Machtverhältnisse in epistemologische Hierarchien gebracht werden (Santos, 2014). Dekolonialität wird daher als politisches Projekt verstanden, da durch die koloniale Herrschaft zum Schweigen gebrachte Stimmen wieder in den Fokus gerückt und bisher hegemonialen ebenbürtig entgegengestellt werden sollen, womit nicht zuletzt die gegebene Ordnung sowie damit verbundene Rechte hinterfragt werden.

In Bezug auf die Hervorbringung von Territorien lässt sich folglich festhalten, dass territoriale Konflikte nicht in einem Entweder/Oder münden müssen, sondern – im Zuge von Dekolonialisierungsprozessen – über territoriale Verflechtungen unterschiedlicher Vorstellungen nachzudenken ist.

Im Mittelpunkt des Interesses dieses Buches steht der Aushandlungsprozess unterschiedlicher Territorialitäten insbesondere in Konfliktsituationen, wie sie oben veranschaulicht wurden. Die Repräsentation von Raum bzw. Räumen steht dabei aus kulturwissenschaftlicher Perspektive im Zentrum. Aufbauend auf den dargelegten Überlegungen zur kartografischen Darstellung eines Raums, aber auch zu Erzählungen darüber und der damit verbundenen Semantisierung bzw. Formen der Inanspruchnahme, wie sie Raummedien ausdrücken, wird in weiterer Folge nun speziell auf das Medium Film und dessen Stellung in diesem Zusammenhang eingegangen. Film wird dabei als Raummedium angenommen – als Medium, das einen Raum durch dessen Repräsentation hervorbringt – und damit territoriale Ansprüche artikulieren kann. Die Analyse soll verdeutlichen, wie die untersuchten Dokumentarfilme Räume produzieren, welche Narrative, Motive und Techniken dabei zentral sind und damit an der Hervorbringung von Territorien beteiligt sein können bzw. territoriale Verflechtungen verhandeln und so zur Dekolonialisierung bestehender Hierarchien in Bezug auf territoriale Vorstellungen beitragen.

3.4 Performances of decolonization

Auf Basis der theoretischen Überlegungen zu territorialen Konflikten lässt sich die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit ableiten nach der Bedeutung medialer Praktiken des Widerstands zur Durchsetzung nichtmoderner bzw. nichtwestlicher Territorialitäten im Diskurs um Landrechte und Ressourcennutzung, aber auch Umweltgerechtigkeit und Naturschutz. Während für die Etablierung von Nationalstaaten Narrationen über die Geografie und Kulturtechniken wie die Kartografie von zentraler Bedeutung waren, um das Territorium zu etablieren, als scheinbar fixiert darzustellen und damit den Raum nach westlich-modernen Vorstellungen zu produzieren bzw. Ansprüche zu formulieren, so lautet die zentrale Annahme der vorliegenden Arbeit, dass auch andere kulturelle Manifestationen an der Fortführung bzw. Subversion der performativen Herstellung dieser Raumkonstruktion beteiligt sein können. Auf Basis dessen rücken Filme in den Fokus, die eine dezidiert nichtwestliche Perspektive einnehmen, sich gemäß diversen Definitionen als »indigene Filme« bezeichnen lassen und Gegendiskurse zu etablieren versuchen. Von Interesse ist in erster Linie, wie die Konflikte filmisch dargestellt werden, um Rückschlüsse auf die damit verbundenen Dekolonialisierungsprozesse hinsichtlich territorialer Verflechtungen ziehen zu können. Insbesondere bei der Untersuchung

von Repräsentationen von Raum ist nicht nur relevant, was und in welcher Weise etwas abgebildet wird, sondern auch »die Position, von der aus eine spezifische Verräumlichung hergestellt wird« (Castro Varela et al., 2012, S. 310).

Indigene Gemeinden sind häufig von globaler Kommerzialisierung und staatlicher Anstrengungen zur Privatisierung natürlicher Ressourcen betroffen, jedoch, so Alexandra Halkin, Gründerin des *Chiapas Media Project*, und Amalia Córdova, vom *National Museum of the American Indian*:

»Rarely does mainstream media address scenes of inequality so prevalent in these communities. When they do, they present the people as stuck in poverty and unable to draw on their own communities and cultures. Alternatively, media representations often include romantic portrayals and superficial analyses of culture. Through silence and misrepresentation, mainstream media contributes to economic injustice and lack of respect toward indigenous communities.« (zit.n. Schiwy, 2009, S. 86)

Während im Zuge der Kolonialisierung mitunter das Bild des eroberten Landes als unbewohnter Raum vorherrschend war, wird aus einer Widerstandsposition im Zuge von Dekolonialisierungsbestrebungen versucht, diese Vorstellung als diskursive Gewalt zu entlarven, als aktives Ignorieren bereits bestehender Lebensformen und Kulturen. Medien, die dezidiert einen Gegendiskurs etablieren wollen, wie in Kapitel 2.3.2 erläutert, scheinen von besonderer Bedeutung im Kontext solcher Konflikte, da sie dem Schweigen und den Fehldarstellungen von Mainstream-Medien, wie etwa Halkin und Córdova aufzeigen, entgegengetreten.

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit indigenen medialen Produktionen heben, wie sich anhand der Definitionen (vgl. Kapitel 2.3.2) erkennen lässt, unterschiedliche Aspekte hervor, beispielsweise das Spannungsfeld zwischen indigenen Produktionen und ethnografischem Film und damit einhergehende Fragen nach ethnografischer Autorität und Selbstdefinition (Ginsburg, 1995) oder die Bedeutung des Aneignungsprozesses westlicher Technologien (Ginsburg, 1992; Salazar, 2004). Zentral dabei ist meist, zu untersuchen, was diese medialen Produktionen »tun«, welche Wirkung sie haben – im Rahmen ihrer Produktion als auch ihrer Rezeption (Martín-Barbero, 1987/1993). Wie in Kapitel 2.3.2 bereits erwähnt, wird vor allem die aktivistische Rolle hervorgehoben und als *signifying practice* beschrieben (Salazar & Córdova, 2020) bzw. als »crucial medium for articulating alternative forms of political imagination« (Zamorano, 2009, S. 4). So stellen auch Salazar und Córdova fest: »Indigenous video has positioned itself as a process of revitalization of languages and spirituality, an ethics and a politics of care for Mother Nature, and a profound epistemology that claims that another world—a flourishing world—is possible.« (2020, S. 130)

Der Dokumentarfilm mit seinem Wahrheitsanspruch hat dabei mit Blick auf den thematischen Zuschnitt auf territoriale Konflikte zwischen Indigenen und

westlich-modernen Institutionen eine besondere Stellung inne – als »weapon of choice for recording subaltern histories, contesting multinational extraction and development projects, and denouncing human rights violations on Native lands and bodies« (Córdova, 2014, S. 124) –, weswegen in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf dieser Filmgattung liegt. Der dieser Filmgattung zugesprochene Wahrheitsanspruch wird, so Schiwy, in indigenen Dokumentarfilmen häufig eingesetzt, um ein Bewusstsein darüber zu schaffen, welche Bedeutung es hat, *wer* einen Film macht: »In other words, far from a naive approach to film as a window upon reality, video makers use the camera to reflect a different angle of perception of the world.« (2009, S. 142) Indigene Dokumentarfilme sind daher als epistemische Intervention zu verstehen, die über die Funktion eines Festhaltens, eines Abbildens hinaus als Ressource für einen Dekolonialisierungsprozess gesehen werden können:

»Documentaries about territorial struggle, about the use of indigenous languages, medicinal practices, dances, oral history, and myths thus acquire meanings that go beyond documenting what may be lost. Culture here becomes a resource, a potential for rethinking, or, more precisely, decolonizing knowledge and the market.« (Schiwy, 2009, S. 211)

Das bedeutet nicht, dass diese Produktionen völlig kohärent oder frei von jeglichen Widersprüchen sind. Es soll jedoch darauf hinweisen, dass durchaus ähnliche Voraussetzungen sowie ähnliche (politische) Ziele zugrunde liegen und die Produktionen somit Teil eines politischen Projekts, einer politischen Praxis sind und einem Dekolonialisierungsprozess bestehender Machtverhältnisse zwischen indigenen und nichtindigenen Weltanschauungen dienen können. Wie Martín-Barbero mit Blick auf die linguistische Polysemie des spanischen Wortes *contar* festhält, ist allein die Möglichkeit, die Welt nach eigenen Vorstellungen zu benennen und zu vermitteln, schon als Ermächtigung zu politischem Handeln zu begreifen: »[T]here is at the same time a right to recount [*contarnos*] our own histories, and to count in [*contar en*] economic and political decisions. In order that the plurality of cultures be taken politically into account, it is imperative that the diversity of identities can be recounted, narrated.« (2002, S. 627) Hier lässt sich auch die Produktion indigenen Films bzw. insbesondere indigener Dokumentarfilme einordnen. Die Perspektive indigener Akteur*innen innerhalb der vermittelten Konfliktsituationen dient dem Sichtbarmachen der Pluralität von Standpunkten und ist damit auch eine deutliche Forderung, im politischen Diskurs stärker wahrgenommen zu werden.

Im Licht dieser Ausführungen stellt sich die Frage, wie die medialen Produktionen trotz oder auch durch ihre Verflochtenheit mit kolonialen Machtverhältnissen und gesellschaftlichen Strukturen einen Dekolonialisierungsprozess vorantreiben können, dabei Sehgewohnheiten anfechten und neue Vorstellungen und Konzepte hervorbringen.

Wie in Kapitel 3.3.1 näher ausgeführt, diente die von Quijano (2000) definierte Kolonialität der Macht dazu, westlich-moderne Vorstellungen zu etablieren und diese gegenüber bestehenden nichtmodernen bzw. nichtwestlichen durchzusetzen. Widerstand, Kritik oder Äußerungen alternativer kultureller Weltvorstellungen wurden ignoriert bzw. nicht als ebenbürtige Ansprüche gesehen, vor allem, solange sie nicht den Ausdrucksformen der hegemonialen Gesellschaft entsprachen, womit die Teilhabe an Möglichkeiten zur Geltendmachung reguliert wurde. Visualität dient(e) dabei als Objektivierung zur Ausübung von Kontrolle und gleichzeitigen Verschleierung von Macht als ›Wissen‹: Unter der Annahme eines ›neutralen Beobachters‹, der von einem Nullpunkt aus zu blicken vorgibt, wie es Medien wie die Kartografie oder aber auch das *ethnographic cinema* nach Rony (1996) suggerieren, wird die Welt entlang dieses Blicks strukturiert, d.h. vermessen, kartografiert, geometrisiert. Durch diese Annahme fungiert der Blick als Distanzierung bzw. Objektivierung: »[I]t turns things into objects and renders them passive, inert, manageable, and controllable.« (Ivakhiv, 2013, S. 3). Visualität kann jedoch nicht nur stabilisieren bzw. die Welt zu einem kontrollierbaren Objekt machen, sondern auch destabilisieren: »It can set off oscillations in the viewer and the viewed, flood the subject with emotion, and set off ripples around the object and between the object viewed and the viewing subject. Vision, in other words, can move its beholders in ways that leave nothing stable and inert.« (Ivakhiv, 2013, S. 3) Mignolo (1995) spricht, wie bereits ausgeführt, von der Kartografie, von Landkarten als *performances of colonization*, da diese die Welt nicht nur abbilden, sondern sie nach bestimmten kulturell spezifischen Vorstellungen und Parametern hervorbringen, ordnen und damit auch kontrollieren, Verhältnisse schaffen und demnach selbst als an der performativen Herstellung eines Territoriums beteiligte Akteurinnen zu verstehen sind. Die angenommene Bildperformanz kann ebenso für andere mediale Repräsentationen gelten. Auch Filme können an einer solchen performativen Herstellung eines Territoriums beteiligt sein, indem mit der filmischen Raumkonstruktion eine Einschreibung beispielsweise in eine Landschaft vorgenommen und damit ein gewisser Anspruch auf das Land erhoben wird. Dies zeigt etwa Shohat (1991), wobei sie insbesondere auf die zentrale Rolle geschlechtsspezifischer Metaphern und Geschlechtsunterschiede im kolonialen Diskurs aufmerksam macht durch die Rolle des männlichen Entdeckers, der durch seinen Blick in das Land eindringt, dieses Schicht für Schicht freilegt und mit einem neuen Namen – als Zeichen der Inbesitznahme – versieht. Das diente nicht zuletzt der Legitimierung der Eroberung:

»The metaphoric portrayal of the (non-European) land as a virgin coyly awaiting the touch of the colonizer, as Edward Said suggests in his discussion of Orientalism, implied that whole continents-Africa, the Americas, Asia and Australia could

only benefit from the emanation of colonial praxis, a discourse often reproduced in the cinema.« (Shohat, 1991, S. 52)

Film wird also als Raummedium verstanden, mit dem Einschreibungen in Landschaften vorgenommen werden, die Ansprüche ausdrücken. Mit der filmischen Raumkonstruktion geht dementsprechend ein territorialisierender Prozess, d.h. die Einschreibung territorialer Vorstellungen einher, sie dient damit der Artikulation bzw. Festigung territorialer Ansprüche. Filme sind selbst Akteure, sie zeigen, nehmen damit Einschreibungen vor und bezeugen gleichzeitig, was sie sichtbar machen (Schwarte, 2011). Bilder können, erklärt Schwarte weiter, bestimmte Wahrnehmungen erzwingen: »Sie können etwas zum Erscheinen bringen und sie vermögen es darüber hinaus, etwas festzuhalten, zu befehlen, zu verbieten, zu versprechen oder zu erklären.« (2011, S. 12) Der Film präsentiert eine Wirklichkeit, produziert einen Raum, den er gleichzeitig als solchen beglaubigt, er bildet nicht nur ab, sondern bringt die Welt nach kulturell spezifischen Vorstellungen hervor, ordnet und schafft so Verhältnisse. Die filmische Raumkonstruktion kann folglich an der performativen Herstellung eines Territoriums beteiligt sein.¹⁶

Mit Blick auf diese Überlegungen wird die Annahme verfolgt, die hier untersuchten Filme im Kontext ihrer Vermittlung von territorialen Konflikten als *performances of decolonization* zu denken, als soziale und semiotische Interaktionen, denen zugrunde liegt – wie die Definitionen für indigenen Film verdeutlichen –, Gegendiskurse zu schaffen und Interventionen hinsichtlich der modernen/kolonialen Weltordnung darzustellen.

Ein performativer Ansatz erlaubt, die gegebene räumliche Ordnung zu denaturalisieren, indem aufgezeigt wird, wie diese diskursiv hervorgebracht wurde. Die scheinbar natürliche Ordnung politischer Räume wird damit historisiert und potenziell dekolonialisiert (Schurr, 2013). In derselben Art, wie Narrationen über die Geografie, wie Medien wie die Kartografie dazu beitrugen, die räumliche Ordnung der modernen/kolonialen Weltordnung zu etablieren und zu festigen, in der der Nationalstaat als hegemoniale Form der Territorialisierung wahrgenommen wird, kann nun gefragt werden, inwiefern andere Medien, andere kulturelle Manifestationen Gegendiskurse entwerfen, so die Territorialisierung unterlaufen und zu

16 Dieser Fokus auf Raum, die Produktion von Raum und damit verbundene Fragestellungen in der Untersuchung der Filme lässt, wie sich bereits abzeichnet, den insbesondere in der Lateinamerikanistik prominenten Hybriditätsdiskurs zur Beschreibung der diversen Realitäten und Konflikte in Lateinamerika etwas in den Hintergrund treten. Dies soll jedoch nicht als grundsätzliche Diskursverschiebung, sondern Akzentuierung aufgrund der politischen Ausrichtung der Filme verstanden werden. Siehe zum Hybriditätsdiskurs einleitend bspw. Gómez, L. (2005). Hybridity (Rabasa, E. (Übers.), In: M. Szurmuk & R. M. Irwin (Hg.) Dictionary of Latin American Cultural Studies (S. 179-187). Gainesville: University Press of Florida.

einer Dekolonialisierung des Raums beitragen. Auf Basis dessen werden in weiterer Folge indigene Dokumentarfilme betrachtet, die sich mit territorialen Konflikten auseinandersetzen, sich also in ihrem thematischen Zuschnitt speziell mit der Verhandlung unterschiedlicher territorialer Verhältnisse beschäftigen und dabei die Position des Widerstands gegen hegemoniale Diskurse einnehmen, insbesondere wenn sie aufgrund ihrer Gattungszugehörigkeit einen gewissen Wahrheitsanspruch implizieren. Im Zentrum der analytischen Befassung mit diesen Filmen geht es deshalb um die filmische Raumkonstruktion und die damit verbundene Bedeutungskonstitution im Aushandlungsprozess, um die filmische Umsetzung der territorialen Auseinandersetzung und die hierbei als bedeutend erachteten kulturellen Vorstellungen, die angewandte Argumentationsstruktur zur Legitimierung bestimmter Weltentwürfe. Die in diesem Kapitel diskutierten theoretischen Aspekte in Bezug auf territoriale Konflikte zwischen Indigenen und nationalstaatlichen Institutionen wie kulturell spezifische Mensch-Umwelt-Beziehungen stehen besonders im Fokus.

Ziel der Analyse ist, das Spannungsverhältnis unterschiedlicher koexistierender Territorien und damit einhergehender Wirklichkeitskonstruktionen, wie sie in den Filmen ausgedrückt werden, zu identifizieren und die Bedeutung dieser als Widerstandspraxis gegen die moderne/koloniale Weltordnung zu verstehen. Zentrale Fragen, denen sich diese Arbeit widmet, sind etwa: Welche Narrative und filmischen Strategien werden angewandt, um territoriale Bezüge und Ansprüche auszudrücken, und (wie) wird das in Verbindung gebracht mit einer kulturellen Identität, mit Indigenität? Wie dienen die Bedeutungseinschreibungen dazu, die eigenen Forderungen zu legitimieren bzw. Ansprüche der Gegenseite zu delegitimieren? Wie werden hegemoniale Positionen unterlaufen, gibt es Widersprüche, Brüche? Wie werden staatliche oder westlich-moderne Akteur*innen dargestellt?

Und letztlich: Inwiefern können sie als epistemische Intervention gesehen werden, die über die Funktion eines reinen Festhaltens, eines Abbildens des Istzustands hinaus, als Ressource für einen Dekolonialisierungsprozess verstanden und folglich als *performances of decolonization* im Kontext der filmischen Verhandlung territorialer Konflikte gedacht werden können.

4. Methodisches Vorgehen

Ausgehend von den in Kapitel 3 beschriebenen theoretischen Überlegungen wird im Folgenden dargelegt, wie die ausgewählten indigenen Dokumentarfilme hinsichtlich ihrer Darstellung und Vermittlung territorialer Konflikte zu analysieren sind, sodass anhand der Analyseergebnisse Aussagen über etwaige Gegenentwürfe zur diskursiven Konstruktion des Territoriums durch westlich-modern geprägte Institutionen getroffen werden können. Indigener Film wird somit als diskursiver Ort verstanden, an dem die Kontrolle über Land und Ressourcen im Prozess der Territorialisierung ebenso verhandelt wird wie die Unterdrückung und Enteignung im Zuge (neo-)kolonialer Projekte, wie Fragen der Selbstidentifikation und Anerkennung, Vorstellungen von Indigenität, Wissensordnungen sowie letztlich auch Mensch-Umwelt-Beziehungen (Wilson & Stewart, 2008).

Hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit der Filme sind bei der Analyse die spezifisch dokumentarfilmischen Strategien in ihrer Funktion zur Artikulation eines Arguments über die filmische Realität in den Blick zu nehmen, um deren filmisches Argument und politische Absicht zu identifizieren. Bei der Dokumentarfilmanalyse steht in erster Linie die Rekonstruktion der Argumentationslinie im Vordergrund. Es ist das Organisationsprinzip zu untersuchen, das die Gesamtperspektive ebenso wie die Argumentation bestimmt, bzw. wie dies in den einzelnen Gestaltungsebenen verwirklicht wird – sowohl in der rhetorischen Strukturierung des Themas als auch in Bezug auf die filmtechnische Umsetzung (Kuchenbuch, 2005). Folglich sind in der Analyse die spezifischen Aspekte des Dokumentarischen, wie unter 2.1 beschrieben, relevant, etwa die unterschiedlichen Gestaltungsmodi nach Nichols (1991; 2017), sein Konzept der *voice*, das Zusammenwirken der Bild- und Tonebene zur Vermittlung einer Perspektive auf das Gezeigte und die dabei genutzten Bezugsebenen sowie spezifische Authentisierungssignale zur Generierung von Glaubwürdigkeit.

Um die Filme speziell in ihrem thematischen Zuschnitt auf territoriale Konflikte zu analysieren, richtet sich der Fokus insbesondere auf die filmische Raumkonstruktion. Wie in Kapitel 3 dargelegt, sind bei derartigen Konflikten der Begriff des Territoriums und die damit verbundenen Vorstellungen von Mensch-Umwelt-Beziehungen, Natur/Kultur-Grenzbeziehungen und Ähnliches zentral. Dies wird in

politischen Bewegungen Indigener bereits seit einigen Jahrzehnten kritisch thematisiert. Das Territorium als Sonderform des Raums wird in der vorliegenden Arbeit als performativ hervorgebrachter Raum betrachtet. Demnach bedarf es steter Wiederholung und kann Veränderungen unterliegen. Forderungen Indigener beziehen sich in Konflikten mit staatlichen Institutionen häufig auf eine Verschiebung in der Konstitution eines Territoriums. Von Karl Offen (2003) werden diese Forderungen in Abgrenzung zu *land claims* als *territorial claims* bezeichnet. Sie sollen die hegemoniale Position des Nationalstaates infrage stellen und indigene Territorialitätskonzepte – und damit auch Ansprüche auf die Konstitution eines Territoriums – geltend machen. Daraus ergeben sich Fragen wie: Wie repräsentieren, verhandeln bzw. konstruieren Filme konkrete Räume? Wie bringen sie in diesem Aushandlungsprozess neue Räumlichkeiten oder auch neue Wissensordnungen hervor, die auch die Wahrnehmung räumlicher Zusammenhänge bzw. grundsätzlich die Praktiken der Aneignung verändern können (vgl. Müller & Scholz, 2012)? Damit verbunden sind stets auch Strategien zur Legitimierung der jeweilig präsentierten Perspektive.

Wie in Kapitel 3.2 beschrieben sind diese Konflikte als ontologische Konflikte zu begreifen, in denen nicht nur die sozialökologische Dimension relevant ist, sondern auch Natur/Kultur-Grenzziehungen, die mitunter die Mensch-Umwelt-Beziehung bzw. -Interaktion beeinflussen. Unterschiedliche Formen von Territorialität – als Strategie, sich räumlich zu organisieren und Raum Bedeutung einzuschreiben – können unterschiedliche ontologische Vorstellungen mit sich bringen. Insofern ist im Zuge der übergeordneten Fragestellung nach der filmischen Vermittlung von territorialen Konflikten auch danach zu fragen, wie diese Dimensionen ineinandergreifen bzw. inwiefern die Filme eine Diskussion über etablierte westlich-modern geprägte Vorstellungen von Natur, Ressourcen und grundsätzlich Mensch-Umwelt-Beziehungen anstoßen können. Dementsprechend gilt es zu analysieren, wie bzw. ob die Filme ein Bewusstsein für ökologische Aspekte vermitteln oder ontologische Unterschiede in Bezug auf die Beschreibung von Mensch-Umwelt-Beziehungen einführen und wie dies filmisch umgesetzt wird.

Zusammenfassend stehen also die spezifischen Strategien, Motive und Narrative zur Visualisierung der Konfliktsituationen im Fokus der Untersuchung. Dabei geht es in erster Linie um die filmische Raumkonstruktion als auch die Untersuchung aus einer ökokritischen Perspektive, um die Konfliktverhandlung in allen relevant erscheinenden Dimensionen, wie sie in Kapitel 3 dargelegt wurden, zu erfassen. Als methodischer Zugang zur Analyse werden die spezifisch filmischen Möglichkeiten und Strategien zur Hervorbringung eines Raums näher betrachtet und in Verbindung mit den theoretischen Überlegungen zur performativen Herstellung eines Territoriums gebracht. Einen zweiten Zugang bilden zentrale Fragestellungen des *ecocriticism*, um aufbauend auf den Erkenntnissen der Raumanalyse die Mensch-Umwelt-Beziehungen und dabei eingeführte etwaige ontologische

Unterschiede zu berücksichtigen. Im Folgenden werden die Analysemethoden zur Untersuchung der dokumentarfilmischen Verhandlung von territorialen Konflikten näher dargelegt.

4.1 Filmische Topografie

Jeder Film konstruiert analog zu einem Roman einen künstlerischen Raum, der sich, so Regine Prange, »als Durchdringung des physischen, lebensweltlichen Raumes und seiner Erfahrung, aber auch durch seine Distanzierung von diesem bestimmt« (2012, S. 12). Der filmische Raum ist daher immer ein konstruierter. Es handelt sich nicht um ein Abbild der Wirklichkeit, vielmehr formt der Film die Informationen, die er vermittelt. Es handelt sich also um einen medial vermittelten Raum. Medien – in ihrer weitesten Definition als Vermittler – fungieren nicht als neutrale Überträger von Informationen, sondern geben dem zu übertragenden Inhalt eine Form und beeinflussen diesen damit (Enzensberger, 1970/1997). Die Abkehr von der Vorstellung, Film bilde die Wirklichkeit ab, bilde also reale Räume ab, ist der Ausgangspunkt von Überlegungen zu filmischer Raumkonstruktion, die den Status des Films als Kunst begründen (Prange, 2012). An den Raumkonzeptionen bzw. der räumlichen Organisation in einem Film lässt sich dessen Ordnung eines textuellen Weltentwurfs ablesen, sie »verdeutlichen die manifeste Struktur der Wirklichkeit des Textes« (2017, S. 162), wie Gräf et al. hervorheben. Dies gilt insbesondere auch für Dokumentarfilme, deren *truth claim* in der Konstruktion filmischer Räume eine besondere Bedeutung zugesprochen werden kann (vgl. Kapitel 4.1.2).

Im Zuge der Diskussion um Raumparadigmen des *spatial turn* entstand eine weitere Ausdifferenzierung in den Kultur- und Sozialwissenschaften: Der *topographical turn*, wie ihn Sigrid Weigel (2002) beschreibt, hebt vor allem die literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive hervor, dessen methodologische Konsequenzen darin liegen, dass Raum für die entsprechende Analyse nur dort zugänglich wird, wo er als Text oder Textähnliches erscheint. Stockhammer (2005) hingegen führt an, dass es für die Analyse grundsätzlich unerheblich ist, ob der Raum selbst oder eine Repräsentation des Raums untersucht wird. Er betont in Bezug auf den *topographical turn*, dass es bei der kultur- bzw. literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation räumlicher Verhältnisse in erster Linie um die ›grafische Operation‹ in Bezug auf Raumproduktion gehen muss, wie er in *TopoGraphien der Moderne* schreibt: »Das große G in ›TopoGraphie‹, dem ersten Titelwort des vorliegenden Bandes, betont dieses Gemacht-Sein von Räumen, indem es markiert, daß diese vor allem auch Produkte graphischer Operationen im weitesten Sinne sind.« (Stockhammer, 2005, S. 15) Er bezieht sich hierbei auf Deleuze/Guattaris (1980/1992) Idee des glatten und gekerbten Raums. Das ›Kerben‹ als grafische Ope-

ration ist dabei noch nicht näher charakterisiert – genauso wenig, ob eine Repräsentation oder das Gelände selbst gemeint ist (Stockhammer, 2005). Demnach ist die Topografie als grafische Operation der Gegenstand kulturwissenschaftlicher Analysen (Döring & Thielmann, 2008).

Eine topografisch ausgerichtete Analyse untersucht also und reflektiert die Konstruktion von Räumen bzw. stellt Methoden zur Verfügung, »die das Benennen und Herstellen von (geographischen) Räumen [...] analysierbar machen« (Sasse, 2012, S. 230). Die Untersuchung von Karten ist im Zuge topografisch ausgerichteter Analysen besonders in den Fokus gerückt, um aufzuzeigen, wie durch derartige grafische Operationen dreidimensionaler Raum zweidimensional repräsentiert wird, diese Repräsentation aber auch eine »zielführende Mobilisierung des Handelnden, der sie liest, ins Werk setzt« (Döring & Thielmann, 2008, S. 18). Dünne (2008) beschreibt die Kartografie als Medien- bzw. Kulturtechnik insbesondere mit Bezug auf die dadurch mögliche Machtausübung und Verknüpfung von Wissens- und territorialen Ordnungen, wobei er die These aufstellt, dass »mediale Dispositive wie die Kartographie nicht nur bestehende Relationen verräumen bzw. bestehende Territorien abbilden, sondern beide in gewisser Weise überhaupt erst (mit-)konstituieren, dass Medien also nicht nur Werkzeuge, sondern selbst Weisen der Welterzeugung sind« (2008, S. 52).

Medien unter diesem topografischen Gesichtspunkt zu untersuchen, bedeutet daher nicht in erster Linie danach zu fragen, inwiefern und mit welchen Mitteln sie vordiskursive Räume abbilden, sondern wie sie Räume selbst produzieren bzw. (mit-)konstituieren (vgl. Kapitel 3.3.2). Eine topografische Untersuchung beschäftigt sich mit Beschriftungsprozessen und der Darstellbarkeit von imaginären sowie physikalischen Räumen (Sasse, 2012). Topografien sind, so formuliert es Hartmut Böhme, »Darstellungen, im Doppelsinn von ›darstellen‹. Sie sind Darstellung von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl repräsentierende wie performative Dimension aller Topographien« (2005, S. xix). Topografien können als das kulturelle Schreiben bzw. Gestalten des Raums verstanden werden, sie stellen, so etwa auch Borsò (2007) in Bezug auf literarische bzw. imaginäre Topografien, Praktiken der Produktion des Raums dar. Sie sind Funktionen der ›Landnahme‹, weswegen die Aspekte der Macht und Kontrolle in der Auseinandersetzung mit Topografien in den Vordergrund rücken (Böhme, 2005). Während die entscheidende Leistung der Kartografie in ihrer Funktion der ›Landnahme‹ laut Dünne »in der Ermöglichung eines aperspektivischen räumlichen Nebeneinanders, das von keinem natürlichen Blick eingefangen werden kann« (2008, S. 55), liegt, ist die filmische Topografie dem diametral entgegengesetzt zu verstehen. Der Kamerablick ist immer bereits ein Ausschnitt, folglich partiell angelegt – und folgt daher einer anderen Form der Wissensproduktion. Durch die filmische Rahmung (*framing*), als Selektion von Inhalten und Festsetzung von Zusammenhängen, als Eingrenzung des Blickfeldes –

und grundsätzlich als ästhetischer Prozess – konstruieren Dokumentarfilme eine Wirklichkeit, durch die dokumentarfilmische Präsentationsweise suggerieren sie die Wahrhaftigkeit des korrespondierenden Raums, den sie jedoch erst (mit-)konstituieren. Diese Produktion einer kulturellen Topografie im Film bildet den Ausgangspunkt für die weitere Analyse.

Mit der filmischen Topografie geraten grundsätzlich jene Aspekte in den Blick, die auf der Bildfläche sichtbar bzw. hörbar sind und dadurch zur Konstruktion des Raums beitragen. Auf dieser Ebene wird der Istzustand, das Sichtbare relevant (Frahm, 2010). In der Analyse müssen daher aus einer topografischen Fragestellung heraus die Repräsentationstechniken und Gestaltungsmechanismen fokussiert werden, mit denen, wie Stockhammer (2005) in *TopoGraphien* schreibt, der Raum gekerbt wird. Grundsätzlich ist hier die Ausstattung, die Filmarchitektur und die jeweilige Mise-en-Scène zu untersuchen bzw. zu analysieren, welche Bedeutungsebenen sich über die Inszenierung der unterschiedlichen filmischen Orte ablesen lassen. Es gilt also, die Semantisierung der einzelnen Orte zu betrachten, die Selektion der gezeigten Orte, die Dramaturgie ihres Erscheinens und die Relationen zwischen ihnen, aus denen der filmische Raum und die Ordnung der dargestellten Welt deutlich wird (Gräf et al., 2017).

4.1.1 Der filmische Raum

Der Filmemacher Eric Rohmer (1948/2018) unterscheidet in Bezug auf den filmischen Raum zwischen dem Bildraum, dem Architekturraum und dem Filmraum. Der Bildraum beschreibt das Filmbild, das auf die Leinwand projiziert wird, also den sichtbaren Ausschnitt einer vorfilmischen Realität. Der Architekturraum besteht aus den existierenden Architekturen oder Naturräumen, also vorhandenen Teilen der Welt. Der Filmraum meint jenen Raum, der durch die filmische Zusammensetzung in der Vorstellung der Zuseher*innen entsteht (Rohmer, 1948/2018; Frahm, 2010).¹ Im Folgenden werden weitere Differenzierungen angeführt, die für die Beschreibung des filmischen Raums und damit für die Untersuchung relevant sind.

Medialer und modaler Raum

Um die spezifische Räumlichkeit, die der Film produziert, zu beschreiben, schlägt Joachim Paech (2000) eine Unterscheidung zwischen dispositivem, medialem und

1 Für einen Überblick zur frühen filmtheoretischen Überlegungen in Bezug auf die filmische Raumkonstruktion siehe u.a.: Prange, R. (2012). Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft. In: H. Engelke, R. M. Fischer & R. Prange (Hg.), Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden (S. 11-53). Marburg: Schüren.

modalem Raum vor, wobei vor allem auf die Unterscheidung bzw. Verknüpfung zwischen letzteren eingegangen werden soll. Der modale Raum meint nach Paech grundsätzlich den dargestellten filmischen Raum, dieser wird »durch die Art und Weise des (thematischen, perspektivischen etc.) Erzählens bestimmt« (2000, S. 93). Der modale Raum steht damit dem Filmraum nach Rohmer nahe und wird »mit der und für die Aktion, die in ihm stattfindet, hergestellt« (Paech, 2000, S. 93). Der Architekturraum nach Rohmer wird hier als konstitutives Element des Filmraums gedacht. Der mediale Raum dagegen ist das Medium für den modalen Raum und damit der »tatsächliche Raum filmischer Einbildung und räumlicher Konstruktion filmischen Erzählens« (Paech, 2000, S. 98). Diese beiden, der mediale und der modale Raum, sind in einem Bedingungsverhältnis zu denken, dem eine hierarchische Struktur innewohnt, wie Frahm (2010) schreibt. Der mediale Raum dient als Grundlage für den modalen, wird von diesem jedoch »überlagert«, wodurch eine Unterscheidung in sichtbar und unsichtbar zum Tragen kommt (Eryilmaz, 2016; Frahm, 2010). Der modale Raum ist hierbei als der sichtbare Raum der filmischen Raumproduktion zu verstehen, während der mediale unsichtbar oder nur punktuell sichtbar ist (Frahm, 2010). Die Produktion filmischer Räumlichkeit über den modalen und medialen Raum steht folglich in einem komplexen Wechselspiel aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Aus filmanalytischer Sicht sind besonders die Schnittpunkte dieser Ebenen interessant, in denen mediale Formen des Übergangs, Mechanismen zur Transition, sichtbar in den modalen Raum einwirken und, so Frahm (2010), dadurch einen Zwischenraum modellieren, an dem sich Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des filmischen Raums überschneiden, wodurch das Modale den Blick auf das Mediale freigibt. Insbesondere bei Dokumentarfilmen wird dieser Zwischenraum durch das Sichtbarmachen des Produktionsprozesses, der Technik, der involvierten Personen hinter der Kamera genutzt, um einen bewussten Bruch mit dem modalen Raum hervorzurufen und damit ein Authentisierungssignal zu setzen: Der modale Raum wird nicht als in sich geschlossen dargestellt, vielmehr wird durch die punktuelle Sichtbarkeit des medialen Raums eine Verschmelzung der vorfilmischen mit der nichtfilmischen Realität evoziert.

Filmische Orte und filmischer Raum

André Gardies (2002) zufolge beschreiben filmische Orte einzelne Handlungsorte, also Schauplätze, der filmische Raum hingegen ist als eine übergeordnete Gesamtstruktur zu verstehen, wobei dieser konsequent relational gedacht ist, er wird durch die einzelnen Orte immer wieder aufs Neue aktualisiert, wodurch sich diese Gesamtstruktur verändern kann. Gleichzeitig kann dieser aber auch rückwirken auf die jeweiligen filmischen Orte, demnach ist von einer filmischen Ort-Raum-Relation zu sprechen (Gardies, 2002; Frahm, 2010). Ähnlich dem Wechselspiel zwischen modalem und medialem Raum sind filmische Orte und der filmische Raum

in einem Wechselverhältnis zu sehen, das im Zuge der Analyse betrachtet werden muss. Das heißt, es müssen die einzelnen Orte in ihrer Selektion sowie Bedeutungseinschreibung in den Blick genommen werden und anschließend das übergreifende Raumkonstrukt, das als Synthese dieser filmischen Orte zu verstehen ist und sich aus der Relation der einzelnen Orte zueinander ablesen lässt (Frahm, 2010). In Bezug auf die Raumkonstruktion im Film wird über die Betrachtung der filmischen Orte klar, dass sich der filmische Raum nicht über die Summe der einzelnen Orte erklärt, sondern die Relationalität in ihrer Wirkmacht miteinbezogen werden muss (Frahm, 2010). Folglich wird der filmische Raum als Synthese der filmischen Orte verstanden.

Topologie

An diese Überlegungen zur Relationalität und ihrer Wirkmacht, wie sie in der Unterscheidung von filmischen Orten und filmischem Raum bedeutsam wird, anschließend rückt der Begriff der Topologie in den Fokus, womit ebendiese Beschreibung von räumlichen Relationen in ihrer Bedeutungskonstitution gemeint ist. Während die Topografie als Untersuchung der Repräsentationsformen des Raums verstanden wird, beschäftigt sich die Topologie mit räumlicher Struktur und Lagebedingungen bzw. Strukturdarstellung, geht damit über eine Beschreibung einzelner Elemente hinaus und zeigt auf, wie diese in dem jeweiligen Medium zueinanderstehen (Günzel, 2008; Frahm, 2010). Den Blick auf diese Relationen zu richten, bedeutet auch, Raum in seiner Verwobenheit mit kulturellen, sozialen und politischen Prozessen zu betrachten. Das topologische Moment ist da, wo etwas in Bezug zueinander gesetzt wird und somit aus topografischen Beschreibungen ein Mehr wird, wo deren Relation zueinander klar gemacht und damit eine Aussage getroffen wird (Frahm, 2010). Grenzen werden in diesem Zusammenhang zu relevanten Aspekten, soziale, politische Relationen können durch eine Grenzziehung ausgedrückt werden, deren sujethafte Überschreitung wiederum Ausdruck einer bestimmten Räumlichkeit sein kann. Aus der topografischen Analyse wird somit im darauffolgenden Schritt das topologische Moment, das durch gewisse filmische Mittel evoziert wird, beschrieben. Die Topologie verweist auf Fragen nach der Positionierung (Zentrum/Peripherie beispielsweise) sowie nach den Beziehungen von Subjekten zueinander und geht davon aus, dass ein Raum aus derartigen Relationen entsteht (Frahm, 2010) und folglich nicht als Summe einzelner Orte, so stellt auch Foucault in seinen raumtheoretischen Überlegungen fest: »Wir leben vielmehr innerhalb einer Menge von Relationen, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.« (1967/2018, S. 320)

Das topologische Moment ergibt sich in der Betrachtung des Gesamttraums, also des gänzlichen filmischen Raums, ist somit eine Weiterführung der topografi-

schen Untersuchung. Die Topologie offenbart Verflechtungen der Lagerungen von Subjekt und Welt (Borsò, 2007), die Untersuchung der medialen Konstruktion von Raum im Film erfordert daher topologische Fragen nach der Positionierung im Raum, nach den Relationen der gezeigten Subjekte zueinander, nach den Veränderungen dieser Relationen bzw. dem Gleichbleibenden trotz Veränderung (Günzel, 2008). Der filmische Raum ist, wie sich aus diesen Ausführungen schließen lässt, prozesshaft und entsteht aus einem permanenten Wechselspiel unterschiedlicher Parameter, er ist daher immer auch in sich bewegt (Frahm, 2010).

Mit der filmischen Topologie ist somit keine gegensätzliche Untersuchung des filmischen Raums oder ein zusätzlicher Aspekt zu topografischen Fragestellungen gemeint, sondern eine Weiterführung dieser, um über die mediale Verfasstheit des filmischen Raums zu reflektieren (Frahm, 2010). Die nun folgend erläuterten Aspekte sind konkrete Gestaltungsmittel zur filmischen Raumkonstruktion und daher in der Analyse besonders in den Blick zu nehmen.

4.1.2 Raumkonstruktion im Film

Film kann etwas zeigen, das nicht anwesend ist, kann Relationen neu verhandeln und bringt unterschiedliche Formen von Raum zusammen. Film kann also einen *neuen* Raum schaffen. Die Frage, die im Folgenden beantwortet werden soll, ist die nach dem medial Spezifischen des filmischen Raums. Was bedeutet es, den filmischen Raum als medialen Raum zu verstehen? Welche Möglichkeiten ergeben sich durch filmische Mittel? Auf diese *mediale* Ebene der filmischen Raumkonstruktion soll in den folgenden Unterpunkten genauer eingegangen werden.

Framing

Tiefenschärfe, Kameraperspektive, -handlung und Einstellungsgröße sind wesentliche Mittel, durch deren Einsatz in der filmischen Repräsentation eines Raums eine Raumerweiterung bzw. auch Auflösung des Raums ermöglicht wird (Gräf et al., 2017). Die Kameraperspektive etwa präsentiert stets einen bewusst gesetzten Ausschnitt und ist durch ihre Positionierung zu diesem Ausschnitt immer schon eine Stellungnahme darüber (Khouloki, 2007). Dementsprechend ist die Kameraperspektive nie neutral. Durch die filmspezifischen Gestaltungsmittel können Brüche mit etablierten Sehgewohnheiten herbeigeführt werden, die wiederum Prozesse zur Veränderung in unterschiedlichen Diskursen anstoßen können. Seit der Entstehung des Mediums Film wurden Konzepte und Vorstellungen darüber entwickelt, dass bewegte Bilder auch ›bewegen‹ können, dass sie Denkanstöße liefern, Begehren wecken, Wahrnehmungen verändern können und, so Reiter, »ein Bewusstsein für den aktuellen Zustand einer Gesellschaft erzeugen und zum Wandel anregen können« (2019, S. 140; vgl. Kapitel 2.1.2). Für Dokumentarfilme gilt dies aufgrund ihres spezifischen Verhältnisses zur Wirklichkeit in besonderer Weise,

wie etwa Hongisto (2015) darlegt: »[D]ocumentary films engage in a productive dialogue with the world in its becoming.« (2015, S. 12) Durch ihre filmische Rahmung (*framing*) wirken Dokumentarfilme auf die Wirklichkeit ein. Dadurch erhalten sie eine transformative Kraft und leisten einen kreativen Beitrag zur potenziellen Veränderung der Realität. Hongisto führt aus: »[F]raming is the performative practice with which documentary cinema participates in and contributes to the real as a process.« (2015, S. 12) Mit der Betonung der aktiven Teilhabe an der Gestaltung der Wirklichkeit geht eine Neuorientierung des Dokumentarfilms einher, »from explicating what already is to facilitating the vibrant becoming of the real in its myriad manifestations« (Hongisto, 2015, S. 17). Damit verdeutlicht Hongisto, wie bedeutend es ist, Dokumentarfilme in ihrem performativen Potenzial zu begreifen. Der Dokumentarfilm bildet die Wirklichkeit nicht ab, vielmehr gestaltet er diese in der filmisch hergestellten Form mit. Insofern kann von einer performativen filmischen Topografie gesprochen werden. Durch die Möglichkeit des Herstellens und Sichtbarmachens von Zusammenhängen können bestehende Grenzen des Sicht- bzw. Sagbaren aufgezeigt als auch überschritten werden, womit die politische Dimension deutlich wird, die in der Vergegenwärtigung potenzieller Realitäten liegt, wie Hongisto festhält:

»[T]he frame continuously tends to its own limit – not in an effort to contain and explain, but in order to reveal the limits of what is seeable and sayable at a given moment in time. Framing intertwines with Foucault's disposition of knowledge as it works on the dimensions of actual forms that exceed the seen and the said in the image. This has political implications for documentary cinema because, following Lazzarato, the expression of a world of becoming beyond actual forms is simultaneously a vision of ›a possible world.‹ The epistemological connects with the political in the aim of changing the conditions of the mechanism that controls visibilities and statements at a given moment in time. When a documentary film ›finally sees‹ it envisions a reality to come.« (2015, S. 23)

Das Framing der nichtfilmischen Realität, die dokumentarfilmisch in eine filmische Realität umgesetzt wird, ist in ihrer Ausgestaltung daher zentral für die Analyse. Dabei gilt es zu untersuchen, inwiefern bzw. durch welche Strategien sich die Filme an der Festigung oder Subversion territorialer Vorstellungen und damit einhergehender Implikationen beteiligen und ob sie dabei ein Bewusstsein für die im Raum wirkenden Machtverhältnisse sowie die Prozesshaftigkeit der Wirklichkeit schaffen und somit Möglichkeiten für Alternativen bzw. einen Wandel eröffnen. Dort, wo das Framing auf diese Bewusstmachung abzielt, lässt sich meines Erachtens die wirklichkeitskonstituierende Kraft der Bilder und schließlich die dekoloniale Praxis der Filme verorten. In diesem Sinne liegt – mit Blick auf den thematischen Zuschnitt auf territoriale Konflikte zwischen Indigenen und westlich-modern geprägten Institutionen – der Fokus in den Analysen auf jenen filmischen

Strategien, die sowohl auf inhaltlicher als auch formalästhetischer Ebene über die Beschreibung der modernen/kolonialen Weltordnung hinaus Dekolonialisierungsprozesse im Kontext dieser Konflikte anregen. Dabei sind Fragen nach der filmischen Umsetzung territorialer Bezüge ebenso relevant wie die Konzeption des filmischen Raums, auf den sie sich beziehen, wie beispielsweise: Auf welche Weise werden kulturelle Vorstellungen und Ordnungsprinzipien ausgedrückt bzw. verhandelt? Lassen sich an der Konstruktion des filmischen Raums gesellschaftliche Kräfteverhältnisse ablesen?

On-Off-Verhältnis

Eine weitere bedeutende Komponente zur Raumkonstruktion im Film ist das On-Off-Verhältnis, also das Verhältnis von innerhalb des filmbildlichen Rahmens Sichtbarem und jenem, das außerhalb dieses Bildraums auf den Raum einwirkt. André Bazin (1958/1975) führt für diese Unterscheidung die Begriffe *cadre* und *cache* ein, wobei ersteres eine Rahmung ähnlich einem Gemälderahmen beschreibt und letzteres einen flexiblen, verschiebbaren Rahmen. Das Off kann genutzt werden, indem es beispielsweise durch Voiceover auf den sichtbaren Raum einwirkt, gleichzeitig kann durch filmische Mittel aus dem On auf ein Off verwiesen werden, durch Blickrichtungen, Einstellungsfolgen, Geräusche etc., das Off wird durch derartige Strategien im On erfahrbar (Eryilmaz, 2016), wodurch deutlich wird, welches Potenzial in der Gestaltung des filmischen Raums, weit über den sichtbaren Bildraum hinaus, liegt und welche Möglichkeiten zur Transformation sich aus der medialen Beschaffenheit des Films ergeben:

»Das On-Off-Verhältnis bildet Transformationspunkte heraus, Bilder der Umkehrung und des Übergangs, in denen stets das topologische Moment der filmischen Raumkonstruktion aufscheint. Denn während das On weitgehend mit dem modalen Raum zusammenfällt, so markiert das Off genau jenen Grenzbereich, in dem der mediale Raum beständig in einen modalen Raum umgewandelt wird und umgekehrt.« (Frahm, 2010, S. 132-133)

Deleuze (1983/1997) beschreibt diesbezüglich einen Unterschied zwischen relativem Off und absolutem Off. Ersteres kann noch als ein potenziell anschließender Raum auf das On bezogen werden. Ein absolutes Off meint hingegen ein »radikales Anderswo«, das nicht mit den Koordinaten des modalen Raums in Verbindung gebracht werden kann (Deleuze, 1983/1997). In diesem liegt das topologische Potenzial des Films, das über den Raum hinausweist und diesen somit für Transformationen öffnen kann (Frahm, 2010). Das Verhältnis von On und Off hat bei Dokumentarfilmen einen besonderen gestalterischen Wert, da beispielsweise durch eine erklärende Voiceover-Stimme, wie sie vor allem Charakteristikum des *expository mode* nach Nichols ist, die mit diesem filmischen Mittel verbundene, imaginierte Autorität der Interpretation genutzt werden kann, um die Repräsentation der vor-

filmischen Realität in einen bestimmten diskursiven Zusammenhang zu stellen. Grundsätzlich ist die auditive Ebene ebenso bedeutsam in der Raumentfaltung wie die Bildebene (Sierek, 2012), weswegen die audiovisuelle Darstellung auch in ihrer Gesamtheit analytisch erfasst werden muss, insbesondere das Zusammenwirken der auditiven und visuellen Ebenen.

Bewegung

Bewegtheit ist ein wesentliches Merkmal der filmischen Raumkonstruktion, wobei hinsichtlich raumanalytischer Fragestellungen zu klären ist, inwiefern Bewegung auf die Beschaffenheit des filmischen Raums wirkt bzw. Bedeutung produziert. Die filmische Bewegung meint nicht allein den Moment, in dem Bewegung im Film sichtbar wird, sondern ist bereits davor – auf medialer Raumebene – vorhanden (Frahm, 2010). Film zeigt nicht lediglich ein Bild in Bewegung, also ein Bild, das durch Film in Bewegung versetzt wird, sondern Bewegung selbst, weshalb filmische Räume stets bewegte Räume sind (Frahm, 2010). Bewegung ist demnach dem filmischen Raum inhärent, daher steht Räumlichkeit durch Bewegung im Rahmen eines Films besonders im Fokus. Deleuze stellt fest: »[J]edes Bild wirkt auf andere und reagiert auf andere, in ›allen seinen Ansichten‹ und ›durch alle seine Grundbestandteile‹.« (1983/1997, S. 87) Seinen Überlegungen zufolge wirken also Bilder stetig gegenseitig aufeinander ein und verändern sich dadurch, sind konstant in Bewegung miteinander. Deleuze spricht vom Film daher als einem ›Bewegungs-Bild‹: »[D]er Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild.« (1983/1997, S. 15) Bildet das Bewegungsbild, wie Deleuze (1983/1997) annimmt, die Grundlage bzw. ›Nullstelle‹ für weitere Bildtypen, so schlussfolgert Frahm, dass das filmische Raumkonzept nur über Bewegung zu denken ist:

»Die Nullstelle des filmischen Raums bildet damit nicht mehr ein statischer, unbewegter Raum, der im Folgenden dann ›in Bewegung‹ zu bringen, das heißt auf spezifisch filmische Weise zu transformieren wäre, sondern die Nullstelle des filmischen Raums bildet der bewegte Raum selbst. Der Kernpunkt des Films liegt dann keineswegs darin, so lässt sich dieser Gedanke weiterführen, lediglich Bewegung im Raum zu reproduzieren, was ihn in der Nähe eines absolutistischen Raumkonzepts ansiedeln ließe. Vielmehr entfaltet der Film sein volles Potenzial, wenn er genuin bewegte Räume produziert, die insofern auf ein relationales Raumkonzept referieren, als sie sich stets auf eine übergreifende Bewegung, auf das Werden und auf die universelle Veränderlichkeit beziehen, die ebenso vor ihnen existiert, wie sie über sie hinausweist.« (2010, S. 155-156)

Montage

An diese Überlegungen zur Bewegtheit als Merkmal filmischer Raumkonstruktion anschließend bzw. mit Blick auf Deleuze's Überlegungen, wie Bilder gegenseitig aufeinander einwirken, ist die Montage als bedeutendes filmspezifisches Mittel zur Raumkonstruktion zu nennen, wie auch Gräf et al. festhalten: »Die einzelnen Einstellungen konstruieren gemeinsam mit dem in ihnen auf spezifische Weise Abgebildeten in ihrer syntagmatischen Abfolge den jeweiligen Raum und etablieren dadurch das, was als filmische Wirklichkeit erscheinen soll.« (2017, S. 163) Durch die Montage können Perspektivenwechsel angeregt, Distanzen aufgehoben, Kontinuitäten geschaffen und Grenzen verschoben werden. Sie schafft Bedeutung, die allein aus der Beziehung einzelner Bilder zueinander hervorgeht (Bazin, 1958/1975). Die Montage ist als filmisches Gestaltungsmittel auch relevant, da sich in ihr die Argumentationslinie eines Dokumentarfilms ablesen lässt. Der filmisch geschaffene Raum ist durch die Möglichkeiten der Montage ein neuer, auch wenn – wie es im Dokumentarfilm der Fall ist – das Ausgangsmaterial eine nichtfilmische Realität bildet. Die dokumentarfilmische Darstellung der nichtfilmischen Realität ist demnach allein aufgrund der Montage bereits ein »Argument über diese«, wie dies Nichols (1991) formuliert hat (vgl. Kapitel 2.1.2), denn über die Verbindung verschiedener Einstellungen werden Relationen geschaffen und somit Aspekte in Bezug zueinander gestellt, die ausschließlich in der filmischen Konstruktion auf diese Weise existieren. Ziel einer Analyse muss es daher sein, dem mittels der Montage erwirkten sinnstiftenden Effekt nachzuspüren. Insbesondere im Kontext der Konstruktion des filmischen Raums ist die Montage von Bedeutung, die Sierek (2012) neben der Gestaltung des Bildraums durch Gegenstände, Figuren, Licht und Bewegung als zweites zentrales Verfahren zur filmischen Raumkonstruktion beschreibt. Dabei wird von der Erfahrung ausgegangen,

»dass zwei oder mehr hintereinandergefügte Einstellungen zwei oder mehr Teilansichten eines homogenen und kontinuierlichen Handlungsraums zeigen. [...] Dabei wird der Sprung zwischen den Einstellungen durch die produktive Wahrnehmungsleistung des Zuschauers übersehen und in die Vorstellung eines fließenden und in die Zeit sich ergießenden Raumgebildes überführt« (Sierek, 2012, S. 126-127).

Die Montage bietet damit durch die unzähligen Möglichkeiten, Bilder miteinander zu kombinieren, ebenso unzählige Möglichkeiten, einen Raum filmisch zu konstruieren. In diesem Verbinden unterschiedlicher Bilder stellt die Montage ein genuin filmisches Mittel zur Raumkonstruktion dar und kann Kontiguität zwischen Ereignissen, Orten, Menschen oder Gegenständen schaffen, die ohne die filmische Bearbeitung nicht bestehen würde. So kann sie etwa Fernes nebeneinanderstellen und ist hinsichtlich ihrer Wirkmacht auf ihre Konsequenz für die Wahrnehmung des Raums seitens der Zuseher*innen hin zu befragen.

4.2 Eine ökokritische Lesart

Wie in Kapitel 3.2 dargelegt, sind territoriale Konflikte zwischen Indigenen und Nationalstaaten nicht als reine Konflikte um Eigentum und Wertschöpfungsrechte zu verstehen, sondern auch als ontologische Konflikte zu denken, die sich mitunter auf die Trennung von Kultur und Natur, auf unterschiedliche Mensch-Umwelt-Beziehungen im Kontext differierender Territorialitätskonzepte beziehen und auch der Frage nach Handlungsmacht neue Bedeutung geben. Als Aushandlungsprozess verstanden ist in der Analyse der filmischen Vermittlung dieser Konflikte zu fragen, ob bzw. inwiefern die Filme das Verständnis und die Deutung von Subjekt- und Raumkonstitution, von Mensch-Umwelt-Beziehungen sowie die Idee der westlichen Moderne, einer alternativen Moderne (bzw. Alternativen zur Moderne) verhandeln und damit auch Wege aus dem Extraktivismus anstoßen bzw. Alternativen zu westlichen, dualistischen Vorstellungen, die eine Trennung zwischen Gesellschaft und Natur etablieren, in den politischen Diskurs einbringen. Dementsprechend muss in der Analyse der Filme in Betracht gezogen werden, welche Vorstellungen von ›Natur‹ bzw. Mensch-Umwelt-Beziehungen darin vermittelt werden, ob bzw. wie diese mit unterschiedlichen Ebenen gesellschaftlicher Dynamiken verwoben sind und wie diese Vorstellungen und Dynamiken filmisch umgesetzt werden. Hieraus ergeben sich für die Analyse folgende Fragen: Wer wird als Akteur*in bzw. Subjekt dargestellt, in welcher Relation werden Akteur*innen/Subjekte zueinander gestellt? Welche Handlungsmacht und -logiken ergeben sich daraus? Welche ontologischen Grenzziehungen werden vollzogen? Wie werden menschliche und nicht-menschliche Agency, Veränderung, Materialität und unterschiedliche Relationen dargestellt?

Anhand dieser Fragen sollen die in den Filmen ausgedrückten Mensch-Umwelt-Beziehungen aufgespürt und der damit verbundene Aushandlungsprozess als Versuch einer Dekolonialisierung unterschiedlicher Lebensweisen und Vorstellungen nachgezeichnet werden. Im Zuge dessen werden die Filme einer ökokritischen Analyse unterzogen.

Ecocriticism existiert als Forschungsfeld seit Anfang der 1990er-Jahre und wird als Teilgebiet der *environmental humanities* verstanden. In diesem Rahmen entstandene Untersuchungen sind vorwiegend literaturwissenschaftliche Analysen, jedoch werden sukzessive auch andere Formen kultureller Produktion in den Blick genommen, wie beispielsweise Musik, Fotografie und auch Film (vgl. unter anderem Armbrusters Sammlung *Beyond Nature Writing* [2001]). »Ecocriticism asks fundamental questions about the nature and causes of environmental crises, the ways they are represented in language and culture, or contested or interpreted in literature, in art or daily discourse« (2019, S. 5), erläutert Timothy Clark in *The Value of Ecocriticism*. Das Forschungsfeld des *ecocriticism* lässt sich nach Clark (2019) definieren als das Bedürfnis, ein stärkeres Bewusstsein für ökologische Krisen, Tier-

und Naturschutz sowie Umweltgerechtigkeit zu etablieren. Dabei können diverse Perspektiven eingenommen werden, die beispielsweise ökozentrierte Ansätze besonders forcieren oder spezifische soziale Ungerechtigkeiten der Auswirkungen ökologischer Krisen beleuchten. Filme, die insbesondere indigene Bestrebungen nach Selbstbestimmung, Landrechten und Dekolonialisierung thematisieren, scheinen diese unterschiedlichen politischen Prioritäten zu vereinen (Willoquet-Maricondi, 2010). Eine ökokritische Analyse ermöglicht, wie Willoquet-Maricondi ausführt, »an environmental perspective on culture in the same way that feminist and Marxist criticism have given us, respectively, gender and class consciousness [...]« (2010, S. 2).

Ecocriticism untersucht laut Willoquet-Maricondi (2010) in erster Linie das physische Setting in kulturellen Manifestationen, die Wertvorstellungen in Bezug auf Umweltaspekte, versteht Raum als eine zentrale Kategorie, die kritisch betrachtet als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen dienen soll, sucht nach Verbindungen mit Kategorien wie Klasse, Ethnizität und Gender und fragt danach, wie kulturelle Texte die jeweilige Mensch-Umwelt-Beziehung beeinflussen. Auch Rust et al. (2015a) verweisen auf die engen Verstrickungen von Medien, Gesellschaft und Umwelt, sowohl in der Art und Weise, wie mediale Texte Umwelt repräsentieren (oder auch im Fehlen einer Repräsentation als *practice of erasure*), als auch in ihrer unausweichlichen Abhängigkeit von materiellen Ressourcen. Des Weiteren zeigen sie, wie eine Analyse dieser Verstrickungen dazu beitragen kann, Handlungsrahmen für aktuelle ökologische Krisen vorzugeben.² Das Feld des *ecocriticism* hat sich seit der Etablierung des Forschungsfelds um zahlreiche Verzweigungen erweitert. Das Ziel lässt sich gemäß Clark jedoch weitgehend einheitlich formulieren:

»Ecocriticism has become a diverse and vast field, a mix of literary, cultural, political, scientific and activist strands (the ›environment‹ is, after all, everything, strictly speaking). Its mantra is that the environmental crisis demands a reconsideration of society's basic values, constitution and purposes, and that art and literature can be vital in that work.« (2019, S. 15)

Die gesellschaftlichen Wertvorstellungen, die Clark anspricht, sind nach Rust et al. (2015a) Produkt der philosophischen Tradition Europas, dessen koloniale Dominanz dazu beitrug, ›Gesellschaft‹ an sich als ein exklusiv menschliches Phänomen zu betrachten. Dies bzw. die damit einhergehende Trennung von Natur und

2 Für einen historischen sowie theoretischen Überblick über die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ökokritischen Ansätzen in insbesondere filmwissenschaftlichen Forschungen, mögliche Definitionen des Begriffs *ecocinema* und die Aufgaben von *eco-film critics*, siehe: Rust, Monani & Cubitt (Hg.). (2013). *Ecocinema. Theory and Practice*, New York: Routledge.

Kultur soll nach Ansicht von Rust et al. (2015a) jedoch überwunden und die damit verbundenen Irrtümer sollten aufgedeckt werden, indem klargemacht wird, dass eine Gesellschaft nicht außerhalb ihrer Umwelt leben bzw. ohne diese nicht überleben kann. Eine ökokritisch ausgerichtete Analyse untersucht folglich mitunter Grenzziehungen zwischen Kultur und Natur, zwischen Mensch und Nicht-menschlichem, kulturelle Narrative über Mensch-Umwelt-Beziehungen bzw. welche Wertvorstellungen und Handlungsmöglichkeiten sich daraus ableiten lassen. Wie Adamson (2017) darlegt, besteht ein wachsendes Bewusstsein darüber, dass aktuelle Krisen hinsichtlich der Degradierung von Lebensraum, Klimawandel und der Zunahme von Wetterextremen nicht allein aus einer naturwissenschaftlichen Sicht zu untersuchen sind, sondern auch die Bedeutung von Werten, Geisteshaltungen, Vorstellungskraft und kultureller Diversität in den Fokus rücken muss, um zu verstehen, wie Veränderungen angestoßen werden können: »[I]n the first decade of the twenty-first century, scientists, policy-makers, business and education leaders are declaring the ›environmental humanities‹ crucial to addressing the anthropogenic factors contributing to dramatic environmental changes.« (Adamson, 2017, S. 4) Wie wir unsere Umwelt wahrnehmen, ist letztlich auf kulturelle Konstruktionen zurückzuführen (vgl. beispielsweise Cronon [1996] zur Idee der Wildnis) und kann nicht nur in Bezug auf ökologische Krisen, sondern grundsätzlich hinsichtlich der Verwobenheit des Menschen mit seiner Umgebung zu unterschiedlichen Handlungsableitungen führen. Die Analyse kultureller Manifestationen kann daher zeigen, wie wir Menschen unsere Umwelt konstruieren und ihr Bedeutung einschreiben.

4.2.1 Ökokritische Aspekte im Kontext einer Filmanalyse

Das Forschungsfeld des *ecocriticism* war zu Beginn vor allem auf literaturwissenschaftliche Analysen ausgerichtet, Film rückte erst nach und nach in den Fokus. Willoquet-Mariconi (2010) unterscheidet dabei zwischen *environmentalist films*, die sich wie beispielsweise *Wildlife*-Dokumentarfilme explizit mit der Natur, mit Umweltthemen bzw. -katastrophen, Klimawandel o.Ä. beschäftigen, jedoch eine anthropozentrische Sichtweise eher verstärken als hinterfragen, und *ecocinema*. Letzteres evoziert in gewisser Weise experimenteller und impliziter eine Form der Wertschätzung für die uns umgebende Umwelt (Willoquet-Maricondi, 2010). In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass grundsätzlich jeder Film in Bezug auf die darin artikulierten Wertvorstellungen und kulturellen Konstruktionen hinsichtlich einer Idee von Natur bzw. Mensch-Umwelt-Beziehungen untersucht werden kann, wie auch Rust und Monani festhalten: »In essence, we tend to agree that all films present productive ecocritical exploration and careful analysis can unearth engaging and intriguing perspectives on cinema's various relationships with the world around us.« (2013, S. 3) In Anknüpfung an Clarks Annah-

me, wonach ökokritische Analysen zum Überdenken bestehender gesellschaftlich-kultureller Wertvorstellungen bezüglich der Umwelt auffordern, ist festzuhalten, dass ebendieses Überdenken nicht allein anhand einer Auswahl von Filmen angestoßen werden kann, die explizite Botschaften bezüglich aktueller Umweltkrisen vermitteln, sondern grundsätzlich jede kulturelle Manifestation, jeder Film auf die darin wirkenden Ideologien und Wertvorstellungen hinsichtlich des Umgangs der Menschheit mit der Natur untersucht werden kann. Um die ökologische Perspektive eines Films zu untersuchen, haben Filmwissenschaftler*innen in den letzten Jahren beispielsweise auch Science-Fiction- (z.B.: Taylor [2013]: *Avatar and Nature Spirituality*) oder Western-Filme (z.B.: Murray & Heumann [2012]: *Gunfight at the Eco-Corral*) genauer in den Blick genommen. In diesem Zusammenhang führt Willoquet-Maricondi aus: »[C]inematic representations of nature and of environmental issues must be examined critically for the assumptions and ideologies they foster and reinforce, through their modes of production and also their deployment of the vocabulary and techniques particular to the visual medium.« (2010, S. 7) Dementsprechend ist beispielsweise die Chronologie der Szenen bzw. die Sukzession einzelner Elemente in Bezug auf ihre Funktion in der Bedeutungskonstitution zu untersuchen. Ähnlichkeitsrelationen zweier aufeinanderfolgender Einstellungen können einen argumentativen Zusammenhang implizieren (Gräf et al., 2017), da die Montage stets bewussten Entscheidungen unterliegt. Auch Unterschiede können, etwa durch Parallelmontage, hervorgehoben werden.

Verschiedene Parameter der Einstellung, wie etwa die Einstellungslänge oder die Kamerabewegung, können im Zuge der filmischen Argumentation Aussagekraft erlangen und sind daher genauer zu betrachten. Scott MacDonald beschreibt beispielsweise besonders lange Einstellungen und relativ ruhige Kameraführung bzw. Fixierung der Kameraposition als »a way of asking that viewers slow down and explore what they're seeing [...]« (2004, S. 115). In diesem Verlangsamten und genauen Betrachten liegt die Möglichkeit, die eigene Wahrnehmung zu erneuern und neue Zusammenhänge zu entdecken bzw. zu vermitteln (Lu, 2017). Die Dauer bzw. auch die Häufigkeit gewisser Motive kann Aussagen über deren Relevanz in der filmischen Argumentation ermöglichen.

Neben diesen Aspekten sind insbesondere auch die Kameraperspektive und der damit eingenommene Standpunkt von Bedeutung. Die Möglichkeit, unterschiedliche Perspektiven einzunehmen – auch solche, die dem freien menschlichen Auge nicht zugänglich wären – erleichtert beispielsweise das Verständnis von Interaktionen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem. Bei Betrachtung solcher Bilder, so Soles und Chu, »we are prompted to alter our sense of self as we reflect on the material and discursive practices that constitute a world of interconnectedness in its state of becoming [...]« (2015, S. 19). Die Abwechslung von anthropomorphen und zoomorphen Perspektiven ermöglicht auch, Bestrebungen seitens menschli-

cher Akteur*innen, Nichtmenschliches zu objektifizieren, zu denaturalisieren und damit auch zu kritisieren (Ladino, 2013).

Wie erwähnt wird Raum als eine zentrale Kategorie der ökokritischen Analyse betrachtet. Dabei ist die filmische Rahmung insgesamt zu analysieren. Das Framing eines Ortes stellt stets eine Aussage über diesen dar, wie bereits erläutert wurde. Dies gilt aus ökokritischer Perspektive insbesondere auch für die Verstrickungen von Umwelt und Gesellschaft, wie Soles und Chu hervorheben:

»Framing, both aesthetic and ideological, is integral to the construction of visual images. Photography, film, and comics all rely upon framing to shape viewer/reader perceptions and to express a particular point of view via choices about visual perspective. [...] [T]his concept of framing is of special importance to ecocritics, since matters of point of view and vision are so dramatically at stake in works grappling with environmental and interspecies issues. Framing, and the aesthetics of the image within a frame, shape how artists and their audiences perceive the environment.« (2015, S. 17 [Herv. i. O.]

Bei Betrachtung dieser filmischen Mittel wird die Analyse mitunter von Überlegungen des *material ecocriticism* geleitet, wie ihn Iovino und Oppermann (2014) entworfen haben. Zentraler Aspekt des *material ecocriticism* ist, Materie nicht passiv und statisch zu verstehen und menschlicher Agency gegenüberzustellen. Diese Unterscheidung zwischen passiver Materie und aktiver menschlicher Agency wird als politische Unterscheidung identifiziert, die mit einem Verständnis von Natur verbunden ist, wie es während der Zeit der Aufklärung in Europa entstanden ist, und mit kolonialistischen Ambitionen Europas verknüpft ist, die Welt zu beherrschen (Iovino & Oppermann, 2014). Dabei wird die grundsätzliche Frage gestellt, wie verschiedene Formen der Materialität interagieren und dadurch Bedeutung und Diskurse produzieren, die als Text interpretiert werden können: »The conceptual argument of material ecocriticism is that matter is endowed with creative expressions, manifesting as *storied matter*.« (Oppermann, 2016, S. 274 [Herv. i. O.]). Auch das Konzept des Posthumanismus ist in diesem Kontext relevant und bedeutet, die Kategorie »Mensch« als »co-emergence within a shared field of existence marked by the interdependency of life« (Oppermann, 2016, S. 276) zu verstehen und demnach eine anthropozentrische Wirklichkeitskonstruktion zu verlassen. Die Annahmen dieser Strömungen liefern eine hilfreiche Perspektive, um dualistische Konstruktionen von Kultur und Natur zu überwinden, die dazu dienen können, eurozentrische Formen der Wissensproduktion und koloniale Machtbeziehungen zu stützen (Sundberg, 2014). Diese Herangehensweise ermöglicht es in der Analyse, die Praktiken zur Stabilisierung und Destabilisierung der Grenzziehung zwischen den Kategorien »menschlich« und »nichtmenschlich« zu untersuchen, die Ziele dieser Praktiken zu identifizieren bzw. den konzeptuellen Rahmen zur Definition von menschlicher Subjektivität, Agency, Identität und Selbst zu hinterfragen und Ver-

bindungen zwischen unterschiedlichen Formen von Leben zu sehen (Oppermann, 2016).

4.2.2 *Postcolonial ecocriticism*

Basierend auf dem Wissen, dass die Ausgangssituationen der jeweiligen Konfliktsituationen modernen/kolonialen Ordnungen unterliegen, ist ein ökokritischer Ansatz zu verfolgen, der die Besonderheiten einer postkolonialen Gesellschaft in Betracht zieht. Dies führt nach Huggan und Tiffin zu einer postkolonialen ökokritischen Lesart,

»which also involves an ›aesthetics committed to politics‹ (Cilano and DeLoughrey 2007: 84), with its historical understandings of the socio-political origins of environmental issues overriding the apolitical tendencies of earlier forms of ecocriticism that often seemed either to follow escapist pastoral impulse or to favor an aesthetic appreciation of nature for its own sake« (2010, S. 12).

Ziel dabei ist, westliche Ideologien von Entwicklung und Fortschritt zu hinterfragen und brauchbare Alternativen zu liefern, und, so Huggan und Tiffin, »to make exploitation and discrimination of all kinds, both human and nonhuman, visible in the world; and, in doing so, to help make them obsolete« (2010, S. 16). Insbesondere im Kontext postkolonialer Gesellschaften sind Forderungen nach mehr Umweltgerechtigkeit zu zentralen Aspekten des *ecocriticism* geworden (Adamson et al., 2002). Stereotype Vorstellungen vom *ecological native* oder von unberührter Wildnis sind dabei oft nicht leicht zu überwinden, gerade erstere dienen jedoch dazu, bevormundende Haltungen westlich-moderner Gesellschaften zu stärken, Kolonialismus zu rechtfertigen und Enteignung und Vertreibung weiterhin zu legitimieren (Däwes & Maufort, 2014). Mit Blick auf die vorliegende Arbeit ist daher zu fragen, wie in den darin untersuchten kulturellen Manifestationen eine Verbindung zwischen den Menschen und ihrer Umgebung hergestellt wird und dabei die Vorstellung des *ecological native* entlarvt, genutzt oder widerlegt wird. Des Weiteren erscheint es wesentlich, zu untersuchen, inwiefern spezifisch indigene Weltentwürfe in der Argumentation um Umweltgerechtigkeit, Umweltrassismus, um Mensch-Umwelt-Beziehungen eingesetzt bzw. filmisch umgesetzt werden und damit territoriale Verflechtungen preisgeben (Adamson & Monani, 2017). Adamson (2001) hat als eine der ersten die zentrale Relevanz indigener Literatur herausgearbeitet, um westlichen Konzepten von ›Raum‹ bzw. auch ›Natur‹ nicht-westliche Alternativen gegenüberzustellen. Adamson verweist auf Zusammenhänge von Konstruktionen wie *race* und *gender* mit einer Idee von ›Natur‹ und deren Auswirkungen auf Fragen nach Umweltgerechtigkeit, die auch in der vorliegenden Arbeit im Zuge der Analyse aufgegriffen werden sollen. Ihre Erkenntnisse, etwa über die Oppositionsstruktur von Natur/Kultur, die überwunden und vielmehr als Opposi-

tion unterschiedlicher Formen des ›In-der-Welt-Seins‹, wie sie schreibt, artikuliert wird (Adamson, 2001), dienen dabei als Zugang für die Analyse der für diese Arbeit ausgewählten Filme. Die Analysen sollen zeigen, inwiefern indigene Kosmovisionen als Argument für eine bestimmte Form der kulturellen Erfahrung der Umgebung eingeführt werden, wie dies legitimiert und wie diese Legitimation filmisch umgesetzt wird. Wesentlich dabei ist, so führen Adamson und Monani aus, »to understand that cosmovisions are not essentialist or simplistic answers to ecological crises. Grounded in context, they can be limiting or liberating in their ethics and their politics as applied to other ›persons‹« (2017, S. 8). De la Cadena (2010) hebt hervor, dass die europäische Aufklärung eine bestimmte ontologische Ordnung hervorgebracht hat, die natürliche und soziale Dimensionen, Menschen und Nichtmenschliches klar trennt. Wenn jedoch indigene Kosmovisionen andere Konfigurationen und Relationen betonen und beispielsweise westlichen Konzepten von ›natürlichen Ressourcen‹ gegenübergestellt werden, so spricht de la Cadena (2010) von *indigenous cosmopolitics*, die die Trennung von Mensch und Natur als universelle Wahrheit durchbrechen und dadurch zu einer politischen Neuausrichtung beitragen können, wenn etwa *earth-beings*, also nichtmenschliche fühlende Entitäten, wie sie de la Cadena beschreibt, Teil von Widerstandsbewegungen sind. Auch dies soll in der Analyse der filmischen Argumentation der einzelnen Dokumentarfilme betrachtet werden. Konkrete Fragestellungen dazu sind etwa: Wie werden unterschiedliche Vorstellungen in Bezug auf die Umwelt erzählt, wo und wie werden hierbei Grenzen zwischen ›Wir‹ und ›die Anderen‹ gezogen? Auf welche stereotypischen Bilder wird zurückgegriffen, werden diese kritisiert, welche Alternativen werden eingeführt?

Nachfolgend soll nun aufgezeigt werden, wie diese komplexen Relationen, die zu bestimmten Konfigurationen von Natur und Kultur, Gesellschaft und Umwelt führen, in ihrer Bedeutung in territorialen Aushandlungsprozessen in verschiedenen indigenen Dokumentarfilmen verhandelt werden. Dabei geht es um den spezifisch filmischen Blick, mit dem diese Konflikte dargestellt werden, sowie die Fragen, wie anhand ästhetischer und rhetorischer Strategien ein Nachdenken über territoriale Konflikte angeregt wird und welche kulturellen Deutungsmuster sich daraus ablesen lassen.

5. Analysen: Film als Widerstand

Die folgende Analyse umfasst fünf Dokumentarfilme, die im Weiteren hinsichtlich der aufgeworfenen Fragestellungen detailliert zu untersuchen sind. Die ausgewählten Filme (*Petu Mongueleñ – Estamos vivxs*, *Júba Wajiñ – Resistencia en la Montaña de Guerrero*, *Paraná – el río, Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca*, *Ara Pyau – La primavera Guaraní*) werden nicht nur in Hinblick darauf analysiert, was sie zeigen und wie sie dies zeigen (beispielsweise in Bezug auf die narrative Ebene, den Bildausschnitt, den Ton, die Schnittfrequenz oder andere Ebenen filmischer Bearbeitung). Durch die intensive Auseinandersetzung soll auch ihr Potenzial abgeleitet werden, alternative Vorstellungen und Wahrnehmungen zu westlichen Konzepten und Kategorisierungen zu stärken und in dem Sinn die Konstruktion politischer Wirklichkeit zu beeinflussen, also einen Dekolonialisierungsprozess vorantreiben zu können. Meine Arbeit versteht sich dabei als eine Annäherung, die Einblick in das bedeutsame Filmschaffen Indigener in Lateinamerika vor allem im Kontext aktueller territorialer Konflikte gewährt, indem in den Analysen der dynamische Aushandlungsprozess von hegemonialen Diskursen und Gegendiskursen beleuchtet wird.

5.1 *Petu Mongueleñ – Estamos vivxs*

Im Jahr 2017 produziert, folgt dieser Dokumentarfilm einer Protestbewegung der Mapuche-Tehuelche, die in der Region rund um den Río Negro auf dem heutigen Staatsgebiet Chiles sowie Argentiniens leben. Aufgrund einer neuen Gesetzgebung in der Provinz sollten sie in ihren territorialen Rechten eingeschränkt werden, weswegen sich der Protest formierte. Im Jahr zuvor unternahm die argentinische Regierung einen ersten Versuch in der Region, eine Gesetzesreform durchzuführen, um über die Nutzung von über fünf Millionen Hektar Land zu verfügen. Ziel war es, dieses Land für Bergbau, den Energiesektor und andere ökonomisch rentable Projekte zugänglich zu machen: »Se propone un régimen de tierras fiscales que responda a todas las formas de producción, ampliando las posibilidades y usos de la tierra, las que podrán destinarse a la producción agrícola, pastoril, forestal, energé-

tica, minera, turística, industrial, tecnológica, mixta u otra.«¹ (Río Negro Comunicación, 2016) Im November desselben Jahres organisierten die Mapuche-Tehuelche eine Versammlung, um über die Folgen dieser Vorgehensweise und deren Legitimität zu diskutieren. In einem Gutachten wurde auf die fehlende rechtliche Basis für das Handeln der regionalen Regierung sowie auf die Missachtung bestehender Gesetze, Umstände und Rechte hingewiesen, unter anderem:

»Desconoce los relevamientos territoriales a las comunidades indígenas ordenados por la Ley Nacional 26.160. [...] Ignora la Ley Integral del Indígena, la Constitución Nacional y los convenios internacionales que reconocen los derechos de los pueblos originarios. [...] No valora la vida, al entender la tierra como un producto comercial y no como el espacio social donde se proyecta la vida y se da continuidad a las culturas de los pueblos. [...] Sin participación y sin información a las comunidades afectadas, cualquier proyecto de ley viola los derechos de los pueblos originarios.« (ENDEPA, 2017)²

Daraufhin wurde für den 20. bis 24. April 2017 ein Protestmarsch organisiert, der unter dem Motto *Petu mongueleñ, fey muta trekaleñ (estamos vivos, por eso caminamos)*³ stand. Ziel war es, ein klares Zeichen gegen die geplante Gesetzesreform zu setzen. Die Gruppen starteten in Bariloche bzw. Catriel, trafen sich auf dem Weg und beendeten ihren Marsch in Viedma vor dem dortigen Regierungsgebäude. Vor Ort wurde ein Teil der Protestierenden vom amtierenden Minister Luis Di Giácomo und dem Staatssekretär Félix San Martín empfangen. Die Vertreter*innen äußerten bei dieser Gelegenheit ihren Einspruch gegen die geplante Gesetzesänderung und verwiesen auf deren fehlende Legitimität anhand einer Analyse der geltenden Gesetzgebung. Sie forderten, wie es auch in ihrem Gutachten festgehalten ist:

»el derecho a la tierra sin contaminación, en rechazo del nuevo Código de Tierras Fiscales que el gobierno provincial quiere imponer sin consulta previa, libre e informada (establecida por el convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, la Declaración de las Naciones Unidas sobre Derechos de los Pueblos

-
- 1 Durch die Regelung der staatliche Raumordnung sollen unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten zugelassen und forciert werden, wie beispielsweise Agrar-, Vieh- und Forstwirtschaft, Energiegewinnung, Bergbau, Tourismus, Industrie, Technologie, Mischbetriebe und andere. (Übers. d. Verf.)
 - 2 Die territoriale Ordnung der indigenen Gemeinden, wie sie durch das nationale Gesetz 26.160 festgelegt ist, wird missachtet. [...] Indigene Rechte, die nationale Verfassung ebenso wie internationale Konventionen zum Schutz indigener Rechte werden ignoriert. [...] Das Leben an sich wird missachtet, wenn man die Erde lediglich als kommerzielles Produkt versteht, und nicht als sozialen Raum, wo Leben entsteht, wo sich die Kultur der indigenen Gemeinden entfaltet. [...] Haben die betroffenen Gemeinden kein Mitspracherecht, keine Informationen, ist jeder Gesetzesentwurf eine Verletzung indigener Rechte. (Übers. d. Verf.)
 - 3 Wir leben, darum marschieren wir. (Übers. d. Verf.)

Indígenas y la Declaración Americana sobre Derechos de los Pueblos Indígenas), porque entienden que con este proyecto de ley se pretende terminar el histórico reclamo territorial Mapuche-Tehuelche al no reconocer la preexistencia de los Pueblos Originarios y disponer de las más de 5 millones de hectáreas, relevadas como territorio ancestral por la Ley 26.160, al servicio de la mega minería, el modelo extractivista de petróleo y gas por vías no convencionales, el monocultivo, el turismo para pocos y la continua extranjerización de la Patagonia.» (ENDEPA, 2017)⁴

Die Erholung der argentinischen Wirtschaft nach dem finanziellen Kollaps im Jahr 2001 basierte in großen Teilen auf Bergbau sowie der Produktion bzw. dem Export von unter anderem Soja, Weizen, Öl und Gas (Giarracca & Teubal, 2014). Insbesondere ab etwa 2011 wurde die Politik verstärkt extraktivistisch ausgerichtet, was zu Enteignung von Land und zu Vertreibung führte. Von Mapuche-Vertreter*innen organisierte Bewegungen zur Verhinderung dieser Enteignung, wie sie der hier analysierte Film zeigt, sind aufgrund der Entwicklungen im letzten Jahrzehnt immer zahlreicher geworden.⁵ Die ILO 169 spielt dabei eine zentrale Rolle, um vorangehende Konsultationen verpflichtend einzuführen (Savino, 2016). Argentinien ratifizierte die ILO 169 im Jahr 2000. Bis zum Zeitpunkt des filmisch begleiteten Protestmarsches wurde jedoch keine entsprechende gesetzliche Verankerung veranlasst (Torres Wong, 2018).

Der Film folgt dem Protestmarsch über mehrere Tage, begleitet also die protestierenden Akteur*innen und nutzt vor allem Voiceover dieser Menschen, um die Bilder zu kontextualisieren. Regie führte Sebastián Labaronne in Kooperation mit Vertreter*innen der Mapuche, die im Abspann mit Vornamen (als *voces*⁶) genannt werden: Maria, Nicasio, Monona, Luis, Patricia, Ricardo, Hugo und Nora. Weiters

4 das Recht auf eine gesunde Umwelt, und die Ablehnung der neuen Gesetzgebung der staatlichen Raumordnung, die die Landesregierung ohne vorausgegangener unabhängiger und informierter Konsultation (wie sie durch die Konvention 169 der Internationalen Arbeitsorganisation, der Deklaration der Vereinten Nationen über indigene Rechte und die amerikanische Deklaration über indigene Rechte vorsieht) durchsetzen will; denn sie sind sich darüber im Klaren, dass mit diesem Gesetzesentwurf beabsichtigt wird, den historischen Anspruch der Mapuche-Tehuelche auf dieses Land aufzuheben, da die zeitlich frühere Besiedelung durch die indigenen Völker nicht anerkannt wird. Damit werden mehr als 5 Millionen Hektar Land, eigentlich indigenes Territorium laut Gesetz 26.160, dem großangelegten Bergbau zur Verfügung gestellt, der Öl- und Gasförderung, der Monokultur-Landwirtschaft und dem Tourismus für einige wenige, womit Patagonien noch weiter entfremdet wird. (Übers. d. Verf.)

5 Für detaillierter Informationen hierzu siehe beispielsweise: Savino, L. (2016). Landscapes of contrast: The neo-extractivist state and indigenous peoples in ›post-neoliberal‹ Argentina. In: The extractive industry and society, 3(2), S. 404-415.

6 Stimmen. (Übers. d. Verf.)

erwähnt werden Nahuel Manquin, Victoria Salama, Pablo Degliantoni, Hugo Araneo und Inti Aranea als an der Entstehung des Films Beteiligte.

Der Film gewann den Preis des besten Dokumentarfilms des REC – Festival de Cine (Argentinien, 2018) und wurde auf diversen Festivals gezeigt, zu denen unter anderem die Folgenden gehörten: Festival Audiovisual Bariloche (FAB; Argentinien, 2017), Festival Nacional de Cine Independiente de Cipolletti (Argentinien, 2017), II Festival Patagonia Rebelde (Argentinien, 2017), Festival Internacional de Cine Indígena en Wallmapu (Chile, 2018), Festival Internacional de Cine Político (FICIP; Argentinien, 2018), REC – Festival de Cine (Argentinien, 2018), Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Originarios (FICMAYAB, Guatemala, 2018) sowie 13^a Muestra Cine y Video Indígena del Museo Chileno de Arte Precolombino (Chile, 2019).

5.1.1 Von Zeitlichkeit und Unsichtbarkeiten als Verdrängungsmechanismen

Wie im oben zitierten Ausschnitt des Gutachtens erwähnt, berufen sich die Mapuche-Tehuelche auf die Existenz ihrer Kultur bereits vor der nun herrschenden Territorialität des Nationalstaates, um ihre Forderung zu untermauern. Die hegemoniale Position des Staates werde im Kontext der modernen/kolonialen Weltordnung jedoch genutzt, um zeitlich früher etablierte Territorien zu überschreiben. Dieser Hinweis auf konkurrierende Räumlichkeiten wird gleich zu Beginn des Dokumentarfilms *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* aufgegriffen. Im Verlauf des Films wird konkretisiert, wie die Mapuche Territorium für sich definieren und damit einen Gegenentwurf zur nationalstaatlichen Territorialität liefern. Der Film veranschaulicht konkret, wie alternative Wertvorstellungen und Überzeugungen darum ringen, Legitimität zu erlangen.

Der Film beginnt mit einer animierten Ansicht der Weltkugel, wobei der Südkugel (*cono sur*) Lateinamerikas zu sehen ist. Die Weltkugel ist in braunschwarzen und grauen, dunklen Tönen gehalten, die Grenzen der Nationalstaaten Bolivien, Chile, Paraguay, Argentinien und Uruguay sind erkennbar, die Staaten sind jeweils beschriftet. Über ein Textinsert erfährt das Publikum: »La nación Mapuche es un pueblo originario preexistente a los estados argentino y chileno.«⁷ (00:00:03-00:00:09 [Herv. i. O.]) Die Beschriftung des Filmbildes durch den Text führt das Spannungsverhältnis konkurrierender Territorialitäten ein, auf dem die Kernaussage des Films basiert. In der folgenden Einstellung wird die animierte Weltkugel herangezoomt, sodass nur noch ein Ausschnitt des südlichen Teils Lateinamerikas zu sehen ist. Auf diesem ist die »Provincia de río negro«⁸ (00:00:10-00:00:33)

7 Die Nation der *Mapuche* ist ein indigenes Volk, das bereits vor den beiden Staaten Argentinien und Chile existierte. (Übers. d. Verf.)

8 Provinz Río Negro. (Übers. d. Verf.)

ausgewiesen und ein weiteres Textinsert erläutert die zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnte Änderung einer Gesetzgebung, die Auslöser für Proteste war: »En abril del 2017 las comunidades se movilizaron atravesando 800 km en *repudio a un proyecto de ley de tierras fiscales* en lo que hoy es la provincia de río negro.«⁹ (00:00:09-00:00:20 [Herv. i. O.]) Die Beschriftungen führen eine zeitliche Argumentation in Bezug auf die territorialen Ansprüche ein bzw. heben die Überschreibung der Nation der Mapuche durch das Benennen geografischer Räume (der Provinz Río Negro) seitens der Nationalstaaten hervor. Die hegemoniale Position westlich-moderner Gesetzgebung wird durch die Existenz der Nation der Mapuche noch vor den Nationalstaaten – also über eine zeitliche Dimension – angeprangert. Somit wird das neue Gesetz über Land in staatlichem Eigentum in den Kontext bestehender moderner/kolonialer Logiken gestellt, da die Möglichkeit der Implementierung derartiger Gesetze auf dem Ignorieren bisheriger bzw. vor der Etablierung von Nationalstaaten bestehender Territorien gründet. Am rechten unteren Bildrand ist das zentrale Symbol der Mapuche-Kosmovision – die Abbildung des *meli witrán mapu*¹⁰ – zu sehen. Sie unterstreicht die Präsenz und Legitimität der Nation der Mapuche. In weiterer Folge blenden die Ortsnamen Furilofche und Fiske Menuco auf und es werden Linien von diesen Ausgangspunkten gezogen, die sich erst treffen und anschließend horizontal nach rechts weiterlaufen zum Endpunkt, der dann erscheint: Viedma. Mit einem erneuten Heranzoomen an die gezeichnete Route werden weitere Ortsnamen eingeblendet: Picaniyeu, Comallo, Huahuel Niyeo, Maquinchao, Menucos, Kelu Meguiza, Ramos Mexia, Balcheta und San Antonio. Dabei handelt es sich größtenteils um die Mapuche-Namen der jeweiligen Orte, die nun in Kontrast stehen zur noch sichtbaren Bezeichnung der Region als Provinz Río Negro im argentinischen Staatsgebiet (Abb. 1). Über weitere Textinserts ist zu lesen: »La nueva ley pretende *desconocer a los pueblos*, alienta la megaminería, el fracking y la extranjerización de las tierras *en pos de un modelo extractivista*.«¹¹ (00:00:21-00:00:31 [Herv. i. O.]) Hiermit wird einerseits erneut die Kolonialität der neuen Gesetzgebung herausgestrichen, die sich über indigene Gemeinden hinwegsetzt bzw. diese ignoriert und ihnen in kolonialistischer extraktivistischer Tätigkeiten angeprangert und so eine Verknüpfung kolonialistischer Vorgehensweisen der Regierung

-
- 9 Im April 2017 haben sich die Gemeinden aufgemacht und sind 800 km quer durch das Gebiet marschiert, das heute als Provinz Río Negro bezeichnet wird, um ihre *Ablehnung gegenüber einem Gesetzesentwurf zur Widmung von Staatsgebiet zum Ausdruck zu bringen*. (Übers. d. Verf.)
- 10 *Meli witrán mapu* beschreibt die Repräsentation der Erde und ihrer vier Himmelsrichtungen, wie sie in der Kosmovision der Mapuche festgelegt sind (Grebe, Pacheco & Segura, 1972). Diese Abbildung findet sich häufig auf der Oberfläche der traditionellen Mapuche Trommel, der *kultrun*, bzw. auch als zentrales Symbol in der Flagge der Mapuche (Martins, o. D.).
- 11 Mit dem neuen Gesetz wird beabsichtigt, die [indigenen] *Völker zu ignorieren*, und großangelegten Bergbau, Fracking sowie grundsätzlich die Umgestaltung der Gebiete *zugunsten extraktivistisch orientierter Vorstellungen* zu forcieren. (Übers. d. Verf.)

mit dem geplanten Ressourcenabbau hergestellt, der damit klar negativ konnotiert ist.

Abbildung 1: Anfangssequenz von *Petu mongueleñ – Estamos vivxs*



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:00:21, © Sebastián Labaronne)

Diese knapp 30 Sekunden dauernde animierte Anfangssequenz verdeutlicht bereits die *voice* des Dokumentarfilms: Die Existenz der Mapuche vor der Etablierung des Nationalstaates dient als Grundlage bzw. Rechtfertigung für den Widerstand gegen die nationalstaatliche Gesetzgebung, der im Weiteren nun gezeigt wird. Folglich bildet die Verflechtung von Raum und Zeit den Ausgangspunkt der filmischen Argumentation. Die ästhetische Qualität der Animation verweist auf diese Verflechtung und deutet den Aspekt der diskursiven Entleerung des Raums durch die nationalstaatliche Territorialität an, wie nachfolgend detaillierter beschrieben wird. Das hier in die Argumentation eingeführte Motiv der Zeitlichkeit verweist auf eine Bruchstelle in der Erzählung räumlicher Ordnungen, die belegt, dass ein Territorium immer auch anders erzählt werden kann und damit ein Prozess des Werdens ist. Dieses zeitliche Motiv zeigt eine Pluralität von Territorialitäten auf, die die Kohärenz der Nation anfechtet, da sie ihre Erscheinung als universelle bzw. homogene Raumordnung in Zweifel zieht. Nicht zuletzt läuft das hier eingeführte zeitliche Motiv dem Narrativ eurozentrischer Annahmen über die Moderne zuwider, Nichtmodernes müsse zur Moderne ›aufholen‹: Während mit der Idee des ›Aufholens‹ eine zeitliche Dimension implementiert wurde, die dazu diente, den Prozess der Modernisierung im eurozentrischen Sinne zu depolitisieren, drückt das in diesem Film bediente zeitliche Motiv eine gegenteilige Herange-

hensweise aus – die zeitliche Dimension dient der Legitimierung des territorialen Anspruchs. Damit verweigert der Film eine Depolitisierung durch zeitliche Vorstellungen einer singulären Entwicklung und betont die Gleichzeitigkeit westlicher und nichtwestlicher Weltentwürfe.

Anhand der eben beschriebenen animierten Topografie wird ein Prozess des »Kerbens« bildlich dargestellt. Die Ortsnamen – erst der Provinz Río Negro als argentinische Bezeichnung, anschließend die Mapuche-Ortsnamen – sowie das zentrale Symbol der Mapuche-Flagge machen das Spannungsfeld in der Hervorbringung des umkämpften Raums kenntlich, in dem der nationalstaatliche Raum mit Widerstand konfrontiert ist. In diesem Sichtbarmachen der konkurrierenden Kräfte wird die Performativität topografischer Darstellungen besonders deutlich: Der Film gibt nicht vor, ein Territorium abzubilden, sondern betreibt selbst aktives Einschreiben in den Raum, indem er den beständigen Prozess des Grafierens unterschiedlicher Akteur*innen sichtbar macht. Die Darstellungen verweisen nicht auf einen ontologischen Raum, sondern zeigen semiotische Interaktionen, ein Spannungsverhältnis territorialer Aushandlungsprozesse, das sich insbesondere durch die Bewegung im Film artikuliert. Die den Weg des Protests markierende Linie kerbt sich in die Topografie des argentinischen Staates ein, dessen Provinzgrenzmarkierungen und Ortsnamen klein im Hintergrund sichtbar sind, jedoch von den Mapuche-Ortsnamen sukzessive überdeckt werden. Durch dieses Sichtbarmachen wird auf ein Mehr verwiesen, eine neben der hegemonialen Raumordnung bestehende Räumlichkeit. Die Benennung der Orte wird hier zur Aneignung des Raums und zur Forderung, diese Weltordnung als legitim zu betrachten, ähnlich wie etwa Paulo Freire (1987) die Macht der Benennung (*naming*) beschreibt, die als Geltendmachung (*claiming*) der eigenen Wirklichkeit zu verstehen ist. Das Wort ist somit eng verstrickt mit der Welt, mit der jeweiligen Wirklichkeitskonstruktion: »Reading the world always precedes reading the word, and reading the word implies continually reading the world.« (Freire, 1987, S. 35) Die Benennung eines Ortes mit dem Mapuche-Namen ist folglich nicht als linguistische Repräsentation einer vordiskursiven Entität zu verstehen, sondern als Verhandlung räumlicher Bedingungen und damit der Aneignung eines Gebiets.

Während die filmbildliche Animation den thematischen Ausgangspunkt konkurrierender Räumlichkeit einführt, lässt die auditive Ebene den schwelenden Konflikt erahnen, auf den die Textinserts verweisen; nach anfänglichen Windgeräuschen und leisen Trommeln ist Stimmengewirr aus dem absoluten Off zu hören, dieses wird konstant lauter, es scheint ein Audiomitschnitt einer Demonstration zu sein. Schließlich sind einzelne Wortfetzen und Sätze zu verstehen, beispielsweise: »Tenemos que hablar con el gobernador«¹² (00:00:14-00:00:19)

12 Wir müssen mit dem Regierungsvertreter sprechen. (Übers. d. Verf.)

bzw. besonders deutlich am Ende der Sequenz eine Frauenstimme, die in aufgebrachtem Ton ruft: »Que nunca hubieron tierras fiscales, la tierra siempre tuvo dueño. Son los pueblos originarios que son los dueños.«¹³ (00:00:19-00:00:33) Hiermit wird auf auditiver Ebene erneut auf die Unrechtmäßigkeit der durch die Textinserts erläuterten geplanten Änderungen der Gesetzgebung eingegangen bzw. die Stellung der *pueblos originarios* als rechtmäßige Eigentümer betont. Der Ausgangspunkt des anschwellenden Konflikts scheint eine Landnahme zu sein, die die Präsenz indigener Bewohner*innen dieses Gebiets und damit deren Ansprüche auf das Land ignoriert.

Die filmische Topografie zeigt eine Landkarte, in der die Mapuche nicht existieren, doch die auditive Ebene markiert ihre Präsenz. Sukzessive schreiben sie sich in die Topografie ein als Versuch, sich in dieser Raumordnung sichtbar zu machen. Die Karte als topografische Abbildung des staatlichen Gebiets wird über die filmische Animation nicht als gegeben, sondern als veränderbar dargestellt, womit auch das produzierte Territorium als veränderbar präsentiert wird.

Mit Verlauf des Protestzuges von Furilofche nach Viedma werden die einzelnen Stationen gezeigt bzw. die Orte vorgestellt, an denen die Demonstrierenden Halt machen, um bei der jeweiligen Stadtverwaltung vorzusprechen. Durch die filmbildliche Rahmung und Montage, stellenweise aber auch durch die Erläuterungen aus dem Off, werden die filmischen Orte als von modernen/kolonialen Machtstrukturen durchzogen dargestellt, die durch das Eintreffen des Protestmarsches, die Präsenz der Teilnehmenden und ihre Handlungen vor Ort nun kritisiert und unterlaufen werden. Den Anfang der Aneinanderreihung filmischer Orte macht Furilofche/Bariloche, der durch ein entsprechendes Textinsert eingeführt wird. Besonders ist in der Konstruktion dieses ersten Ortes die Hervorhebung der Staatsgewalt als »Staats-Gewalt« in ihrer – durch die Kolonialherrschaftsgeschichte geprägten – Kontroll- und Unterdrückungsmacht, deren Gewalttaten auch benannt werden. Eine Reiterstatue von Julio Argentino Roca, einem argentinischen General und späteren Präsidenten Argentiniens (1880 bis 1886 und 1898 bis 1904), wird sichtbar: Die Kamera blickt in Untersicht zum Kopf der Statue, im Hintergrund das gelb beleuchtete Ziffernblatt der Kirchturmuhr (Abb. 2). Durch die Kameraperspektive erscheint dieses Ziffernblatt wie ein Heiligenschein der Statue, wie er in der mittelalterlichen Kunst Europas als zentrales Gestaltungselement eingesetzt wurde, um der abgebildeten Person eine gewisse Teilhabe am Göttlichen zu attribuieren. Ein Kameraswenk über den Boden in einer der nächsten Einstellungen zeigt Beschriftungen in gelber Farbe am Boden, Namen mit Daten sowie eine Abbildung des *meli witrán mapu* in der entsprechenden rot-gelben Farbkombination:

13 Das Land war nie Staatsgebiet, das Land gehörte bereits jemandem. Das Land gehört den indigenen Völkern. (Übers. d. Verf.)

»Genocidio fundante del estado argentino 1879 1885«¹⁴ (00:01:27-00:01:32), womit klar wird, dass mit den Namen Opfer des hier benannten Genozids gemeint sind (Abb. 3). Die einer Heiligendarstellung nachempfundene Einführung der Figur des Generals wird hier bildlich mit vergangenen Gewalttaten verknüpft und scheint auf den christlichen Glauben zu verweisen, der im Versuch der Legitimierung von Gewalt gegen die indigene Bevölkerung nicht selten eine Rolle spielte.

Abbildung 2: Reiterstatue des Generals Roca in Untersicht



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:01:19, © Sebastián Labaronne)

General Roca, auf dessen militärische Kampagne zur Erweiterung des Staatsgebiets Argentinien's hingedeutet wird, ging besonders offensiv gegen die ansässige indigene Bevölkerung vor und sprach bereits 1875 vom Auslöschen dieser durch eine Kriegsoffensive: »A mi juicio, el mejor sistema para concluir con los indios, ya sea extinguiéndolos o arrojándolos al otro lado del río Negro, es el de la guerra ofensiva que fue seguida por Rosas que casi concluyó con ellos.«¹⁵ (Roca, zit.n. Walther, 1970, S. 239) Die Jahreszahlen 1879 und 1885 gehen auf die letzte Phase der militärischen Konfrontation der von General Roca entworfenen *Conquista del Desierto* zurück, in der schließlich Gebiete der Pampa und Patagonien erobert sowie die Gebiete um den Río Negro und Neuquén der ansässigen indigenen Bevölkerung entrissen wurden. Die Verachtung des Generals gegenüber der indigenen

14 Völkermord zur Gründung des Staates Argentinien 1879 1885. (Übers. d. Verf.)

15 Meines Erachtens wäre die sinnvollste Lösung bezüglich der indigenen Bevölkerung, sie auszulöschen oder auf die andere Seite des Río Negro zu verfrachten, also offensiv gegen sie vorzugehen, wie es schon Rosas getan hat, der sie bereits beinahe auslöschte. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 3: Kameraschwenk über Beschriftungen in gelber Farbe am Boden



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:01:30, © Sebastián Labaronne)

Bevölkerung ist ausreichend dokumentiert und zeigt, dass dieser im Namen der ›Zivilisation‹ einen Genozid vorantrieb:

»Estamos como nación empeñados en una contienda de razas en que el indígena lleva sobre sí el tremendo anatema de su desaparición, escrito en nombre de la civilización. Destruyamos, pues, moralmente esa raza, aniquilemos sus resortes y organización política, desaparezca su orden de tribus y si es necesario divídase la familia. Esta raza quebrada y dispersa acabará por abrazar la causa de la civilización. Las colonias centrales, la Marina, las provincias del norte y del litoral sirven de teatro para realizar este propósito.«¹⁶ (Roca, zit.n. Quijada, 1999, S. 688)

Wie Pedro Navarro Floria (2002) festhält, beleuchtet die Analyse des damaligen politischen Diskurses einen komplexen Prozess, in dem nicht nur die Idee der Zivilisation, sondern damit verbunden auch der Entwurf des Raums als Wüste eine

16 Als Nation sind wir Teil eines Rassenkampfes, im Auftrag der Zivilisation ist der Indigene dazu verdammt zu verschwinden. Zerstören wir diese Rasse moralisch, vernichten wir ihre Schriften und politische Organisation, verschwindet auch ihre Stammesordnung, verliert sich die Sippschaft. Diese zerrüttete, zersprengte Rasse wird schließlich von der Zivilisation erfasst und damit endgültig ihr Ende finden. Die zentralen Kolonien, die Küstengebiete, die Provinzen im Norden und im Küstengebiet werden als Schauplatz dienen für dieses Vorhaben. (Übers. d. Verf.)

zentrale Rolle spielte. Die Vorstellung einer Wüste ist vor allem im Zusammenhang mit kapitalistischen Logiken zu verstehen: »El paradigma cultural europeo-occidental asignó la categoría de *desierto* no a los territorios deshabitados ni estériles sino a los no apropiados ni trabajados según las pautas capitalistas.«¹⁷ (Navarro Floria, 2002, S. 140 [Herv. i. O.]) Domingo F. Sarmientos Ideen zufolge, wie sie sich in *Civilización y Barbarie* (1874/2003) finden lassen, bringe die Wüste den Wilden (*salvaje*) hervor, womit diese beiden Vorstellungen untrennbar miteinander verbunden und im Widerspruch zur sozialen Ordnung imaginiert wurden, wie sie der argentinische Staat anstrebte. Daraus folgte, so Navarro Floria:

»De este planteamiento del desierto fecundable como cuestión social deriva directamente, en el caso argentino, una conceptualización del desierto como programa político, programa consistente en vaciar el desierto primero discursivamente, representándolo como territorio disponible, y después materialmente, conquistándolo por el sometimiento o por el reemplazo de su población indígena y criolla.«¹⁸ (2002, S. 140-141)

Die Konzeption neuer nationaler Territorien als kulturell ›leer‹ führte zu einer Politik, die es nie schaffte, die indigene Bevölkerung angemessen anzuerkennen bzw. im Kontext der Nation einzugliedern (Navarro Floria, 2002). Der filmische Ort rund um die Statue, die immer noch die Städte Argentinien schmückt, wird durch die Überschreibung mit Verweisen auf diese Eroberung und deren Opfer zu einem kollektiven Erinnerungsort der Mapuche, der von physischer als auch diskursiver Gewalt durchdrungen ist. Das Schweigen über den hier benannten Genozid, das lange den politischen Diskurs prägte, wird damit gebrochen – das Wissen darüber ist, wie die angeführten Zitate zeigen, stets vorhanden gewesen. Die mit Verweisen auf den Genozid übermalte Statue – ein Motiv, das im Film immer wieder aufgegriffen wird – symbolisiert die Gewalterfahrung der *Conquista del Desierto*. Gleichzeitig verweist sie auf die ausgebliebene Aufarbeitung seitens der Verursacher*innen der Gewalt und ist damit nach Assmann (2016) eine ›Leerstelle‹ in der kollektiven Erinnerung, die im konkreten Filmbeispiel bis in die Gegenwart reicht. Diese Leerstelle setzt also Vergangenheit und Gegenwart unmittelbar in Relation. Sie erinnert an die Opfer vergangener Gewalt, die unsichtbar bleiben, und markiert gleichzeitig den aktuellen Konflikt als Fortführung jener imperialen und gewaltvollen Haltung.

17 Das kulturelle Paradigma der europäisch-okzidentalen Welt kategorisierte nicht die unbewohnten, unfruchtbaren Territorien als *Wüste*, sondern jene, die noch nicht einverleibt und den kapitalistischen Grundvorstellungen angepasst wurden. (Übers. d. Verf.)

18 Aus dieser Idee einer potenziell fruchtbaren Wüste in Verbindung mit sozialen Vorstellungen wurde – im Fall Argentinien – die Wüste als politische Agenda verstanden; diese Wüste sollte erst diskursiv entleert werden, damit sie verfügbar erscheint, um sie dann auch materiell zu erobern, durch die Unterdrückung oder Vertreibung der indigenen und kreolischen Bevölkerung. (Übers. d. Verf.)

In weiterer Folge ist der Eingang der Stadtverwaltung zu sehen, im Hintergrund ebenso erneut die Statue des Generals Roca. Durch diese Kameraperspektive wird die eben beschriebene Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart unterstrichen, da mit der Reform des Nationalstaates eine Raumordnung übergestülpt wird, die erneut bereits existierende Nationen und ihre Territorien ignoriert und somit diskursive Gewalt ausübt. Anhand dieser Darstellung der Machtverhältnisse wird der filmische Ort konstruiert, an dem der Protestmarsch startet. Mit den Worten »Estamos vivos«¹⁹ (00:01:52-00:01:54) aus dem relativen Off ist die erste Einstellung des Protestmarsches zu sehen, der sich nun in Bewegung setzt und durch die Stadt zieht, vorbei an der Statue des Generals Roca, an einer Kanone und anderen Statuen, wodurch das Ausmaß der kolonialen Machtdemonstration seitens der nationalstaatlichen Ortsgestaltung deutlich wird. Der Film setzt damit auf das rhetorische Mittel der Metonymie, um die filmische Topografie der Stadt als von nationalstaatlicher Macht durchzogen abzubilden. Die raumkonstruierenden Aspekte umfassen ausschließlich fixierte Elemente wie Gebäude, Gebäudedetails, Aufschriften, Statuen o. Ä, die das Inventar der staatlichen Präsenz darstellen. Im Zeigen insbesondere der Statuen von General Roca, aber auch von Straßenschildern, die seinen Namen tragen, wird sichtbar gemacht, wie die nationalstaatliche Territorialität mit kolonialen Aspekten verwoben ist – die Ehrung dieses gewalttätigen Generals scheint im nationalstaatlichen Raum allgegenwärtig.

Ein zentrales Argument der filmischen Realität bildet also die Problematisierung der diskursiven Entleerung des Raums, wie es zu Kolonialzeiten geschehen war, um Gebietsaneignungen zu legitimieren, die, so zeigt der Film, immer noch eine Strategie des Staates sind. Der Film adressiert das Thema der weiterhin bestehenden kolonialen Logiken über zeitliche Verbindungen, über die Betonung von Gleichzeitigkeit und Verknüpfungen von Vergangenheit und Gegenwart, also über Kontinuitäten. Er vermittelt den Versuch, in einer konkreten Situation gehört und gesehen zu werden, die aber mit einem viel umfangreicheren Diskurs über Kolonialität verbunden ist. Das ist die koloniale Realität, in der wir leben, scheint der Film auszudrücken. Dabei bezieht er sich auf Gewalttaten der Vergangenheit, die sich in die Gegenwart fortführen, womit das Argument konkretisiert und in seiner Aussagekraft gestärkt wird.

Über das Inventar der westlich-modernen Raumkonstruktion wird der Nationalstaat als vermeintlich fixiert dargestellt, jedoch durch einen Gegenentwurf unterlaufen, um auf die koloniale Logik dieser Räumlichkeit hinzuweisen und die bestehende Kolonialität der Macht (Quijano, 2000) zu verdeutlichen bzw. die Verantwortlichen für vergangene Gewalt an der indigenen Bevölkerung zu benennen. Dabei zeigt der Film auf, dass das Erinnern selbst ein Schauplatz politischer Kämpfe ist, wenn verschiedene Kräfte versuchen, eine offizielle Geschichte zu formulie-

19 Wir leben. (Übers. d. Verf.)

ren und zu deuten, wie dies die Gegenwart beeinflusst. Es wird beleuchtet, wie unterschiedliche Akteur*innen unterschiedlich Geschichte schreiben, wobei der Staat versuche, das verursachte Leid der Mapuche immer noch zu verschleiern. Der Film legt offen, dass diese Verschleierung weiterhin besteht, macht jedoch gleichzeitig den Kampf um Anerkennung sichtbar.

Die Benennung vergangener Gewalttaten wird auch im weiteren Verlauf des Films fortgeführt. Über ein Voiceover wird erneut der Genozid an den Mapuche, die Anzahl der Ermordeten und *desaparecidos*²⁰ sowie die Rolle des Generals Roca angesprochen. Der Staat wird als Unterdrückungsmacht beschrieben: »Generaciones y generaciones seguimos con ese, con ese dolor, y más cuando el estado aplica esta forma de represión, forma represiva que tiene. Eso se replica, hicieron en aquello año y lo siguen haciendo hoy.«²¹ (00:09:06-00:09:21) Diese direkt adressierten Kommentare, vielstimmig in ihrer Ausgestaltung, bieten keine neutralen, distanzierten Berichte über die Vergangenheit, teilweise sind auch Mitschnitte leidenschaftlicher Reden zu hören. Durch die Tonalität wird die Subjektivität der Aussagen unterstrichen, die filmische Vermittlung ist damit in erster Linie über subjektive Erfahrung gestaltet. Während im Voiceover von den Versuchen des Staates berichtet wird, die Illegitimität der Forderungen der Mapuche zu betonen, ist auf filmbildlicher Ebene zu sehen, wie der Ort durch die Präsenz der Mapuche und ihre politische Wirklichkeitskonstruktion geprägt wird, etwa durch das Aufmalen des *meli witrán mapu* auf einen Holzpfeiler oder die Beschriftung des Bodens vor einer Büste des Generals Roca mit den Worten »Existió aquí un campo de concentración«²² (00:10:19-00:10:25) und »Roca Asesino«²³ (00:10:29-00:10:36) in pinker Farbe (Abb. 4). Im Anschluss erscheint die Büste des Generals als Nahaufnahme in starker Untersicht, die gleiche pinke Farbe tropft nun vom Gesicht, als wäre es Blut (Abb. 5). Hierdurch wird erneut auf vergangene Gewalt verwiesen und sowohl auf filmbildlicher Ebene als auch durch die Erläuterung aus dem Off die hegemoniale Position des Nationalstaates als gewaltvoll und verbrecherisch erzählt, dem gegenüber sich die Mapuche in ihrer Existenz behaupten, sichtbar machen und einfordern, gehört und gesehen zu werden. Die Sequenz abschließend zeigt die Kamera eine letzte Aufschrift: »El pueblo Mapuche vive.«²⁴ (00:10:48-00:10:50)

Über das Zeigen des Beschriftens der Statuen wird filmästhetisch eine Beweisführung für die Gewalttaten erzeugt. Insbesondere mit den Daten und Namen

20 Verschwundenen. (Übers. d. Verf.)

21 Seit Generationen schon leben wir mit diesem Schmerz, und umso mehr, wenn der Staat diese Form der Unterdrückung anwendet, diese Form der Unterdrückung annimmt. Es wiederholt sich, damals wie heute. (Übers. d. Verf.)

22 Hier stand ein Konzentrationslager. (Übers. d. Verf.)

23 Roca Mörder. (Übers. d. Verf.)

24 Das Volk der Mapuche lebt. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 4: Aufsicht auf die Beschriftung des Bodens



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:10:20, © Sebastián Labaronne)

Abbildung 5: Büste des Generals in Untersicht



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:10:20, © Sebastián Labaronne)

von Opfern wird die Gewalt konkretisiert, wodurch der Eindruck des Tatsachenbeweises entsteht: »The act of retrospection, of remembering what has already been shown and making a connection to with what is now being shown, can prove crucial, just as memory can prove crucial to the construction of a coherent argument.« (Nichols, 2017, S. 67) In *Petu mongqueleñ – Estamos vivxs* stützt sich die Argumentation in weiten Teilen auf Formen der kollektiven Erinnerung. Was wird im nationalstaatlichen Raum erinnert und geehrt, was wird dabei verschwiegen? Der Film stellt im Aufwerfen dieser Fragen eine Verbindung zum aktuellen politischen Diskurs her. Gleichzeitig wird der Versuch vermittelt, andere Aspekte der kollektiven Erinnerung sichtbar zu machen, die Geschichtsschreibung so in ein anderes Licht zu rücken und über diese Diskursverschiebung in der Erinnerung auch eine Diskursverschiebung in der Gegenwart zu initiieren.

Häufig wird, wie eben beschrieben, die Argumentationsstruktur des Films mit Erzählungen über bzw. Verweisen auf vergangene Gewalttaten gebildet, um auf die Kontinuität der Unterdrückung hinzudeuten. Neben *Estamos vivxs*, *Júba Wajiin*, *Sangre y Tierra* und *Ara Pyau* sind diesbezüglich beispielsweise *Bilba Burba* (2016), *Pilmaiken resiste – Recuperación territorial en Lumako Bajo* (2015) und *Berta vive* (2016) zu nennen. Diese Rückblicke auf Vergangenes verweisen einerseits auf die Kontinuität der Gewalt, lassen aber andererseits auch den Ausblick in die unmittelbare Zukunft erahnen. Andere Rückblicke, beispielsweise auf vergangene Proteste, die auf die lange Dauer des aktiven Protests, des Widerstands hinweisen, verdeutlichen, wie die Existenz Indigener in bestimmten Gebieten schlichtweg ignoriert wird, untermauern die diskursive Entleerung. In *Estamos vivxs* wird unter anderem darauf verwiesen, indem die Dauer des Protests von über 40 Jahren hervorgehoben wird, ähnlich zeigt sich dies auch in *Asfaltar Bolivia* (2015): Der Film vermittelt, wie die indigene Bevölkerung seit den 1990ern gegen eine Verbot der Besiedelung protestiert, das in einem Gebiet in Kraft treten soll, das schon über mehrere Jahrhunderte hinweg von Indigenen bewohnt wurde.

Die Topografie des Staates wirkt, wie aufgezeigt, in *Estamos vivxs* über die Fokussierung auf die immer noch bestehende Ehrung des Generals Roca und die damit einhergehende Prägung des Raums entlang einer diskursiven Entleerung. Eine weitere bedeutende Kategorie in der Raumkonstruktion ist Unbeweglichkeit bzw. Fixierung als Ausdruck des Aggregatzustands des staatlichen Territoriums, der westlich-modernen Räumlichkeit. Die filmische Aussage stellt damit die Aspekte der Macht und Kontrolle in den Vordergrund und hebt hervor, wie moderne/koloniale Machtstrukturen immer noch wirken. Die Argumentation über kollektive Erinnerung zu formulieren, basiert auf der Idee, dass subjektive Erfahrung dazu beitragen kann, die Geschichtsschreibung, den politischen Diskurs zu beeinflussen – ein Versuch, diesen zu öffnen.

5.1.2 Erläuterungen und Visualisierungen unterschiedlicher Territorialitäten

Das Publikum beobachtet, wie der Weg des Protestmarsches als Wandmalerei dargestellt wird, über ein Voiceover hört es aus dem relativen Off die Stimme einer Frau, die die Vorstellung des spezifischen Konzepts von Territorium der Mapuche erläutert:

»Para los Mapuche el territorio es más que tierra. El territorio lo es todo, el territorio es – Y la gente Mapuche, para definir el territorio es como subirse al cerro más alto, mirar hasta donde alcance la vista y todo alrededor, ese es el Wallmapu. [...] Tiene que ver con, no con la propiedad privada sino con el territorio; sino con una cuestión de sentirse por ese entorno. El territorio es lo que vemos, lo que no vemos; el *Wenu Mapu*, la parte de arriba, el *Nag Mapu*, donde estamos nosotros, el *Minche Mapu*, todo lo que está bajo de la tierra. Todo eso es el territorio.«²⁵ (00:05:45-00:06:26)

Die Einführung des Territorialitätskonzepts der Mapuche artikuliert die Forderung nach einer Pluriversalisierung der politischen Sphäre. Auf die Bilder der Wandmalerei folgt, in leichter Untersicht, die Totale einer der Protagonist*innen des Protestmarsches: Die Frau steht auf einer Wiese und schlägt eine *kultrun*, hinter ihr erstreckt sich der Gipfel eines grünen Hügels (Abb. 6). Die Kamera nähert sich, die Untersicht wird durch die Kamerabewegung schwächer, dann wieder verstärkt. Die Auslenkung von der Normalsicht wirkt damit umso motivierter. Auf- und Untersichten, so schreiben Gräf et al.,

»treten immer genau dann auf, wenn sich die Situation zuspitzt, wenn eine Gefahr droht, wenn Unruhe, egal ob äußerlich oder innerlich, vorherrscht, wenn also ein Konflikt, eine nicht-normale Situation gegeben ist. Genau jene nichtnormalen, spannungsgeladenen Situationen werden visuell durch Auslenkungen aus der Normalsicht nach oben oder unten versinnbildlicht« (2017, S. 128).

Die Kameraperspektive und -bewegung machen die Beschreibung des Territorialitätskonzepts der Mapuche demnach zu einer Zuspitzung in der filmischen Vermittlung, womit die Konfliktbehaftung unterschiedlicher Territorialitäten artiku-

25 Für die Mapuche ist das Territorium mehr als nur Boden. Das Territorium umfasst alles, es ist – um das Territorium zu bestimmen, steigen die Mapuche auf den höchsten Berg, blicken bis zum Horizont in alle Richtungen, alles was sie sehen, ist *wallmapu*. Das hat nichts mit privatem Eigentum zu tun, das ist unser Territorium, das ist die Erfahrung der Umgebung. Territorium ist das, was wir sehen, aber auch, was wir nicht sehen. *Wenu mapu* ist über uns, *nag mapu*, da sind wir, und *minche mapu* umfasst alles, was es unter der Erde gibt. All das zusammen ist unser Territorium. (Übers. d. Verf.)

liert wird. Es folgen Ansichten einer Steppenlandschaft, erst als Nahaufnahme in extremer Aufsicht, anschließend als weites Panorama der trockenen Gras- bzw. Steppenlandschaft, der blaue Himmel in starkem farbllichem Kontrast zur trockenen braunen Ebene (Abb. 7).

Abbildung 6: Mapuche Frau mit einer kultrun in Untersicht



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:06:26, © Sebastián Labaronne)

Abbildung 7: Panoramaansicht der Steppenlandschaft



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:06:31, © Sebastián Labaronne)

In einiger Entfernung schreitet ein einzelner Mensch durch das Gelände. Die Nahaufnahme scheint dazu aufzufordern, das Steppenland genauer zu betrach-

ten, die hohe Tiefenschärfe der anschließenden Panoramaeinstellung erstreckt die Landschaft weit in den Horizont hinein und verdeutlicht damit die Größe des als bedeutsam markierten Gebiets.

Diese Einstellungen stechen hervor, da die Mehrheit der filmischen Sequenzen vor allem städtische Umgebungen abbilden. Damit formen die filmischen Orte der gegenwärtig politischen Macht einen Gegensatz zu diesen Einstellungen, die die Beschreibung des Mapuche-Konzepts von Territorium visuell begleiten. Die körperliche Präsenz in dem nun als umkämpft beschriebenen Gebiet steht hier als filmbildliches Argument für die Legitimität der Forderungen der Mapuche, während jene, die das Land zu *tierras fiscales*²⁶ umwidmen wollen, abwesend sind, im gesamten Film kaum sichtbar werden. Die Legitimität des staatlichen Bodens wird grundsätzlich infrage gestellt und eine gegensätzliche Territorialität eingeführt, die nicht auf rechtlichen Instrumenten, sondern auf direkter Interaktion der Menschen mit ihrer Umgebung basiert: »Tierra fiscal no hay. Las tierras en que estamos donde están las comunidades, donde están nuestros bueyes. Ahí están ellos, con sus poquitos animales, con sus poquitos chivos, con sus poquitos ovejas, luchando«²⁷ (00:03:49-00:04:02), lässt sich auch an anderer Stelle aus dem relativen Off vernehmen.

Die in einer der nächsten Einstellungen sichtbare Aufschrift »YPF«²⁸ (00:04:41-00:04:42) eines Gebäudes, an dem der Protestzug vorbeizieht, wirkt nun wie ein warnendes Omen vor den geplanten extraktivistischen Tätigkeiten des Staates, die Auslöser für die Umwidmung des Landes sind. Die angestrebte Inwertsetzung des Gebiets scheint zugunsten einer absenten hegemonialen Instanz zu geschehen, während die lokale Bevölkerung der Mapuche, die durch die direkte Interaktion mit der entsprechenden Umgebung, durch die körperliche Präsenz in jener Landschaft charakterisiert ist, ignoriert wird. Diese Vorgehensweise wird über Erläuterungen aus dem relativen Off in einen kolonialen Diskurs über Zivilisation und Entwicklung verwoben: »Nos dejaron en las tierras que ellos creían que son inproductivas. En los cerros, los *mawiza* nos han metido en el territorio adentro, en donde no molestáramos a las puestas de la civilización. Pero hoy esos territorios tienen minería, tienen petróleo, entonces nos quieren correr de ahí.«²⁹ (00:04:53-

26 Öffentlicher Grundbesitz. (Übers. d. Verf.)

27 Das hier ist kein öffentlicher Grundbesitz. Der Boden, auf dem wir stehen, wo unsere Dörfer stehen, wo unsere Ochsen stehen. Da leben Menschen, mit ihren Tieren, mit ihren Zicklein, mit ihren Lämmern, und kämpfen. (Übers. d. Verf.)

28 *Yacimientos Petrolíferos Fiscales* (YPF) ist eine staatliche Gesellschaft zur Ölförderung in Argentinien, siehe dazu auch: <https://www.ypf.com/LaCompania/Paginas/Todo-sobre-YPF.aspx>

29 Uns haben sie die Gebiete überlassen, die sie für unfruchtbar gehalten haben. In die Berge, auf die *mawiza*, mussten wir, ins Landesinnere, wo wir die Entfaltung der Zivilisation nicht stören würden. Heutzutage weiß man, dass in diesen Gebieten Bergbau und Ölförderung möglich ist, deswegen wollen sie uns jetzt von dort vertreiben. (Übers. d. Verf.)

00:05:13) Die westlich-moderne Sicht auf Land wird mit der Suche nach Inwertsetzungsmöglichkeiten gleichgesetzt, die Idee von ›Entwicklung‹ jedoch nicht mit dieser kapitalistischen Wirtschaftsform verbunden. Der Raum soll profitabel gemacht werden, während die Mapuche an die Ränder des nationalstaatlichen Raums gedrängt werden, wie aus dem Off zu hören ist: »¿A dónde nos van a llevar? A vivir a las periferias de los barrios marginales de las ciudades, andar mendigando.«³⁰ (00:05:14–00:05:24) Die Möglichkeit zur ›Entwicklung‹ wird nun den Mapuche zugeschrieben, die sich im Territorium widerspiegeln und nicht mit wirtschaftlichem Wachstum verbunden sei: »Nosotros somos un pueblo que tiene una capacidad para desarrollarse. Y esa capacidad de desarrollarse se...se traduce en el territorio.«³¹ (00:05:27–00:05:38) In dieser Erläuterung wie auch in der Beschreibung des Territorialitätskonzepts liegt das Argument über die Beschaffenheit der Mensch-Umwelt-Beziehung, die auf verstärkte Verwobenheit mit und Abhängigkeit von der Umgebung hindeutet und den Begriff der ›Entwicklung‹ als Gegensatz zu extraktivistischen Tätigkeiten platziert. Durch die Betonung der negativen Folgen der ökonomischen Erschließung des umstrittenen Gebiets lässt sich eine Subjektivität außerhalb des westlich-modernen Kapitalismus konstruieren, der damit denaturalisiert wird. Der Umwelt wird die Bedeutung einer Basis für Erfahrung und Entwicklung eingeschrieben, die in Kontrast steht zu einer als passiv angenommenen Umgebung. Die geplante Inwertsetzung wird als Problem markiert und der Raum als Territorium der Mapuche als Möglichkeit der Entwicklung eingeführt im Sinne eines Fühlens bzw. Erfahrens durch die Umgebung (*sentirse por el entorno*).

Im Anschluss an die erste Sequenz der animierten Topografie, wie sie in Kapitel 5.1.1 beschrieben ist, blendet der Film zu einem Flussufer auf. Die tief stehende Sonne taucht das Wasser in intensive Farben, Vogelgezwitscher ist zu hören. Es folgt eine Detailaufnahme der Wasseroberfläche in warmen Gelbtönen, Wasserdampf steigt auf, in der Bildmitte wird der Titel des Dokumentarfilms *Petu Mongueleñ – Estamos vivos* eingeblendet (Abb. 8). Es folgen weitere Einstellungen unterschiedlicher Wasseroberflächen, zuletzt der Ausschnitt eines Seeufers, an das sanfte Wellen schlagen, die Wasseroberfläche glitzert durch die Reflexion des Sonnenlichts.

Diese Einstellungen vermitteln idyllische Bilder unterschiedlicher Wassermassen, wobei stets deren Bewegtheit im Vordergrund zu stehen scheint. Die Kamera ist in unmittelbarer Nähe zum Seeufer positioniert, auch einzelne Nahaufnahmen drücken in dieser Sequenz Nähe aus. Auf auditiver Ebene wird der Widerstand als lang andauernder Kampf eingeführt: »Yo tenía 34 años cuando supe lo que

30 Wohin bringen sie uns? An die äußersten Ränder der städtischen Randgebiete, um dort als Bettler*innen zu leben. (Übers. d. Verf.)

31 Unser Volk entwickelt sich immer weiter. Diese Entwicklung spiegelt sich in unserem Territorium wider. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 8: Einblendung des Filmtitels



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:00:43, © Sebastián Labaronne)

era la marcha. Los años pasaron.«³² (00:00:56–00:01:07) Der hier begleitete Protest ist eine Fortführung vergangener Widerstandsbewegungen: Der letzte bedeutende Marsch fand im Jahr 1987 statt, damalige Teilnehmende treffen sich im aktuellen Protestzug wieder – ein erneuter Verweis auf die Kontinuität der Unterdrückung. Nun ist das Wasser nur noch am Horizont zu sehen, im Vordergrund hingegen sind die dunklen Umrisse einer Reiterstatue auszumachen, die sich später als Statue des Generals Roca herausstellen wird, sowie die gehisste argentinische Flagge, in vorwiegend kalten Farbtönen (Abb. 9). Das Publikum blickt auf diese verräumlichte Machtdemonstration des Staates.

Zwei Aspekte sind hervorzuheben: Das Verhältnis von Nähe und Distanz zum Wasser, das sich mit der Einführung des Konflikts über die auditive Ebene verändert, kann als Ausdruck der territorialen Überlegenheit und Kontrolle des (argentinischen) Staates über das Land und seine Ressourcen interpretiert werden. Des Weiteren ist das Wasser nun nicht mehr in Bewegung: Der nationalstaatliche Raum ist, wie oben beschrieben, durch fixierte Elemente konstruiert und in gleicher Weise ist nun auch das Wasser unbewegt – unter Kontrolle. Die Darstellung des Wassers in kontrastierender Weise als bewegt/unbewegt wird genutzt, um den Versuch der Fixierung des nationalstaatlichen Raums zu vermitteln, und kann als

32 Ich war 34 Jahre alt, als ich verstand, was der Protestmarsch ist. Viele Jahre sind seither vergangen. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 9: Totale einer Reiterstatue des Generals Roca



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:01:06, © Sebastián Labaronne)

Verweis auf die oben beschriebene und im späteren Verlauf des Films explizit erläuterte Vorstellung von der Möglichkeit zur Entwicklung verstanden werden, die sich im Territorium widerspiegeln, hier jedoch – aufgrund des Aggregatzustands des Staates – verunmöglicht wird.

Im Verlauf des Films tritt das Motiv des fließenden Wassers im Zusammenhang mit dem Protestmarsch der Mapuche immer wieder auf. Damit lässt sich anhand des Aspekts von Bewegtheit eine Ähnlichkeitsrelation herstellen – die Bewegtheit des indigenen Protests wird mit der Bewegtheit des Wassers assoziiert und steht in Opposition zur Starre des nationalstaatlichen Raums, scheint diesen zu unterlaufen. Die Ähnlichkeitsstruktur des fließenden Wassers zum bewegten Protest, ebenso wie das distanzierte, ferne Gewässer der westlich-modernen Raumordnung, lässt sich als Argument über die Relation der Mapuche zu ihrer Umwelt verstehen, die auf diese Weise in ihrer positiven Konnotation untermauert wird. Eine damit erfolgte Grenzziehung verläuft entlang der jeweiligen Territorialitäten und schafft einerseits einen Raum, der mit der Idee der Entwicklung, der Erfahrung der Umgebung, mit der körperlichen Präsenz der Mapuche in der sie umgebenden Umwelt verbunden und in Bewegung ist, und andererseits einen Raum, der zu fixieren, zu entleeren versucht. Die Möglichkeit zur Entwicklung wird nur ersterem zugeschrieben, der nationalstaatliche Raum wirkt hingegen erstarrt und leer. Das Motiv des Wassers dient dazu, die unterschiedlichen Räumlichkeiten filmisch zu vermitteln.

5.1.3 Der Widerstand: Eine Reise des ›Hinterlands‹?

Durch den Beginn des Protestmarsches wird auf filmbildlicher und auditiver Ebene der Impuls zur Veränderung, zum Widerstand gegen die Räumlichkeit des Staates gegeben. Während der nationalstaatliche Raum vorwiegend durch bauliche Elemente filmisch konstruiert wird, ist der Protest dagegen – gegen den Staat, die Staatsmacht – als Produkt eines kollektiven menschlichen Handelns umgesetzt, an dem die Zuseher*innen teilnehmen.

Über ein Voiceover aus dem relativen Off wird der den gesamten Film strukturierende Protestmarsch im Anschluss an die animierte Anfangssequenz eingeführt und die Situation sowie Beweggründe der Mapuche für diesen Protest werden erläutert. Betonung erfährt die lange Dauer des Konflikts: »Tenía 34 anos cuando supe lo que era la marcha. Los años pasaron. Hoy tengo 74. Largo tiempo«³³ (00:00:57-00:01:15), ist eine Frauenstimme zu vernehmen. Zu sehen ist die Rückansicht der Statue des Generals Roca, wie sie unter 5.1.2 bereits beschrieben wurde, sie blickt auf das offene Wasser hinaus, daneben die im Wind wehende argentinische Flagge. Die diskursive Macht dieser Symbole wird deutlich, jedoch auch die Absenz jener Menschen, die diese Raumordnung fortführen. Im Gegensatz dazu ist in den folgenden Sequenzen des Protestzuges stets eine Vielzahl an Personen in Interaktion miteinander zu sehen. Die Kollektivität der Menschen wird betont, etwa durch Szenen des gemeinsamen Essens, durch Umarmungsgesten und gemeinsames Feiern. Daneben sind das Tragen von Flaggen mit der Abbildung des *meli witrán mapu*, Trommeln oder bestimmte Stoffmuster Verweise auf ihre Zugehörigkeit zu den Mapuche. Das Tragen der Flagge durch diese klar von nationalstaatlicher Macht durchzogene Topografie und die körperliche Präsenz der Mapuche werden hier als performativer Akt der Aneignung des Raums gegenüber den bestehenden hegemonialen territorialen Ansprüchen dargestellt. Wiederholte Detailaufnahmen der marschierenden Beine der Teilnehmenden des Protestzuges verdeutlichen den Akt der Aneignung, betonen das gemeinsame Marschieren als räumliche Praktik (Abb. 10).

Auch weitere Nah- bzw. Detailaufnahmen, etwa von Trommeln, von musizierenden Menschen (Abb. 11), von Stöcken, die aneinandergeschlagen werden, artikulieren die Bewegtheit als Kontrast zur vermeintlich fixierten Raumordnung des Staates, die bunten Farben der Flaggen und Gewänder stechen immer wieder hervor. Der Protestzug zieht vorbei an den starren Elementen des nationalstaatlichen Raums, es wird auf diesen verwiesen, er wird somit im Widerstand ›wiederholt‹ – beispielsweise durch das Aufsuchen der Gemeindeverwaltung in jedem Ort –, jedoch gleichzeitig in den Hintergrund gedrängt bzw. ›überschrieben‹.

33 Ich war 34 Jahre alt, als ich verstand, was der Protestmarsch ist. Viele Jahre sind seither vergangen. Heute bin ich 74. Eine lange Zeit. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 10: Großaufnahme marschierender Beine



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:04:47, © Sebastián Labaronne)

Abbildung 11: Nahaufnahme musizierender Menschen beim Protestmarsch



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:12:23, © Sebastián Labaronne)

Die Gewalt gegenüber den Mapuche, die Staatsmacht in Form physischer Präsenz institutionalisierter Gebäude, die Person des Generals Roca sowie die Sichtbarmachung der eigenen Präsenz und damit die Forderung, auch entsprechend

rechtlich wahrgenommen zu werden – all diese Elemente werden in der Konstruktion der verschiedenen Stationen des Protestmarsches immer wieder aufgenommen. Die einzelnen filmischen Orte sind durch die Reise des Protestzuges verknüpft und werden stets mit ähnlichen Bildern konstruiert. Zentral ist dabei die Ankunft bei der jeweiligen Stadtverwaltung – als Markstein des politischen Macht-sitzes –, die Versammlung vor dem bzw. das Eindringen in das Gebäude, die Sichtbarkeit der Mapuche-Flagge in Kombination mit Elementen der nationalstaatlichen Raumordnung, die auf die mit dieser Territorialität konkurrierenden Nation der Mapuche verweist, sowie die Einblendung der jeweiligen Ortsnamen der Mapuche als auch der argentinischen Bezeichnung. Durch das Motiv der Reise werden die einzelnen Orte, die nach einem ähnlichen Schema konstruiert sind, zum filmischen Raum verwoben. Diese Verknüpfung wird immer wieder hervorgehoben, etwa durch Angaben der bereits zurückgelegten Kilometer, womit die Reise als Vorgang betont.

Der filmische Raum ist hier durch das Umdrehen des kolonialen Blicks konstruiert, der die westliche Moderne und die mit ihr verbundene Räumlichkeit, geprägt von Gewalt und Machtdemonstration, als Problem markiert. So scheint der Film die Thematik der ›Reise ins Hinterland‹ aufzugreifen, sie aber in ihr Gegenteil zu verkehren, um auf die damit verbundene physische Gewalt und normative Kraft zu verweisen. Wie in Kapitel 3.3.2 erwähnt, war mit diesem Narrativ der Reise ins Hinterland auch die Vorstellung der Reise in eine andere Zeit verknüpft, in eine Vergangenheit, die bekämpft, ›modernisiert‹, zivilisiert werden müsse. Während die ›Entwicklung‹ eines Landstriches im Sinne ökonomischer Profitabilität das Ziel einer solchen Narration über die Geografie war, wurde den Bewohner*innen eben-dieses ›Hinterlandes‹ keine Bedeutung zugesprochen.

Jene ›Reise ins Hinterland‹ wird nun umgekehrt: Die Menschen, Lebensweisen, die Kosmvision, die im Hinterland verortet und ›bereist‹ wurden, reisen jetzt selbst in den nationalstaatlichen Raum und eignen sich diesen an, bestehen auf Gleichzeitigkeit. Sie fordern, wahrgenommen zu werden und überschreiben vorgefundene Topografien mit der eigenen Räumlichkeit, die alles andere als leer zu sein scheint: »Nosotros estamos invisibilizados por el estado. Entonces siempre tenemos que dar cuenta de que somos, de que existimos«³⁴ (00:14:55-00:15:02), ist zu hören, während auf filmbildlicher Ebene der Protestmarsch gezeigt und in mehreren aufeinanderfolgenden Einstellungen heranzoomt wird und das Verlangen, wahrgenommen zu werden, unterstreicht. Weiters ist eine Frau mit einer Kamera in der Hand zu sehen, sie filmt den Protest: Auch hier wird dieses Bestreben nach Sichtbarmachen, nach der Einführung neuer Visualisierungen der Mapuche als direkte Antwort auf die hegemoniale politische Macht artikuliert,

34 Der Staat versucht, uns unsichtbar zu machen. Umso mehr müssen wir daher darauf aufmerksam machen, dass es uns gibt. (Übers. d. Verf.)

die die indigene Bevölkerung immer noch ignoriere. Die eingesetzten Mittel für die Rauman eignung durch den Protest – die Mittel der körperlichen Präsenz (die mit Bildern des Tanzes, Musizierens, von Umarmungen und gemeinsamen Feiern ausgedrückt wird) sowie die Einschreibung über das Markieren mit Mapuche-Symboliken – stehen in Kontrast zur benannten Gewalt der vergangenen Inbesitznahme von Territorien durch westlich-moderne Akteur*innen. Die Aneignung von Land, die Hierarchie zwischen bestehenden Territorialitäten, die Normalisierung von Gewalt an kolonialen Subjekten – ausgedrückt durch die den nationalstaatlichen Raum schmückenden Statuen des Generals Roca – werden als solche benannt und gezeigt, wodurch die der westlichen Moderne inhärente Kolonialität deutlich wird.

Der Protestzug endet in Viedma, wo einige Vertreter*innen der Mapuche an einer Verhandlung teilnehmen, um ihre Forderungen an zwei Beamte zu überbringen, unter anderem mit dem Verweis auf die ILO 169. Es folgen Bilder der Mapuche-Vertreter*innen, wie sie von Uniformierten wieder aus dem Gebäude hinausgebeten werden. Diese Aufforderung zum Verlassen der Räumlichkeiten am Ende des Films ist erneut ein visueller Beweis für das Argument des Films, der argentinische Staat habe noch immer keine Politik etabliert, die auch die Interessen und Forderungen der indigenen Bevölkerung berücksichtigt. Ein Aufbrechen des nationalstaatlichen Raums scheint gescheitert, und dennoch, so schreibt etwa Schurr über derartige Protestaktionen: »The sheer presence of bodies that are racialized as indigenous through colonial discourses within spaces of politics that have been marked as white for centuries destabilizes the hegemony of the post-colonial political order.« (2013, S. 85) Trotz des scheinbaren Scheiterns der unmittelbaren Forderungen überwiegt eine positive Haltung: »Yo veo esta marcha con alegría«³⁵ (00:16:45-00:16:48), ist zu hören und der noch sichtbare Verweis auf den *Convenio 169* zu lesen, während abschließend gerufen wird: »El pueblo mapuche vive, la lucha sigue, sigue.«³⁶ (00:16:57-00:17:00) Die Forderungen scheinen nicht erfüllt zu werden, trotz des Scheiterns wird der Widerstand nun nicht aufgegeben, sondern – in Verbindung mit dem Verweis auf den *Convenio 169* – als politischer Prozess dargestellt, der weitergeht.

Bilder der Kollektivität, der Gemeinschaft, aber auch der Massen an Menschen, die sich an dem Protest beteiligen bzw. Unterstützung signalisieren, haben die Funktion, eine breite Front an Zustimmung für den Widerstand der Mapuche auszudrücken und diesen damit auch zu legitimieren. Die Subjektivität der Vermittlung erwirkt dabei die Glaubwürdigkeit des Gezeigten, weil aus persönlicher Erfahrung gesprochen wird, und die Klarheit der Argumentation, wie sie über die

35 Ich sehe diesen Protestmarsch mit Freude. (Übers. d. Verf.)

36 Das Volk der Mapuche lebt, der Kampf geht weiter. (Übers. d. Verf.)

Kommentare zu hören ist, bestätigt dies. Das Publikum hört keine distanzierte Berichterstattung, sondern leidenschaftliches Engagement und Involviertheit. Durch die Intensität, mit der es in den Protestmarsch eintaucht – die Kamera ist meist im Protestzug, in unmittelbarer Nähe zu anderen Teilnehmenden positioniert – und somit den Kampf der Mapuche als Teilnehmende miterlebt, wird auch erfahrbar, wie wenig fassbar das Gegenüber ist, gegen das sich der Protest richtet.

Im Diskurs um Landrechte und Landaneignung wurden Indigene lange Zeit ignoriert bzw. in Positionen gedrängt, die wenig bis keine Handlungsmacht bieten, während die hegemoniale Position des Staates als unveränderlich und natürlich angenommen wurde. Diese Subjektpositionen sind jedoch nicht fixiert, sondern werden durch verschiedene Praktiken der Kommunikation konstant (neu) konstruiert und definiert (Carvalho et al., 2017), also diskursiv hergestellt. In *Petu mongueleñ – Estamos vivos* wird die erwähnte hegemoniale Position des Staates aufgegriffen, aus der die Mapuche lange Zeit als ›Hindernis‹ für die Entwicklung des argentinischen Staates konstruiert wurden, und durch die Verknüpfung mit der damit einhergehenden Gewalt infrage gestellt, worauf die mehrmaligen Verweise auf General Roca und die von ihm geführte *Conquista del Desierto* im Film hindeuten. Mit dieser Enthüllung vergangener Verbrechen wird der Raum für Widerstand und Transformation eröffnet, der es erlaubt, politische Forderungen zu formulieren (vgl. Norval, 2007). Aus einer subalternen Position heraus werden die Teilnehmenden des Protests als aktive politische Akteur*innen gezeigt – mehrfache Nahaufnahmen eines Mikrofons dienen hier als Visualisierung des aktiven Erhebens der eigenen Stimme. Der Protest wird als kollektives Bestreben dargestellt, was dem Widerstand Legitimität verleiht. In dieses kollektive Bestreben werden die Zuseher*innen als Teilnehmende involviert.

Die Kommentare aus dem Off, die die filmische Argumentation vorantreiben, werden stellenweise ins On geholt. Eine solche teilweise Überschneidung bewirkt, auch die lediglich über den medialen Raum existierenden Stimmen im modalen Raum zu verorten – als verschiedene Begleitpersonen während der Aktion des Protestmarsches. Die Sprechenden sind somit stets auch die Protestierenden. Mit der Überschneidung des medialen und modalen Raums wird zudem eine Nähe zwischen den Zusehenden und den auf der filmbildlichen Ebene sichtbaren Menschen hergestellt: Das Zusammenwirken der filmästhetischen Mittel erzeugt den Eindruck, die protestierenden Menschen erläuterten uns in einem Zwiegespräch die vorliegende Konfliktsituation sowie die Gründe für den Protestmarsch. Im Abspann des Films werden mit der Betitelung *voces* die gehörten Stimmen durch Namensnennung vorgestellt, wobei verschiedene Personen des Protestmarsches zu sehen sind. Die Voiceover-Stimmen bleiben dadurch keine anonymen Erzählinstanzen, sondern werden unterschiedlichen Subjekten zugeordnet. Damit wird der Konflikt zu einem kollektiven Projekt der Wissensgenerierung und -vermittlung über die dargestellten Umstände, in die auch die Zusehenden involviert werden.

Die unterschiedlichen Stimmen, die in unterschiedlicher Modalität zum Einsatz kommen, machen deutlich, dass hier keine objektive oder distanzierte Sicht auf die Welt vermittelt wird, sondern subjektive Realitätserfahrungen. Der Eindruck dieser subjektiven Erfahrung wird durch den häufigen Einsatz der Handkamera verstärkt: Während des Protestmarsches wechselt die Kameraposition von Detail- und Nahaufnahmen innerhalb des Demonstrationszuges, etwa der Musikinstrumente spielenden Menschen, und Blicken auf die vorbeiziehenden Zusehenden, die mit Handys filmen und Unterstützung gestikulieren, zu Frontal- und Außenansichten. Als Rezipierende wechseln die Zuschauer*innen somit zwischen der Rolle der Teilnehmenden und Zusehenden. Die im Film sichtbaren Zusehenden zeigen stets positive bzw. interessierte Reaktionen auf den Protestmarsch, sodass durch beide Kamerapositionen eine positiv konnotierte Involviertheit seitens der Rezipierenden in den dargestellten Akt des Widerstands konstruiert wird. Der mediale Raum wird immer wieder sichtbar, indem beispielsweise der Monitor einer filmenden Kamera zu sehen ist. In diesem zeigt sich die Aufnahme einer Frau vor einem gelben Hintergrund, die über den Protest spricht (Abb. 12).

Abbildung 12: Detailaufnahme des Monitors einer filmenden Kamera



Bildquelle: Filmstill, *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* (00:03:13, © Sebastián Labaronne)

An anderer Stelle ist, wie bereits erwähnt, eine Frau mit bunter Kopfbedeckung und einer Kamera zu sehen, die den Protest filmt. An solchen Schnittstellen verstärkt sich der Eindruck besonders, Teil des Protests zu sein und nicht lediglich Beobachtende. Die Kommentare aus dem Off, verknüpft mit den Bildern des Protests, aber auch des Filmens, bestätigen die Mapuche sowohl als politische Akteur*innen

als auch als Filmemacher*innen, verbinden diese Positionen und machen damit die Bedeutung des Sichtbarmachens, wie es durch das Filmen ermöglicht wird, für den politischen Diskurs deutlich. Wir sprechen hier über uns selbst, lautet eine zentrale Aussage des Films. Nicht unerwähnt darf dabei der Genderaspekt bleiben: So wird mit der filmenden Frau etwa ein weiblicher Blick suggeriert, der in Kontrast steht zu einem distanzierten, als männlich angenommenen ›neutralen‹ Beobachter, wie er im *ethnographic cinema* (Rony, 1996), aber auch in der Figur des Entdeckers (Shohat, 1991) impliziert wird, wie er beispielsweise mit dem Narrativ der Reise ins Hinterland verbunden ist.

Der Film vermittelt folglich keinen distanzierten Blick auf das Geschehen, sondern konstruiert die Rezipierenden als Protestierende, beteiligt sie an der Entstehung des Films und damit an der medialen Vermittlung der Widerstandsbewegung, an der Botschaft. Das Publikum lernt über die Situation, indem es selbst Teil der Protesterfahrung wird. Der Film überlässt es nicht den Zuseher*innen, zu wählen, ob sie den Protest gutheißen oder die Position der Mapuche vertreten würden, sondern konfrontiert sie direkt mit ihrer Erfahrung kolonialer Unterdrückung bzw. des Widerstands dagegen.

5.1.4 Conclusio

Wie dargelegt verortet *Petu mongueleñ – Estamos vivxs* das aktuelle Vorgehen des Staates in der Tradition vergangener Gebietsaneignungen, stellt also eine Verbindung zu kolonialen Logiken der Vergangenheit her, um die aktuelle Situation zu schildern, wodurch die Legitimität des geplanten Vorgehens des Staates untergraben wird. Damit konstruiert der Film den Raum als umkämpft, in dem sich unterschiedliche Formen der Territorialität zu legitimieren versuchen. Durch das Zeigen der semiotischen Interaktionen wird das Spannungsverhältnis der Territorialitäten deutlich. In diesem Zeigen findet sich die Funktion wieder, die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Weltentwürfe zu beglaubigen, es verweigert die Vorstellung Indigener als in einer scheinbaren Vergangenheit lebender Kulturen. Motive zur filmischen Raumkonstruktion sind demnach vor allem die Zeitlichkeit, weiters die Konfrontation mit der diskursiven Entleerung sowie die Opposition von Starre und Bewegtheit.

Die visuelle und diskursive Rahmung konstruiert die Mapuche-Protestierenden als Protagonist*innen im Konflikt um die Provinz Río Negro, deren Antagonist*innen die staatlichen Akteur*innen darstellen. Der Ursprung des Konflikts wird in der Überschreibung bestehender Territorialitäten, im Ignorieren existierender Kulturen verortet und findet nicht im umkämpften Gebiet statt, sondern wird in den nationalstaatlichen Raum getragen. Der Konflikt wird als kollektives Bestreben gegen eine größtenteils unsichtbare hegemoniale Macht skizziert, in das die Zusehenden involviert werden. Durch die in diesem Film konstruierte politische

Subjektivität, durch die vermittelte Handlungsmacht, durch das Sichtbarmachen wird der vermeintlich fixierte nationalstaatliche Raum angeeignet und redefiniert. Damit werden Formen der Repräsentation eingeführt, die als direkte Antwort auf den hegemonialen westlich-modernen Raum zu verstehen sind, in dem die Mapuche bisher aktiv unsichtbar gemacht wurden. Die indigene Gegenbewegung verweist auf die Illegitimität der Vorgehensweise des Staates der immer weiter fortschreitenden Raumanneignung, auf die im nationalstaatlichen Raum herrschende Unsichtbarkeit und die damit einhergehende Exklusion indigener Praktiken und Kosmovisionen. Das Motiv des Generals Roca als allgegenwärtig im nationalstaatlichen Raum soll die Kontinuität der Exklusion und Gewalt belegen. Die filmische Aussage ist deutlich: Moderne/koloniale Machtstrukturen werden im nationalstaatlichen Territorium fortgeführt. Damit deutet der Film an, Argentinien habe es bis heute nicht geschafft, eine Politik zu etablieren, die auch die indigene Bevölkerung angemessen inkludiert. Der Film zeigt jedoch nicht nur den Protest als aktiven Widerstand, sondern kreiert einen räumlichen Gegenentwurf zur diskursiven Konstruktion des argentinischen Staates, in dem kolonialistische Vorstellungen von der ›Reise ins Hinterland‹ in ihr Gegenteil verkehrt und westlich-moderne Ideen von Entwicklung als Prozess der Inwertsetzung infrage gestellt werden. Dieses Narrativ wird in modifizierter Weise wiederholt und subvertiert dadurch damit verbundene koloniale Vorstellungen der Notwendigkeit von Zivilisierungs- und Erschließungsmaßnahmen. Der nationalstaatliche Raum wirkt erstarrt und leer, die Möglichkeit zur Entwicklung wird lediglich der Territorialität zugeschrieben, die ein Erfahren der Umgebung (*sentirse por el entorno*) zulässt bzw. anstrebt. Aus diesem Raumentwurf lässt sich folglich die Handlungsanweisung ableiten, das Ausbreiten des leeren, erstarrten Raums zu verhindern. Territorium wird hier durch kollektive Erfahrung, durch Interaktion mit der Umgebung beschrieben.

Die Filmemachenden vertreten dabei die Perspektive der Protestierenden. Damit erscheint die filmische Darstellung als Selbstrepräsentation der Mapuche, die sich in der Machart des Films manifestiert, indem nur diese wirklich zu Wort kommen und größtenteils aus der Perspektive der Marschierenden gefilmt wird. Der Staat bleibt ein anonymes Konstrukt, dem kaum fassbare Akteur*innen zugeordnet werden, womit letztlich auch die Erfahrung indigener Gemeinschaften in Konfrontationen mit staatlichen Institutionen transportiert wird.

5.2 *Júba Wajiín – Resistencia en la Montaña de Guerrero*

Júba Wajiín, der Titel des im Folgenden analysierten Dokumentarfilms, ist ebenfalls der Name eines indigenen Dorfes der Me'Phaa, das sich im Gebiet der Gemeinde Malinaltepec des Bundesstaates Guerrero in Mexiko befindet. Dessen Kampf gegen

die Ausgabe von Konzessionen seitens des Staates an transnationale Bergbauunternehmen bildet das zentrale Thema des Films. Diese Konzessionen betrafen 80 % des Territoriums der Me'Phaá und sollten dort den Tagebau erlauben, was eine Gefahr für die teils sakrale Umgebung, die Wasserversorgung und die Gesundheit der Menschen dargestellt hätte (La Sandía digital, o. D.).

In den Jahren 2003 bis 2012 dehnte die mexikanische Regierung die Suche nach wertvollen Mineralien sowie deren Abbau erheblich aus, was zur Folge hatte, dass das Land auf dem ersten Platz der Liste sozialer Konflikte aufgrund von Bergbauaktivitäten in Lateinamerika rangierte (OCMAL, 2020). Einige, in diesem Rahmen entstandene Antibergrbau-Bewegungen konnten geplante Projekte durch ihre Bemühungen stoppen, häufig kommt es jedoch zu Gewalt und Unterdrückung indigener Gemeinschaften, um entsprechende Vorhaben durchzusetzen (Torres Wong, 2018).

Die Auseinandersetzungen mit der mexikanischen Bundesregierung des hier verhandelten Konflikts begannen bereits 2011, als zwei umfassende Bergbaukonzessionen für das Gebiet des Dorfes Júba Wajjín ausgegeben wurden (Tlachinollan, o. D.). Nach dem Ansuchen um ein Gerichtsverfahren durch die Gemeinschaft von Júba Wajjín im Jahr 2013, das bis zum nationalen Höchstgericht ging, gaben die betroffenen Unternehmen noch während der Bearbeitung des Falls die Konzessionen wieder auf, woraufhin es zu keiner endgültigen Judikation kam; im Jahr 2015 nahm das Wirtschaftssekretariat den Plan erneut auf, unter anderem mit der Argumentation, dass ein Anrecht auf das Gebiet, wie es die Vertreter*innen von Júba Wajjín geltend zu machen versuchten, nicht auf die darunterliegenden Rohstoffe auszulegen sei und diese sowie deren Abbau exklusiv dem Staat vorbehalten bleiben (Tlachinollan, o. D.).³⁷ Des Weiteren wurde die Identität der Menschen als indigene Gemeinschaft angezweifelt und damit auch die in Relation dazu stehenden territorialen Rechte auf das umstrittene Gebiet; ein gerichtlich angeordnetes anthropologisches Gutachten bestätigte schließlich die Indigenität der Gemeinde,

»al señalar que es una comunidad indígena por formar una unidad sociopolítica que reconoce sus propias autoridades, integrante del pueblo me'Phaá con profundas raíces milenarias y que a lo largo de los siglos ha ido reconfigurando una identidad basada en el territorio y elementos culturales, mismo que concibe como un todo compartido con otros seres no humanos, materiales e inmateriales; con el cual mantienen una relación de respeto y cuidado«³⁸ (Tlachinollan, o. D.).

37 Ähnliche Argumentationslinien finden sich auch in anderen Kontexten, etwa im Fall der Ölförderung auf dem Gebiet des Nationalparks *Yasuní* in Ecuador (Fritz-Henry, 2015).

38 Es wird festgehalten, dass es sich um eine indigene Gemeinde handelt, da sie eine eigene soziopolitische Einheit bildet mit eigenen Machtbefugnissen, als Teil des Dorfes Me'Phaá, das wiederum auf ein tausendjähriges Bestehen zurückblicken kann. Seit Jahrhunderten ist ihre kulturelle Identität eng mit territorialen Aspekten verknüpft und basiert auf dem Ver-

Darüber hinaus wurde festgehalten, dass die umfassende Freisetzung von 80 % des Territoriums von Júba Wajjín für den Bergbau durchaus das Fortbestehen der Gemeinde gefährden würde – etwas, das die Regierung angezweifelt hatte –, womit ein Verstoß gegen das Urteil der *Comisión Interamericana de Derechos Humanos* (CIDH) vorliege. Das Wirtschaftssekretariat zweifelte das Gutachten zur Feststellung der Indigenität der Gemeinde jedoch an, was als Affront gegenüber den Vorfahren der Me'Phaá empfunden wurde:

»[E]l argumento del Gobierno Federal, se considera una afrenta contra sus antepasados, ya que no sólo se trata de negarles el derecho de San Miguel del Progreso a la procedencia de juicio de amparo, sino que con ello el Gobierno Federal niega su historia que es base de su identidad como Xabú (gente) Me'Phaá de Júba Wajjín, al tiempo que invisibiliza la larga lucha que libraron sus antepasados para lograr el reconocimiento de sus tierras.«³⁹ (Tlachinollan, o. D.)

Im Juni 2017 wurde schließlich ein gerichtliches Urteil gefällt, das die Indigenität der Gemeinschaft anerkannte, somit ihre territorialen Rechte stärkte und bestätigte, dass sie konsultiert werden müssen, wenn Aktivitäten auf ihrem Territorium geplant sind – auch wenn dem Staat gehörende Ressourcen unter der Erdoberfläche betroffen sind (Tlachinollan, o. D.). Wie in Kapitel 2.2 beschrieben, ist diesbezüglich die ILO 169 ein bedeutendes Instrument. Mexiko ratifizierte sie bereits im Jahr 1990 – als erstes Land Lateinamerikas. Es kam jedoch erst 2014 zur Implementierung eines entsprechenden Gesetzes, das eine Konsultation indigener Gemeinschaften zur Voraussetzung macht, bevor extraktivistische Aktivitäten auf indigenen Territorien durchgeführt werden können. Allerdings wird dies bis heute kaum umgesetzt, wie Torres Wong feststellt:

»[P]rior consultation regimes remain almost completely unimplemented. Unlike the cases of Bolivia and Peru, there is no constitutional mandate or framework law to regulate prior consultation procedures in Mexico despite increasing political violence over control of resource-rich lands. Sectoral legislation exists, yet it does not specify whether the right to prior consultation grants indigenous groups veto power.« (2018, S. 44-45)

Neben der Affirmation des Rechts auf Konsultation wurde im konkreten Konflikt um Júba Wajjín bestätigt, dass das Recht auf Territorium mehr als nur Eigen-

ständnis, ihr Territorium mit anderen – materiellen, nichtmateriellen, nichtmenschlichen – Elementen zu teilen und diese mit Respekt und Achtsamkeit zu behandeln. (Übers. d. Verf.)

39 Die Begründung der Bundesregierung ist ein Affront gegenüber ihren Vorfahren. Damit wird San Miguel de Progreso nicht nur das Recht auf Einspruch auf Basis ihrer Herkunft verwehrt, die Regierung leugnet dadurch auch die Geschichte der Gemeinde und ihre Identität als Volk der Xabú Me'phaá von Júba Wajjín, und den langen Kampf ihrer Vorfahren um die Anerkennung ihrer Gebiete. (Übers. d. Verf.)

tum bedeutet und unterschiedliche ontologische Vorstellungen zu berücksichtigen sind. Die Vertreter*innen von Júba Wajiín sehen diese Auseinandersetzung in erster Linie als Kampf zweier Welten, zweier Visionen:

»Una donde la naturaleza es un ente estrechamente ligado al bienestar de la comunidad (porque de su equilibrio depende la supervivencia de los hombres y mujeres que en ella coexisten), mientras que en el otro, es un recurso. Una, donde la tierra es la madre que alimenta, mientras para los otros es una mercancía que debe ser explotada sacando el mayor beneficio económico.«⁴⁰ (Tlachinollan, o. D.)

Der nachfolgend analysierte Film beschäftigt sich mit ebendiesem Kampf, wobei vor allem Interviews und die Begleitung verschiedener Akteur*innen der Vermittlung des Konflikts dienen. *Júba Wajiín* wurde als kollaborative Arbeit von Vertreter*innen der Me'Phaa⁴¹, *La Sandía Digital* (ein feministisches Medienkollektiv mit Sitz in Mexiko), *Tequio Audiovisual*, *El Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan* und *WITNESS* produziert. Regie führten Laura Salas und Nicolás Tapia. Der Film gewann 2018 unter anderem den Preis »Bester Dokumentarfilm« in der Kategorie *Defensa del Territorio* des *Festival Internacional de Cine Indígena en Wallmapu* (La Sandía digital, o. D.). Die Arbeiten für den Film erstreckten sich über mehrere Jahre – ebenso wie der Kampf bis zu einem endgültigen Urteil über die Unrechtmäßigkeit des staatlichen Vorgehens –, fertiggestellt wurde er im Jahr 2018. Der Film war bei folgenden Filmfestivals zu sehen: *Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Originarios* (FICMAYAB; Guatemala, 2018), *Sandalia Sustainability Film Festival* (Italien, 2018), *Muestra de Cine Indígena de Wallmapu* (TU-WUN; Chile, 2018), *Festival Internacional de Video Documental Global Bogotá* (Kolumbien, 2018), *Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu* (Chile, 2018), *Central Doc* (Mexiko, 2018), *IV Muestra de cine y radio comunitaria en Mesoamérica »El Lugar que Habitamos«* (Mexiko, 2019), *Resistencia Film Festival* (Chile, 2019), *Art for Peace Festival*

40 Eine, in der die Natur als Wesen eng verbunden ist mit dem Wohl der Gemeinde (denn nur, wenn sie im Gleichgewicht ist, können die Männer und Frauen, die hier miteinander leben, auch überleben); und eine, in der die Natur eine Ressource ist. Eine, in der die Erde als Mutter verstanden wird, die uns ernährt, und eine, in der sie als Ware gesehen wird, die man für größtmöglichen ökonomischen Profit ausbeuten kann. (Übers. d. Verf.)

41 Konkret genannt werden unter *Reperto y participación en guión colectivo* (Besetzung und Mitarbeit am kollektiven Drehbuch [Übers. d. Verf.]): Hipólito Albino Jernónimo, Fluviano Amado Contreras, Herlinda Solano, Inés Solano, Gonzalo Hilario Gálvez, Jesús Hilario Gálvez, Anastacio Basurto Contreras, Tranquilino Flores, Hilario M, Agapito Cantú, Alfredo Santiago Amado, Francisco Feliciano Mojás, Francisco Huerta, Macedonio Morales, Luis Galvez Ortega, Angel Contreras, Valerio Mauro, Amado Solano, Nicolás Gerónimo, Domitila Flores Contreras, Victoria Pacheco Francisco, Pascacio Albino Abad, Víctor Albino Agustín (La Sandía digital, o. D.).

(Iran, 2019), *Festival de Cine Etnográfico* (Ecuador, 2019) sowie *Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México* (FICMA; Mexiko, 2019).

5.2.1 Júba Wajiín als posthumaner Weltentwurf

Zentraler filmischer Ort ist das Dorf Júba Wajiín. Zu Beginn des Dokumentarfilms lässt ein langer Aerial Shot das besiedelte Gebiet sichtbar werden: Kleine Häuser stehen zwischen den Bäumen auf dem Plateau eines Hügels, ringsum sind weitere bewaldete Hügel zu sehen. Es folgen Aufnahmen eines scheinbaren Alltags in einem ländlichen Dorf, Menschen sind auf den schmalen Wegen zwischen den Häusern unterwegs, Kinder auf dem Weg zur Schule. Während einer Autofahrt eine unbefestigte Straße hinunter – zu sehen sind Kinder, die auf der Ladefläche eines Trucks sitzen und lachen – werden über die auditive Ebene weitere Orte eingeführt, die sich in der Umgebung befinden: »Bajamos de Santa Teresa, San Antonio, San Camilo, San Lorenzo, Llano de Epazote, Espino Blanco. Entre todos nos apoyamos y nos servimos.«⁴² ⁴³ (00:09:22–00:09:32) Durch die Verwendung der ersten Person Plural etablieren diese Erläuterungen ein Wir-Kollektiv und bedeuten eine Vernetzung mehrerer Siedlungen. Der bewohnte Raum wird dadurch aufgespannt als Netzwerk zahlreicher kleinerer Dörfer, verstreut über die bewaldete Hügellandschaft der Umgebung, die jedoch in Verbindung miteinander stehen. Immer wieder sind auch Luftaufnahmen der umliegenden Berge zu sehen. Durch solche Strategien zur »Schaffung einer Raumkohärenz« (Gräf et al., 2017, S. 168) wird deutlich, dass nicht nur die kleine Häuseransammlung am höchsten Punkt eines Hügels, wie sie zu Beginn gezeigt wird, Teil des bewohnten Raums ist, sondern dass dieser das gesamte Gebiet einschließlich der umliegenden Berge umfasst. Letztere werden somit als bedeutsam markiert und als Teil des bewohnten Gebiets der Me'Phaá vermittelt. Insbesondere die Panoramaeinstellungen und Luftaufnahmen, die in intensiven Grün- und Blautönen ebendiese Hügellandschaft zeigen, betonen die Weite des bewohnten Gebiets der Me'Phaá, das sich bis tief in den Horizont zu erstrecken scheint.

Einen besonders hervorzuhebenden Aspekt in der filmischen Konstruktion des Dorfes Júba Wajiín bilden die unterschiedlichen als relevant markierten Elemente. Durch Montage können, wie in Kapitel 4.1.2 erläutert, Elemente in ein Näheverhältnis gebracht werden, das in der nichtfilmischen Realität so vielleicht nicht

42 Im gesamten Film wird – mit einigen wenigen Ausnahmen – in der indigenen Sprache der Me'Phaá gesprochen. Die hier angeführten Aussagen sind den spanischen Untertiteln entnommen, etwaige sprachliche Fehler sind der Quelle geschuldet. Es sind des Weiteren englische, italienische als auch französische Untertitel verfügbar.

43 Wir kommen aus Santa Teresa, San Antonio, San Camilo, San Lorenzo, Llano de Epazote, Espino Blanco. Wir helfen und unterstützen uns alle untereinander. (Übers. d. Verf.)

besteht, in der filmischen Raumkonstruktion jedoch eine Charakterisierung der darin produzierten Wirklichkeit vornimmt (Sierek, 2012). Die Perspektive der Kamera sowie die Einstellungsgröße sind dabei immer schon als Aussage über das Gezeigte zu verstehen, da sie bewusst gewählt werden und damit nie neutral sein können (Khouloki, 2007). Bezüglich der Etablierung des Dorfes sind – neben den Panorama- und Luftaufnahmen zur Darstellung der Weite des Raums – insbesondere die zahlreichen Nah- und Detailaufnahmen diverser nichtmenschlicher Entitäten zu nennen, deren Präsenz den filmischen Ort bedeutend mitgestaltet und die in ihrer ästhetischen Ausgestaltung als politische Aussage über die Beziehung zwischen Mensch und Nichtmenschlichem gewertet werden können. Zu sehen ist etwa eine Gruppe von Kindern auf dem Weg zur Schule, gefolgt von einer Nahaufnahme einer Gruppe kleiner Enten – ebenfalls eilig auf dem Weg (Abb. 13). Hiermit wird eine Ähnlichkeitsrelation zweier aufeinanderfolgender Einstellungen etabliert, die die »Existenz einer semantischen Verbindung« (Gräf et al., 2017, S. 206) konstruiert, durch eine ähnliche Anordnung und Perspektive, aber auch die Kongruenz der Farben.

Auch andere Tiere wie Kühe, Ziegen oder Insekten werden immer wieder in Nah- und Detailaufnahmen in ästhetisch ansprechender Art und Weise, also positiv konnotiert, in den Fokus gerückt. Die Selektion jener Ausschnitte des Dorfes und insbesondere die Kameraperspektive, die meist auf Augenhöhe der Tiere positioniert ist, jedenfalls in großer Nähe, die Rezipierenden damit in ein besonderes Näheverhältnis zu diesen setzend, vermitteln einen nicht nur von menschlichen, sondern auch nichtmenschlichen Akteur*innen bewohnten Raum. Andere Elemente werden in ähnlicher Weise als bedeutsam markiert. Ein Wohnhaus, aus leichter Untersicht gezeigt, eingerahmt von bunten Gräsern, ist nur über das Dach auszumachen. Der menschengemachte Raum verschwindet hier beinahe zwischen den umliegenden Pflanzen und ist in diese damit scheinbar harmonisch eingebettet. Nahaufnahmen verschiedener Früchte sind zu sehen, während über das relative Off zu hören ist, dass diese helfen, den Grundbedarf an Nahrung abzudecken. Der Mais- und Kaffeeanbau wird erläutert, während Wasser zwischen grünen Blättern entlangfließt. All diese Einstellungen zeigen das Dorf Júba Wajín als fruchtbaren, gedeihenden Ort, der sauberes Wasser und eine reiche Lebensgrundlage zu bieten hat. Territoriale Bezüge der Menschen werden über Beschreibungen der Pflanzen ausgedrückt, die selbst angebaut wurden und nun die Ernährung sicherstellen. Territorialität, wie sie hier über Beschreibungen der Menschen definiert wird, lässt sich als eine Beziehung begreifen, die an die Bedingung von Fürsorge geknüpft ist. Diese Bedingung der Fürsorge wird im konkreten Beispiel durch direkte Interaktion vermittelt und verweist auf eine gewisse Interdependenz zwischen den Menschen und den sie umgebenden natürlichen Entitäten. Die filmische Rahmung zur Etablierung des Dorfes, wie die Beschreibung unterschiedlicher Kameraausschnitte und Sequenzen zeigt, konstruiert eine Realität, in der menschli-

Abbildung 13: Bildabfolge zur Herstellung von Ähnlichkeitsrelationen



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajjín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:03:10/00:03:21, © La Sandía Digital)

che wie nichtmenschliche Faktoren einbezogen werden, womit ein posthumaner Entwurf der Welt – im Sinne einer Dezentrierung des Menschen – entsteht: Das Territorium der Me'Phaá wird durch ein gemeinsames Hervorbringen menschlicher und nichtmenschlicher Akteur*innen dargestellt. Es erfolgt keine klare Trennung zwischen von Menschen bewohntem ›Stadtraum‹ und ›Naturraum‹, ebenso wenig wie Handlungsmacht allein als menschliches Attribut vermittelt wird. Der Fokus liegt darauf, Beziehungen, Ähnlichkeiten bzw. das gemeinsame Bewohnen

des Dorfes zu porträtieren. Der so konstruierte filmische Ort des Dorfes ist das Ergebnis einer gleichberechtigten Beziehung zwischen menschlichen als auch nicht-menschlichen Entitäten bzw. Akteur*innen und klammert eine Unterscheidung in ›natürliche‹ und ›soziale‹ Räume aus, womit die Idee des ›Dorfes‹ als ›menschliche Siedlung‹ eine semantische Verschiebung erfährt (Millesi, 2022). Über diese Raumkonstruktion wird also eine Dezentrierung des Menschen artikuliert, die den Eindruck eines posthumanen Entwurfs der Welt zur Folge hat. Die zahlreichen Detailaufnahmen wirken wie eine mikroskopische Bestandsaufnahme dessen. In der filmischen Konstruktion des Ortes kann demnach eine Anregung zum Nachdenken über konzeptuelle Bezugssysteme zur Definition des Menschen bzw. menschlicher Subjektivität und Handlungsmacht verortet werden, womit nicht nur Kultur-Natur-Grenzziehungen als durchlässig erscheinen, sondern auch »the profound interconnections between different forms of life« (2016, S. 275) sichtbar werden, wie Oppermann es ausdrückt. Der so etablierte filmische Ort, wie der Dokumentarfilm dies vermittelt, ist nicht allein auf das Tun menschlicher Akteur*innen zurückzuführen, sondern vielmehr das Produkt ebensolcher *interconnections*, aus deren relationalen Verschränkungen das Territorium der Me'Phaá entsteht. Neben der Bildebene sind es auch Kommentare der Menschen, die die Vermittlung vorantreiben, die eindeutig und direkt an die Zuseher*innen adressiert sind, wodurch der Film diese Auslegung der filmischen Realität explizit nahelegt. Die Glaubwürdigkeit der Aussagen wird beispielsweise durch die Verknüpfung der Aussagen mit affirmierenden Bildern unterstrichen, worin sich letztlich auch die *voice* des Films ablesen lässt, eine Favorisierung dieses Weltentwurfs der Me'Phaá darzulegen. Die visuelle Evidenz, die Eloquenz der Personen als auch die stellenweise eingesetzte Handkamera vermitteln Authentizität und Glaubwürdigkeit. Der Film nutzt damit konventionelle Formen der dokumentarfilmischen Repräsentation, um den filmischen Ort des Dorfes in seiner posthumanen Beschaffenheit zu vermitteln.

Immer wieder wird auf Bedrohungen in der Vergangenheit und Gegenwart verwiesen, wodurch gewisse Brüche in diesem im ersten Teil des Films etablierten filmischen Raum beschrieben werden. Wie zu Beginn des Kapitels skizziert, zeigt der Dokumentarfilm *Júba Wajín* den Widerstand eines Dorfes gegen eine – wie sich im Laufe des Films herausstellt – unrechtmäßige Konzessionierung ihres Gebiets an verschiedene Unternehmen, die Bergbauprojekte in der Region planen. Bei der erstmaligen Ausgabe der Konzessionen wurden die vor Ort lebenden Menschen ignoriert und nicht in die Verhandlung einbezogen. Gleichzeitig waren die politischen Akteur*innen für die Menschen, die von den Auswirkungen unmittelbar betroffen gewesen wären, nicht sichtbar, der Aushandlungsprozess um den Raum fand andernorts statt. Hier zeigt sich ein gewisses Spannungsfeld zwischen der An- bzw. Abwesenheit der beteiligten Akteur*innen und den räumlichen Auswirkungen ihrer Handlungen. Dieser Aspekt ist auch als Motiv im Film zu fin-

den und im Kontext territorialer Einschreibungen zu betrachten, wie nachfolgend beschrieben wird.

Die ersten Einstellungen des Dokumentarfilms bestehen aus Luftaufnahmen und weiten Panoramaeinstellungen von grün bewaldeten Bergen und teilweise nebelverhangenen Hängen (Abb. 14).

Abbildung 14: Panoramaeinstellung nebelverhangener Berge



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajjín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:00:16, © La Sandía Digital)

Einzelne kleine Straßen lassen sich ausmachen, die auf die Besiedelung des Gebiets hindeuten. Schließlich ist aus dem Off eine männliche Stimme zu vernehmen, die auf Me'Phaá spricht: »He venido hasta la cumbre de este cerro para hablar con San Marcos. Esta es una costumbre milenaria. Nuestros padres también subieron porque aquí nos escucha dios. Por eso he venido.«⁴⁴ (00:00:33-00:00:54) Eine Gruppe Männer steigt einen schmalen Pfad den Berg hinauf an der Kamera vorbei, verlässt den Bildraum wieder. Die Stimme aus dem Off wird in den modalen Raum geholt, ein Mann, in beiden Händen trägt er je ein Huhn, erläutert weiter: »Por esa costumbre ancestral vengo a ofrecer mi palabra y pedir bendición para todos mis semejantes.«⁴⁵ (00:00:57-00:01:04) Schließlich verlässt auch

44 Ich bin auf den Gipfel dieses Berges gestiegen, um mit San Marcos zu sprechen. Das ist eine uralte Tradition. Unsere Ahnen sind auch schon hier heraufgestiegen, denn hier oben hört uns Gott. Darum bin ich gekommen. (Übers. d. Verf.)

45 Es ist eine uralte Tradition, daher komme ich hierher, um zu beten und um Segen für die Meinigen zu bitten. (Übers. d. Verf.)

er den Bildraum, woraufhin das Filmbild leicht abblendet und der Titel des Films aufscheint: »Júba Wajíin – Resistencia en la Montaña de Guerrero.«⁴⁶ (00:01:10-00:01:20) Die Handlung, die sich in den Bergen abspielt und beschrieben wird, wird über die Einblendung des Filmtitels bereits als eine Form des Widerstands definiert, wobei noch nicht näher erläutert wird, wogegen sich der Widerstand richtet. Die Kamera folgt den Männern bis zum Gipfel: Oben angekommen zündet einer von ihnen Kerzen an, über ein Textinsert wird dies kontextualisiert: »Rogativa a Begoo. Cumbre Cerro San Marcos.«⁴⁷ (00:01:39-00:01:46) »Las autoridades del pueblo nos han pedido hacer esta ofrenda para que también despierte el corazón de Begoo«⁴⁸ (00:02:01-00:02:10), spricht ein weiterer Mann, der ebenfalls erst aus dem Off zu hören ist und anschließend in halbnaher Einstellung auf dem Gipfel des Berges sichtbar wird. Während der Bildraum das »Existente vom Nicht-Existenten, das Sehbare vom Nicht-Sehbaren« (Gräf et al., 2017, S. 168) trennt, wird mithilfe der eben beschriebenen filmischen Strategien immer wieder darüber hinaus verwiesen, auf ein über das unmittelbar ›Sehbare‹ hinaus Existierendes, sodass der Filmraum um das Nichtsichtbare erweitert wird, das den damit ausgedrückten filmischen Raum mitzuprägen scheint. Der mediale Raum des Offs artikuliert eine Aussage nicht nur über den modalen Raum, die auch auf die nichtfilmische politische Realität umgelegt werden kann, die dem dargestellten Konflikt zugrunde liegt: Dieses Spiel mit der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Personen in der Etablierung einer Topografie kann als filmästhetische Strategie verstanden werden, um die Frage nach der An- bzw. Abwesenheit von Menschen in Bezug auf ihre territorialen Ansprüche und Einflussnahme auf Gebiete aufzuwerfen.

Nebel hängt zwischen den Bäumen, Musik setzt ein, deren schnelles Grundtempo und regelmäßiger Rhythmus auf den zunehmenden Spannungsgehalt hinweisen, als klar wird, dass eine von außen kommende Bedrohung besteht. Der im Aufblenden des Filmtitels erwähnte Widerstand wird nun konkretisiert: »Hemos venido a pedir por esas personas que recorren nuestros cerros en búsqueda de sus riquezas. Pedimos a Begoo que detenga a estas personas extrañas. Se les cierre todos los caminos. Se obstruya su pensamiento y se vayan.«⁴⁹ (00:02:16-00:02:33) Die benannten Personen, die Fremden bleiben unsichtbar, sind hier durch ihre Abwesenheit charakterisiert. Der schnelle Grundrhythmus der Musik dieser Szene verleiht den Bildern eine emotionale Intensität und macht umso mehr deutlich,

46 Júba Wajíin – Widerstand in den Bergen von Guerrero. (Übers. d. Verf.)

47 Bittgebet an Begoo. Gipfel des Berges San Marcos. (Übers. d. Verf.)

48 Die Obersten des Dorfes haben uns gebeten, diese Opfergabe durchzuführen, damit Begoo sein Herz öffnet. (Übers. d. Verf.)

49 Wir sind aufgrund dieser Menschen hier, die unsere Berge durchstreifen, um hier Reichtümer zu finden. Wir bitten Begoo, diese fremden Personen aufzuhalten, ihnen alle Wege zu verschließen. Ihr Vorhaben soll scheitern, damit sie verschwinden. (Übers. d. Verf.)

»that the world is more than the sum of the visible evidence we derive from it« (2017, S. 153), wie Nichols dies ausdrückt. Ein Huhn wird festgehalten, im Hintergrund sind die aufgestellten Kerzen zu erkennen, ein Mann greift zu einem Messer. Das Publikum wohnt scheinbar einer Opfergabe bei. Die Musik wird schneller und lauter (Accelerando/Crescendo), die Bewegungen der Handkamera hektischer, wodurch die Spannung der Szene zunimmt. Auf auditiver Ebene ist zu erahnen, dass das Huhn getötet wird, zu sehen ist jedoch nur der Arm eines Mannes (Abb. 15). Die Musik endet, als das nun blutige Messer sichtbar wird, die roten Flecken auf dem Messer bilden dabei einen starken farblichen Kontrast zum grünen Hintergrund. Der musikalische Spannungsbogen macht den Moment zum Höhepunkt der Szene: Die Zeremonie scheint beendet, der Auftrag erfüllt.

Abbildung 15: Detailaufnahme der Opferung des Huhns



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajiín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:02:33, © La Sandía Digital)

In diesen wenigen Minuten sind bereits wesentliche Aspekte eingeführt, die in weiterer Folge immer wieder aufgenommen, weitergesponnen und verstärkt werden. Der bereits umrissene Ort von Júba Wajiín ist geprägt von alten überlieferten Bräuchen, die auf die lange Dauer der Besiedelung durch die Me'Phaa verweisen bzw. diese bestätigen sollen. Die zeitliche Kontinuität, die Präsenz der Me'Phaa lange vor jenen ›Personen, die ihre Berge auf der Suche nach Reichtum heimsuchen‹, wie diese benannt werden, argumentiert die Legitimität ihrer territorialen Ansprüche. Die sich auf den geografischen Raum beziehenden Bräuche und spirituellen Vorstellungen dienen dem Aufbau einer Identität, die sich über die konkrete Umgebung definiert, beschreiben also territoriale Bezüge. Die unmittelbare

An- bzw. Abwesenheit der menschlichen Akteur*innen im Prozess der Rauman-eignung wird als Spannungsverhältnis in die Topografie eingeschrieben. Das Bitt-gebet an Begóo verdeutlicht die spezifische Spiritualität der Me'Phaá und kann als Artikulation einer nichtwestlichen Kultur verstanden werden, die gleich zu Beginn des Films bezeugt werden soll. Das filmische Ordnungsprinzip stellt diese Form der Territorialität, die sich über die konkrete Umgebung definiert, als Ausgangs-punkt in der Vermittlung des nun folgenden Konflikts dar. Als fremde Eindringlin-ge auf der Suche nach Reichtümern werden die Akteur*innen des Staates benannt und in Zusammenhang mit einer (neo-)kolonialen Ausbeutung zugunsten einer andernorts ansässigen Gesellschaft gebracht. Über die auditive Ebene, über Erläu-terungen der sichtbaren Menschen, aber auch über die eingesetzte Musik wird eine von außen kommende, noch unsichtbare Bedrohung eingeführt, die die bestehen-de Topografie bereits zu prägen scheint, wodurch ein imaginativer Prozess beim Publikum in Gang gesetzt wird: »Imaginative Prozesse – Vorstellungen, die das Publikum an die sinnlich wahrnehmbaren Filmbilder und -töne anschließen und herantragen – werden dann bedeutsam, wenn Dokumentarfilme ein elaboriertes Spiel mit Präsenz und Absenz gestalten« (2012, S. 162), schreibt Ursula von Keitz. Die Bedrohung von außen wird vorerst über die Vorstellungskraft des Publikums eingeführt und somit in ihrer Bedeutung besonders hervorgehoben. Dadurch wird auch deutlich: Was folgt, ist ein Eindringen von außen, ist eine Übernahme dieses sonst friedlichen Ortes.

Während in der Anfangssequenz über abwesende Akteur*innen gesprochen wird, ist das Dorf selbst vor allem durch die Präsenz der Me'Phaá geprägt. In ei-ner folgenden Sequenz wird ein Tanz gezeigt und über Erläuterungen als spezifi-sche Tradition der Me'Phaá charakterisiert. »Ésta es la danza de los Tlaminques. Tlaminque es una palabra Náhuatl, pero así llamamos a esta danza«⁵⁰ (00:05:23-00:05:36), spricht Pascacio Albina Abad. »Es un evento importante para la comuni-dad porque representa la historia de nuestros antepasados.«⁵¹ (00:05:41-00:05:52) Hier wird – wie auch schon in der Anfangssequenz des Films – die langjährige Existenz der Me'Phaá betont, die das aktuelle kulturelle Leben der Menschen in Júba Wajíin prägt. Das Publikum kann teilweise aus einiger Entfernung, teilweise etwas näher, halb verdeckt hinter Zweigen beobachten, wie die körperliche Präsenz der Tänzer*innen die konkrete Räumlichkeit des Dorfes prägt und damit Zeugnis ihrer unmittelbaren Anwesenheit ablegt. Nahaufnahmen zeigen Füße, wie sie auf den Boden stampfen, die Kameraausschnitte rücken die Bewegung der Körper als unmittelbares Einwirken auf die Umgebung in den Vordergrund, die lange Dauer

50 Das ist der Tanz der Tlaminques. Tlaminque ist ein Wort aus dem Náhuatl, aber so nennen wir diesen Tanz. (Übers. d. Verf.)

51 Das ist ein wichtiges Fest für die Gemeinde, weil es die Geschichte unserer Vorfahren zeigt. (Übers. d. Verf.)

der Szenen ist Ausdruck der Bedeutung der dargestellten Sequenz für den Raumentwurf. Die konstituierenden Elemente sind hier konkret sichtbar und in ihrer filmischen Ausgestaltung der Bedrohung diametral entgegengesetzt.

Bereits in der Anfangssequenz wird, wie eben beschrieben, über die auditive Ebene eine potenzielle Bedrohung dieses Raums eingeführt. Die spannungssteigernde Musik – ein markant schnelles Stakkato einer Gitarre – kommt auch im Weiteren zum Einsatz, um Bedrohungsszenarien als solche zu markieren, wobei die erzielte Spannung als *suspense* beschrieben werden kann, »eine langsam aufbauende Spannungskurve, bei der das Element einer diffusen Unkalkulierbarkeit der Ereignisse im Vordergrund steht« (Gräf et al., 2017, S. 265). Die Bedrohung wird angedeutet, jedoch noch nicht definitiv benannt und schwelt – wie die Musik dies bedeutet – diffus im Hintergrund, sie ist vor allem durch die Abwesenheit einer konkret fassbaren Gefahr gekennzeichnet. So verstärkt die Musik die Asymmetrie des Wissens seitens der Rezipierenden, setzt imaginative Prozesse in Gang und trägt damit zur Generierung von Spannung bei. Das Publikum folgt Herlinda Solana durch den Wald, einen Hügel hinauf, sie führt die Zusehenden durch das Dickicht an Pflanzen – die starke Bewegung der Handkamera betont die Beschwerlichkeit des Weges –, bis sie schließlich an einem Baum stehen bleibt, der sich erst nicht von den vielen anderen abzuheben scheint. Herlinda aber spezifiziert: »Este árbol que está aquí es de lima.«⁵² (00:14:33-00:14:41) Nun setzt wieder die eben beschriebene Musik ein und markiert, dass es hier zu Spannungen kommen könnte. »Por nada voy a dejar que esta lima se acabe porque esto es lo que me da vida a mí y también a mis hijos«⁵³ (00:14:41-00:14:47), spricht sie weiter, während sie den Baum festhält. »Todo esto es lo que yo cuido. Pero si viene otra gente a escarbar, esto se va a acabar.«⁵⁴ (00:14:51-00:15:00) Auch hier werden die Erläuterungen zu von außen kommenden Menschen mit entsprechender Musik unterlegt. Ihre potenziellen Aktivitäten werden als Bedrohung nicht nur für die Menschen, sondern auch die sie umgebende Umwelt dargestellt, wodurch ein Interdependenznarrativ bedient wird. Die Bedeutungsgenerierung von Musik im Film, so schreiben Gräf et al. (2017), ist immer als Synthese von ebendieser mit anderen Elementen der auditiven Ebene sowie dem Filmbild zu verstehen. Obwohl auf filmbildlicher Ebene nichts Bedrohliches passiert – Herlinda steht in einem lichten Wald –, wird über die auditive Ebene eine Gefahr formuliert, deren Bedrohlichkeit durch die Musik betont wird. Die nun zunehmende Lautstärke der spannungsgenerierenden Musik scheint ein Aufeinandertreffen, ein Konkretisieren der immer nur vage formu-

52 Das hier ist ein Limettenbaum. (Übers. d. Verf.)

53 Um nichts in der Welt würde ich diesen Baum aufgeben, denn er gibt mir und meinen Kindern, was wir zum Leben brauchen. (Übers. d. Verf.)

54 Um all das kümmere ich mich. Aber wenn andere Menschen kommen, um hier herumzugraben, wird es all das nicht mehr geben. (Übers. d. Verf.)

lierten Bedrohung anzudeuten. Schließlich klingt sie jedoch wieder ab und rückt damit auch wieder in die Ferne.

Die benannten Dörfer, die bewaldete Hügellandschaft bzw. der sich daraus ergebende filmische Raum ist nun zum einen als Produkt von Interdependenz zwischen unterschiedlichen menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen entworfen, zum anderen scheint diese Ordnung aber bedroht zu sein durch Kräfte von außen, die sich Eintritt zu verschaffen versuchen, was vor allem mithilfe der beschriebenen Musik angezeigt wird.

In einer darauffolgenden Sequenz wird auf vergangene Gewalttaten gegenüber Mitgliedern der Me'Phaa eingegangen, der bisher konstituierte Raum wird damit durch diese konkrete, bereits erfahrene Gewalt aktualisiert. Das Publikum folgt einer Gruppe von Männern durch den Wald, schließlich sitzen sie auf einer Wiese zwischen steinernen Kreuzen (Abb. 16). Alberto Mariano erklärt: »Estas siete cruces que ustedes ven aquí son la tumba de siete de nuestros principales. Que murieron por culpa del Presidente Municipal.«⁵⁵ (00:17:41-00:17:51) Er selbst wird über ein Textinsert als »Principal«⁵⁶ (00:17:43-00:17:51) vorgestellt, womit eine Verbindung zwischen den benannten Menschen bzw. ihrem Schicksal und ihm aufgebaut wird. Die Kreuze evozieren Vorstellungen über die Vergangenheit, die mit der visualisierten Gegenwart verknüpft werden, während die hier referenzierte konkrete Gewalt unsichtbar bleibt. »Referenziert wird ein Präteritum, das die Zuschauerimagination auf mögliche Zusammenhänge zwischen ›Einst‹ und ›Jetzt‹, ›Gestern‹ und ›Heute‹ lenkt. Aufgerufen wird ebenso ein mögliches Futurum« (2012, S. 162), schreibt von Keitz über die Wirkung derartiger Rückblicke. Im konkreten Beispiel regt die Referenz auf die Vergangenheit die Zuseher*innenimagination dementsprechend auch hinsichtlich eines potenziellen Ausgangs der gegenwärtigen Situation an. »El 31 de agosto de 1968 invitaron a los principales de San Miguel (Júba Wajíín). Los engañó diciéndoles que bajarán para medir lo que les correspondía«⁵⁷ (00:18:15-00:18:27), spricht Alberto weiter, während das Publikum in einer Totalen eine Gruppe von Menschen den Hügel hinab einen Weg entlanggehen sieht. Auch hier wird von der Erzählung eines vergangenen Ereignisses über die filmbildliche Ebene eine Verbindung zur Gegenwart hergestellt. Ein Mann schreitet über eine Brücke, während aus dem Off zu hören ist: »Pero los engañaron. Aquí mataron a los principales. Los cuartizaron y los tiraron al Río Grande.«⁵⁸ (00:18:28-00:18:33)

55 Diese sieben Kreuze, die ihr hier seht, sind die Gräber von sieben unserer Oberhäupter, deren Tod der Bürgermeister verschuldet hat. (Übers. d. Verf.)

56 Oberhaupt. (Übers. d. Verf.)

57 Am 31. August 1968 wurden die Oberhäupter von San Miguel (Júba Wajíín) eingeladen. Man hat sie reingelegt, indem man ihnen sagte, sie sollten kommen, um festzustellen, was ihnen gehörte. (Übers. d. Verf.)

58 Aber sie wurden reingelegt. Hier haben sie die Oberhäupter umgebracht. Sie haben sie gevierteilt und in den Río Grande geworfen. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 16: Halbtotale einer Gruppe von Männern zwischen steinernen Kreuzen



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajjín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:18:10, © La Sandía Digital)

Durch diese Sequenz scheint das Territorium der Me'Phaá von konkreten, blutigen Gewalttaten geprägt, die Erzählung aus dem Off dient hier dazu, die bisher positiv besetzte Ordnung des Raums zu verändern. Dieser erscheint nun, ähnlich wie bspw. in *Sangre y Tierra* (vgl. Kapitel 5.4), als Palimpsest vergangener Gewalttaten, die von staatlichen Akteur*innen ausging, worin sich das topologische Moment der filmischen Raumkonstruktion zeigt. Auch hier ist es die gegenwärtige Abwesenheit, die die Akteur*innen der Gewalt auszeichnet. Gleichzeitig ist der Ort durch das Setzen und Zeigen der Kreuze auch ein Erinnerungsort – ein Bezugspunkt einer gemeinsamen Identität (Siebeck, 2017) –, der in der kollektiven Erinnerung und damit verbundenen Geschichtsschreibung vor allem die erfahrene Gewalt hervorhebt und so als Formulierung einer Kritik an der bisherigen Haltung westlich-moderner Akteur*innen gegenüber den Bewohner*innen Júba Wajjíns verstanden werden kann. Die Gewalt- und Unterdrückungserfahrung wird folglich als zentraler Aspekt des Gedächtnis- bzw. Identitätsdiskurses der Me'Phaá dargestellt, die Verbindungen zur Gegenwart, zur erwartbaren Zukunft zulässt. Wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel 5.1.1) sind derartige Bezüge auf vergangene Gewalttaten ein häufig eingesetztes Mittel in der filmischen Erzählung territorialer Konflikte.

Erneut setzt ebenjene spannungsgenerierende Musik ein, die Momente der Bedrohung markiert. »Por eso ahora defenderemos nuestros terrenos, lo vamos a

defender ante todo empresario que venga»⁵⁹ (00:19:06-00:19:10), sagt Tranquilino Flores. Es folgt das Panoramabild eines aufziehenden Gewitters, es donnert, die aktuelle Bedrohung wird nun konkret: »Hemos escuchado algo preocupante, que nos provoca miedo. Y es que los empresarios mineros quieren venir acá. ¿Por qué creen que nos preocupa? Porque van a contaminar el agua y provocarán otros daños más«⁶⁰ (00:19:19-00:19:39), lässt Valerio Mauro das Publikum wissen, während er, in halbtotale Frontalansicht, durch einen lichten Wald geht und die Blätter eines nahe stehenden Baumes berührt, um die Betroffenen des potenziellen Schadens zu bedeuten, von dem er spricht. Erst durch eine Internetrecherche, wie in weiterer Folge erzählt wird, erfuhren die Menschen von dem staatlich genehmigten Minenprojekt, das in ihrer Region geplant war. Nun ist auch für die Rezipierenden klar, welche bisher diffuse Gefahr droht: die Inwertsetzung des Territoriums der Me'Phaá.

Der Film etabliert, wie eben beschrieben, das Dorf entlang eines posthumanen Weltentwurfs, der als Ausgangspunkt angenommen wird. Zentral dabei ist die Betonung von Interdependenzen zwischen den jenen Raum hervorbringenden Akteur*innen, die eine gewisse Dezentrierung der Menschen zur Folge hat. Dieser Raum erscheint jedoch bedroht. Die Bedrohung ist, wie dargelegt, vor allem durch die Abwesenheit der Akteur*innen markiert, was sie als nicht greifbares und damit auch schwer zu belegendes Phänomen darstellt. Auf diese Weise bringt der Film eine Wissensordnung hervor, die räumliche Zusammenhänge und auch Praktiken der räumlichen Aneignung in einem neuen Licht erscheinen lässt, also deren Wahrnehmung beeinflussen kann: Im konkreten Fall ist dies die geplante Inwertsetzung des Gebiets durch staatliche Akteur*innen, die als ein Eindringen, ein gewaltsames Aneignen verstanden werden kann, das mit Zerstörung verbunden ist. Über Beschreibungen vergangener Gewalterfahrungen und Verknüpfungen mit der Gegenwart wird eine erwartbare Zukunft imaginiert, wie die sukzessive deutlicher werdende Bedrohung ausgehen könnte.

5.2.2 *A shared field of destruction*

Während der filmische Raum des Dorfes zunächst durch die bewaldeten Hügel und kleine Häuseransammlungen zwischen den Bäumen geprägt ist, durch die Bebilderung und Beschreibung von Interdependenzen, die eine Dezentrierung des Menschen implizieren, womit ein posthumaner Weltentwurf etabliert wird, der

59 Darum verteidigen wir unsere Gebiete nun, und wir werden sie auch in Zukunft gegenüber jedem Unternehmer verteidigen, der noch kommt. (Übers. d. Verf.)

60 Wir haben etwas erfahren, das uns Sorgen macht, das uns Angst macht. Die Minenunternehmen wollen auch hierherkommen. Warum glaubt ihr, macht uns das Sorgen? Weil sie das Wasser verschmutzen und noch weitere Schäden anrichten werden. (Übers. d. Verf.)

die Semantisierung der indigenen Wirklichkeitskonstruktion kennzeichnet, folgt nun ein klarer Bruch: Der eingeführte Weltentwurf und damit einhergehend das indigene Territorium liegen andernorts bereits in Trümmern.

Erneute Luftaufnahmen und Panoramaeinstellungen zeigen die bewaldete Hügellandschaft und machen den Kontrast zu den anschließenden Bildern umso deutlicher. »Fuimos entonces a conocer Carrizalillo«⁶¹ (00:22:27-00:22:31), ist aus dem Off zu hören, während zwei Ziegen hinter einem Holzzaun hervorschauen; ein Dorf, das bereits in der Situation zu sein scheint, mit den Auswirkungen von Tagebauminen in unmittelbarer Nähe leben zu müssen. Es folgt – mit einem musikalischen Bruch – die Satellitenaufnahme einer Landschaft (Abb. 17). Eine Markierung verortet das Dorf Carrizalillo und auf einem Textinsert ist zu lesen: »Los Filos Mine (Goldcorp). Gold extraction strip mining.« (00:22:33-00:22:44)

Abbildung 17: Satellitenaufnahme der bestehenden Mine



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajiín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:22:32, © La Sandía Digital)

Die Satellitenaufnahme zeigt eine hügelige Landschaft, jener von Júba Wajiín gleich, doch unmittelbar neben dem Dorf erstrecken sich keine weiteren bewaldeten Berghänge. Vielmehr scheint eine Leerstelle in der Topografie zu klaffen, wo einst die erwarteten Berge waren – staubige Flächen in unterschiedlichen Rottönen, Vertiefungen in den Erdboden hinein, statt sich erhebende grün bewaldete Hügel. Die Kamera zoomt langsam heraus und offenbart, wie weit sich diese Flächen ausdehnen, wodurch das Ausmaß der Mine unterstrichen wird. Durch den

61 Also haben wir uns Carrizalillo angesehen. (Übers. d. Verf.)

eingangs etablierten posthumanen Weltentwurf wirkt dieses Eingreifen, der Abriss von Bäumen und ganzen Bergen, wie ein gewaltvoller Versuch, die Materie zu kontrollieren, der eine offene Wunde in der Topografie hinterlässt. Insbesondere die Chronologie der Szenen bewirkt diesen Eindruck: Über die ersten 20 Minuten des Films sind bewaldete Berge, fruchtbare Böden, fließendes Wasser zu sehen, Interdependenzen werden betont, wodurch die Mine nun als drastische Zerstörung wahrgenommen wird. Der Film evoziert damit ein intensives Gefühl des Verlusts, wie auch in weiterer Folge noch detaillierter beschrieben wird.

Von den zuvor gezeigten grünen Hügellandschaften ist nun nichts mehr übrig, roter Staub bedeckt den kargen Boden, der von schweren Kraftfahrzeugen bearbeitet und aufgewühlt wird. Kein Mensch ist mehr zu sehen. Das Publikum sieht Maschinen, die den Boden bearbeiten, große Massen an Material bewegen. Die Vorgänge wirken beunruhigend, zerstörerisch, die Handlungen der nun sichtbaren Akteur*innen bringen eine scheinbar lebensfeindliche Umgebung hervor. Über die einsetzende Musik (das bereits beschriebene Stakkato einer Gitarre) wird eine semantische Verbindung zum Dorf Júba Wajiín und dessen Bedrohung hergestellt, die nun konkret offenliegt. »Ahí se ha perdido mucho«⁶² (00:22:49–00:22:51), sagt Gonzalo Hilario Galvez. Die Kamera schwenkt anschließend in einer Panoramaeinstellung über die offene Mine: Rötlicher Boden ist zu sehen, die wenigen Pflanzen als staubüberzogene Reste einer einst bewaldeten Landschaft, in der Ferne ist eine Explosion auszumachen. Große Lastwagen laden Schutt ab in eine leere Grube, fahren entlang verschiedener Ebenen der Mine, wo nun nur mehr roter Sand ist. Die ›Landnahme‹, diese Aneignung des Raums wird hier als Dominanz über die Materie artikuliert. Erneute Satellitenbilder der Mine zeigen ihr gigantisches Ausmaß sowie ihre Entwicklung in den Jahren 1997 bis 2015. Wie ein Entzündungsherd hat sie sich neben dem Dorf Carrizalillo langsam ausgebreitet und in die Topografie ›hineingefressen‹. Immer neue Gebiete für die Vermögensvermehrung anzueignen, ist eine zentrale Strategie des kapitalistischen Systems, um sich selbst zu erhalten (Brand & Wissen, 2018). *Júba Wajiín* visualisiert diese stetig steigende kapitalistische Aneignung auf eindrückliche Weise anhand von Satellitenbildern, zeigt sie als sich ausbreitende Zerstörung.

Während für die Etablierung des Dorfes als filmischen Ort viele Nah- und Detailaufnahmen genutzt wurden und die Zuseher*innen damit filmisch in große Nähe zum konstruierten Ort und zu den zu Wort gekommenen Menschen gesetzt werden, finden für die Darstellung der Mine vor allem Panorama- und totale Einstellungen Verwendung. Niemand spricht mehr zur Kamera, die Akteur*innen dieser Raumaneignung sind stumme Maschinen, *post-natural agents* nach Oppermann (2016), womit auf die schwindende Nähe der Menschen zu ihrer Umgebung, die

62 Hier ist nicht mehr viel übrig. (Übers. d. Verf.)

Zerstörung einer Beziehung der Menschen zum natürlichen Lebensraum hingewiesen wird (Millesi, 2022).

Der Film betont im Dokumentieren des Widerstands der Me'Phaa eindeutig die Zerstörung, die die Mine verursacht – eine Zerstörung, die sowohl Menschen als auch Nichtmenschliches betrifft, wie in weiterer Folge beschrieben wird. Ökonomische Vorteile oder Beweggründe für den Bau der Mine werden nicht genannt. Zu sehen sind der aufgerissene Boden, der zuvor fruchtbares Land gewesen sein könnte, und roter Staub, der von großen Gerätschaften aufgewühlt wird. Auf diese Weise wird ein aussagekräftiger Beweis erbracht, welche Zerstörung hier vonstattegeht, indem nichtmenschliche Entitäten und Relationen zu ihnen vernachlässigt werden und Materie als passiv – bereit zur Ausbeutung – verstanden wird. Das Resultat der immer weiter fortschreitenden Ausbeutung ist eine staubige Wüste – eine ausgelaugte Umgebung im Vergleich zu den Bildern des Dorfes, die zuvor zu sehen waren. Danowski und Viveiros de Castro schreiben in ihrem Buch *Ends of the World* (2016/2017) vom Postulat aktueller westlich-moderner Wissenschaft, dass zukünftige Generationen in einer verarmten, elenden Umwelt leben würden, in einer ökologischen Wüste. *Júba Wajjin* zeigt, dass dies nicht zukünftige Generationen trifft, sondern bereits hier und jetzt erlebt wird, womit ein eindringliches Argument bezüglich der fehlenden Umweltgerechtigkeit in der derzeitigen modernen/kolonialen Weltordnung artikuliert wird. Für manche Menschen ist dieses Zukunftsbild bereits Realität, so eine zentrale Aussage des Films (Millesi, 2022). Während im Globalen Norden Ausbeutung und die Zerstörung von Lebensgrundlagen zumeist unsichtbar bleiben bzw. negative Konsequenzen aktueller Produktions-, Distributions- und Konsumweisen in ›periphere‹ Gegenden externalisiert werden (Brand & Wissen, 2018), offenbart *Júba Wajjin*, wohin die Konsequenzen und die Zerstörung veräußert werden, und macht damit die Produktionsweise des Kapitalismus sichtbar.

Die Bäume sind verschwunden, die hügelige Landschaft ist durch eine rot-staubige Leerstelle ersetzt, deren Staub die menschlichen Körper anzugreifen scheint. Während die Umwelt durch das Eingreifen postnatürlicher Akteur*innen zerstört wird, sind auch die in unmittelbarer Nähe lebenden Menschen betroffen, physisch in Mitleidenschaft gezogen. Sie sind folglich nicht nur Zeugen der Wunden in der Topografie, sondern gleichermaßen selbst verletzt: »Ahí a la tierra le van echando cianuro. Todo esto lo respiran en el aire. Con esto nos podemos morir«⁶³ (00:23:14–00:23:26), erklärt Gonzalo Hilario Galvez. Staub steigt auf aus einer öden Landschaft, womit diese Gefahr bebildert wird. Aus dem Off beginnt ein Mann zu sprechen: »Más o menos aproximadamente un año, dos años, dos años que me comenzó a afectar. Siento los ojos irritados, siento los ojos a veces llorosos

63 Hier wird Zyanid abgebaut. Das alles wird über die Luft eingeatmet. Das kann tödlich sein. (Übers. d. Verf.)

por... por el aire.«⁶⁴ (00:23:29-00:23:42) In einem Close-Up ist nun sein Gesicht zu sehen, die Augen gerötet, aber auch seine Haut und die wenige sichtbare Kleidung scheinen das Rot der Mine, der aufgerissenen Erde widerzuspiegeln (Abb. 18).

Abbildung 18: Bildabfolge der öden Landschaft, gefolgt vom Close-Up eines Gesichts



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajín – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:23:21/00:23:29, © La Sandía Digital)

64 Vor ungefähr ein, zwei Jahren, zwei Jahren hat es bei mir angefangen. Meine Augen sind gereizt, sie tränen wegen... wegen der Luft. (Übers. d. Verf.)

Über das Zeigen der geröteten Augen wird eine faktische Beweisführung vollzogen, die Überzeugungskraft für das Argument bietet. Dagegen bildet die farbliche Kongruenz der Augen, aber auch der Kleidung des Mannes mit der Erde, die jetzt rot ist, einen ästhetischen Beleg für die weiterhin bestehende Interdependenz zwischen Mensch und Nichtmenschlichem und generiert den Eindruck der Stringenz des Beweises. Die Handlungsmacht der Materie drückt sich jetzt in einer destruktiven Art und Weise aus, als spiegele dies das destruktive Eingreifen westlich-moderner Akteur*innen wider. Die filmbildliche Ähnlichkeitsstruktur, die über die Farbgebung transportiert wird, zeigt damit das Ausmaß, »to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations« (2010, S. 13), wie Jane Bennet es in *Vibrant Matter* formuliert. So greift der Tagebau des Bergbauunternehmens nicht in eine passive Materie ein, vielmehr wird die zerstörerische Aktion der Maschinen und Baggerfahrzeuge mit einer ebenso schädlichen Antwort bedacht. Der bei der Mine freigesetzte Staub bewirkt körperliche Schäden, der Film zeigt an dieser Stelle, wie das Eingreifen in die Materie rückwirkt auf menschliche Körper und verweist damit erneut auf die Verschränkungen und Interdependenzen unterschiedlicher Akteur*innen und Entitäten. Der freigesetzte Staub kontrolliert nun menschliche Körper, greift in sie ein und verursacht Schäden. »Lo más relevante de todo esto son los problemas oculares y los partos prematuros ahorita se están viendo«⁶⁵ (00:23:51-00:23:58), erklärt eine Frau und betont abermals die den Menschen betreffenden Konsequenzen, die dieses Eingreifen mit sich bringt.

Der Film stellt hier die Inwertsetzung des Bodens als Raumaneignung dar, die insbesondere über die Zerstörung bestehender Relationen und die zunehmende Verunmöglichung anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung vonstattengeht. Diese Verunmöglichung wird einerseits über die Erdoberfläche, andererseits über die Körper der Menschen artikuliert. Oppermann spricht in der Beschreibung einer posthumanen Verfassung vom Menschen als »co-emergence within a shared field of existence« (2016, S. 276), der vor allem geprägt ist durch Wechselwirkungen und Interdependenzstrukturen zu seiner Umwelt, wie es sich etwa im filmischen Ort des Dorfes zu artikulieren scheint. Im Aneignen des Raums und Kontrollieren der Materie, wie der Film die Mine visualisiert, werden diese Wechselwirkungen ebenso zerstörerisch wie das Eingreifen durch die Minenarbeiten selbst. *Júba Wajjín* zeigt diese Interdependenzstrukturen nun als ein *shared field of destruction* (Millesi, 2022). Die filmische Konzeptualisierung der Interaktion unterschiedlicher Entitäten erforscht damit Formen der Agency, die nicht als zugeschriebenes Attribut einer Person oder einer anderen Entität zu verstehen sind, sondern als »enactment, a matter of possibilities for reconfiguring entanglements« (Barad, 2012, S. 54). Die

65 Derzeit stellen wir am häufigsten Probleme mit den Augen und Frühgeburten fest. (Übers. d. Verf.)

westlich-moderne Intervention in die Umgebung, in die Landschaft, ist nicht auf jene beschränkt, sondern zerstört auch die Körper der Menschen, die dort leben.

Die aufgerissene Erde zu sehen ist nicht nur Beweis für die aggressive Minenarbeit, sondern auch emotional aufgeladen, weil sie ein Gefühl des Verlustes bewirkt. Hier belegt die Analyse besonders eindrücklich, wie sich über die Materialität des Raums extraktivistische Aktivitäten als Gewalttat in Szene setzen lassen. Die Handlungen westlich-moderner Akteur*innen werden als schädlich – nicht nur der Umwelt gegenüber, sondern auch für menschliche Körper – dargestellt, da Interdependenzen betont werden.

Andere Dokumentarfilme zur Bergbauindustrie zeigen häufig ebenfalls Bilder riesiger Tagebauminen, der staubigen Landschaft, doch scheinen diese insbesondere bei *Júba Wajjín* über die Betonung von Interdependenzen eine besondere Wirkung zu haben. *El mineral o la vida* (2016) beispielsweise zeigt die Situation im Bundesstaat Guerrero in Bezug auf bestehende und geplante Bergbauprojekte, wobei ebenfalls (unter anderem) die Situation des Volkes der Me'Phaá beschrieben wird. Dieser Dokumentarfilm nutzt vor allem Interviews, Bilder von Versammlungen und verfolgt dort gehaltene Reden. *Júba Wajjín* hingegen etabliert einen posthumanen Weltentwurf, wodurch die Inwertsetzungsbestrebungen postnatürlicher Akteur*innen als Gewalt erscheinen, die nicht nur die unmittelbar ›angegriffene‹ Umgebung betrifft, sondern aufgrund der Interdependenzstrukturen auch menschliche Körper verletzt. In der filmischen Topografie – erst bewohnter Ort von Menschen und Nichtmenschlichem – klafft eine offene Wunde. *Júba Wajjín* zeigt die Bedrohung durch den Staat und dessen Eindringen als Drang zur Kontrolle des Raums durch eine Dominanz über die Materie. Die Zerstörung betrifft jedoch nicht jene, die sie veranlasst haben, sondern die Menschen, die sie zu verhindern versuchen. Damit wird nicht zuletzt ein Verweis auf die Externalisierung der negativen Konsequenzen westlich-moderner Formen von Ausbeutung und Ökonomisierung der Umwelt etabliert, auf die der Globale Norden angewiesen ist, um seine Produktions- und Lebensweise aufrechtzuerhalten. Während Brand und Wissen (2018) festhalten, dass die imperiale Lebensweise des Globalen Nordens gewisse Effekte der Zerstreuung bzw. des Unsichtbarmachens hinsichtlich negativer Konsequenzen kapitalistischer Ausbeutung mit sich bringt, macht *Júba Wajjín* sichtbar, wohin diese Konsequenzen externalisiert werden (Millesi, 2022).

5.2.3 Externe Erwartungen und externe Logiken

Ein zentraler Streitpunkt des Konflikts um die Ausgabe von Konzessionen für Bergbauunternehmen und die dafür zuvor nötige Konsultation der Dorfgemeinde war, wie eingangs beschrieben, die Indigenität der ansässigen Bevölkerung, die von der Regierung angezweifelt wurde. Ist diese nicht gegeben bzw. nicht belegt, können die Menschen sich nicht auf die ILO 169 berufen (vgl. Kapitel 2.2) und verlieren da-

durch das Recht darauf, mitzuentcheiden, was mit dem Gebiet passiert, auf dem sie leben, bzw. wer die Ressourcen zum Abbau nutzen darf. Der Film greift diesen Aspekt auf und betont die Indigenität der Menschen, gleichzeitig scheint er aber auch mit der Vorstellung von Indigenität und deren Überprüfbarkeit in der filmischen Konstruktion des Dorfes zu spielen, worin sich ein zentraler Aspekt des Widerstands artikuliert.

In einigen der ersten Einstellungen im Dorf kommen mehrere Mitglieder der Gemeinschaft zu Wort, die auf die Bedeutung der Sprache als Zeichen ihrer Herkunft verweisen und darauf bestehen, als *originario* und nicht etwa als *mestizo* gesehen zu werden. »Somos personas Me'Phaá, nosotros hablamos y escribimos en nuestra propia lengua. Como autoridad comunitaria debo escribir y leer mucho en Me'Phaá«⁶⁶ (00:04:30-00:04:42), sagt etwa Agapito Cantu, hinter einem Schreibtisch voller Dokumente sitzend. Über ein Textinsert erfährt das Publikum, dass er von 2012 bis 2015 die Funktion »Comisariado Bienes Comunales«⁶⁷ (00:04:37-00:04:42) innehatte. Die Sprache wird damit ausdrücklich zum Marker einer kulturellen Identität, zum Zeichen der Differenz gegenüber der spanischsprachigen Mehrheitsgesellschaft Mexikos. Auch im Film selbst sprechen die Personen des Dorfes ausschließlich Me'Phaá. Laut Schiwy (2009) etabliert die Verwendung indigener Sprachen und gleichzeitiger Untertitelung eine Gleichwertigkeit zwischen indigenen Sprachen und jenen der ehemaligen Kolonialmächte, die Sprache wird so zu einem Instrument des Handelns, durch das sich Machtverhältnisse zwischen den Sprecher*innen und ihren sozialen Gruppen artikulieren (Bourdieu, 1982/1990). Die »offizielle« Sprache Mexikos – Bourdieu beschreibt die »offizielle« Sprache als »diejenige Sprache nämlich, die innerhalb der territorialen Grenzen dieser Einheit allen Staatsangehörigen als die einzig legitime vorgeschrieben ist« (1982/1990, S. 20-21) – wird nun einer Sprache gleichgestellt, die mit gänzlich anderen territorialen Grenzziehungen bzw. Vorstellungen verknüpft ist. Die Betonung der Sprache der Me'Phaá kann somit auch als Aussage über den filmisch vermittelten Raum verstanden werden, in dem unterschiedliche Territorien als ebenbürtig zu sehen sind. Die spanische Sprache, die »offizielle« Sprache des Staates wird hingegen mit Gewalt verknüpft, wenn später im Film zu hören ist, wie sich das Dorf verteidigen wird gegen »bewaffnete Personen, die Spanisch sprechen«. Somit wird eine Verbindung zwischen der Sprache und einer gewaltvollen »Landnahme« evoziert und deutlich, dass das Sprechen einer bestimmten Sprache immer auch Ausdruck einer Positionierung ist.

66 Wir sind Vertreter*innen der Me'Phaá, wir sprechen und schreiben in unserer eigenen Sprache. Als Mitglied der Gemeindebehörde muss ich viel auf Me'Phaá lesen und schreiben. (Übers. d. Verf.)

67 Gemeindegemeinschaft. (Übers. d. Verf.)

Neben diesem Betonen der Sprache und damit auch Betonen der eigenen Indigenität scheint der Film an dieser Stelle gewisse Erwartungshaltungen an die Vorstellung von Indigenität zu konterkarieren. Herlinda Solano beispielsweise sagt: »Soy una mujer Me'Phaá. Yo no soy mestiza. Hablo Me'Phaá, no hablo español. El pueblo donde nací se llama Júba Wajiín (Cerro del Muerto)«⁶⁸ (00:04:15-00:04:28), während der Kameraausschnitt erst nur ein verschwommenes Bild zeigt und im anschließenden Scharfstellen schließlich die weißen Türme einer christlichen Kirche – geschmückt mit Kreuzen – zwischen den Bäumen sichtbar werden lässt. Hinter einer Gruppe maskierter Tänzer*innen – der Tanz eben als indigene Tradition beschrieben – prangt die Aufschrift des Gebäudes: »Iglesia de San Miguel Arcángel.«⁶⁹ (00:07:06-00:07:13)

Wie anhand der Beschreibung deutlich wird, formuliert der Film *Júba Wajiín* insbesondere mithilfe der filmischen Raumkonstruktion eine Aussage über die Indigenität der repräsentierten Menschen. Diese wird an vielen Stellen besonders betont, um die Berufung auf die ILO 169 zu rechtfertigen. Neben der Betonung der Indigenität, etwa durch das Zeigen gewisser Traditionen, durch Aussagen einzelner Menschen über die bereits seit langer Zeit bestehenden Traditionen, nimmt der Film andererseits auch Elemente in die Konstruktion des filmischen Ortes des Dorfes auf, die als Widerspruch zu einer Indigenität verstanden werden könnten, wenn an diese externe Erwartungen wie der Anspruch von »Authentizität« an eine von westlichen Einflüssen nicht betroffene, »prämoderne« Kultur gestellt werden. Während in der ersten Sequenz vor allem die indigene Spiritualität betont wurde, sieht das Publikum im weiteren Verlauf des Films vermehrt christliche Symbole, folgt Herlinda Solana zu einer kleinen Kapelle im Wald, vor der sie sich bekreuzigt. Der bereits filmbildlich angedeutete Synkretismus wird nun auch auf auditiver Ebene thematisiert: »Nuestro sincretismo es una forma de resistencia. Usamos los símbolos de la religión católica, pero desde tiempos remotos, en la Montaña nuestras abuelas y abuelos le hablan a Begóo.«⁷⁰ (00:07:53-00:08:04)

Der Film vermittelt somit diesen von den Me'Phaá bewohnten Ort, den von ihnen geprägten Raum, nicht einer Vorstellung von abgeschlossener, vermeintlich »authentischer« Kultureinheit folgend, sondern als dynamische Kultur und wendet sich damit gegen den Versuch einer externen Identifikation, die auf Ursprünglichkeit, Authentizität oder Ähnlichem beruht. Wie in Kapitel 2.2 erwähnt, diente eine externe Identifikation indigener Völker im Zuge der Kolonialisierung als politisches Instrument, um Rechte abzuerkennen (Quijano, 2000), und gereicht(e)

68 Ich bin eine Me'Phaá. Ich bin keine *mestiza*. Ich spreche Me'Phaá, nicht Spanisch. Das Dorf, in dem ich geboren wurde, heißt Júba Wajiín (Cerro del Muerto). (Übers. d. Verf.)

69 Kirche des Erzengels Michael. (Übers. d. Verf.)

70 Unser Synkretismus ist eine Form des Widerstands. Wir verwenden katholische Symbole, aber seit grauer Vorzeit haben unsere Ahnen zu Begóo gebetet. (Übers. d. Verf.)

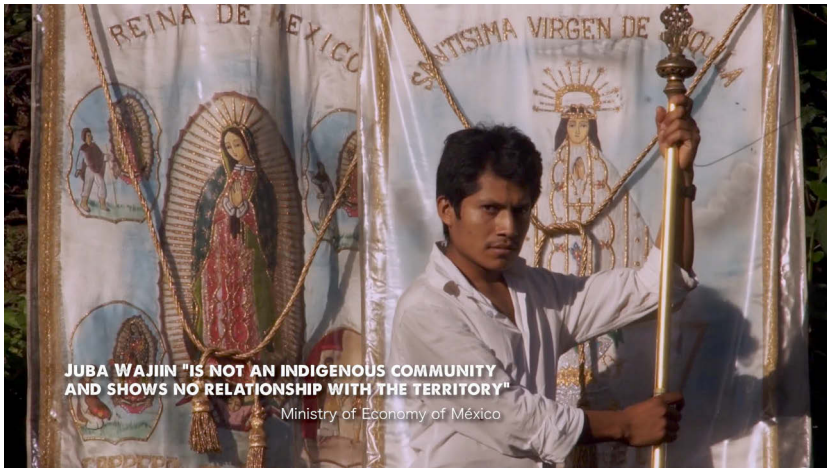
meist der nichtindigenen Gesellschaft zum Vorteil (Tuihawai Smith, 2012). Der hier formulierte Anspruch auf Indigenität basiert nicht auf einer Ursprünglichkeit, auf unbeeinflusster Abgeschlossenheit oder Authentizität, sondern beschreibt diese in einem dynamischen Spannungsverhältnis und beeinflusst als diskursiver Rahmen die Konventionen, mit denen eine ebensolche Identität in einer politischen bzw. öffentlichen Sphäre artikuliert wird (vgl. Tsing, 2007). Gleichzeitig zeigt sich, wie auch heute noch versucht wird, durch externe Identifikationen Rechte abzuerkennen, womit sich die koloniale Logik des Vorgehens der Regierung offenbart. Synkretismus als Widerstand scheint in dieser Logik widersprüchlich, macht in der filmischen Argumentationsstruktur jedoch umso deutlicher, welche Erwartungen an indigene Kulturen herangetragen werden, die jenen meist Eigendynamik abzusprechen und sie damit zu beschränken versuchen.

Im ersten Abschnitt des Films nur angedeutet, wird dies nach Einführung der konkreten Bedrohung durch die Mine konkretisiert. Aus der filmisch dargestellten Projektion einer möglichen Zukunft des Dorfes Júba Wajiín scheint nun der Widerstand zu entstehen, der sich in den folgenden Einstellungen vor allem über christliche Symboliken ausdrückt und damit auf den bereits angesprochenen Synkretismus verweist, der als Form des Widerstands verstanden wird. Zu sehen sind ein Umzug und Banner mit Aufschriften zur Jungfrau Maria, auch das Innere einer Kirche wird sichtbar, während die *principales* des Dorfes dort beten. Immer wieder durchbrechen Pfeif- und Explosionsgeräusche die Musik eines Umzugs, als befände er sich in einem Gebiet des offenen Kampfes. Über ein Textinsert wird die Feststellung des Wirtschaftsministeriums eingeblendet, Júba Wajiín sei keine indigene Gemeinschaft und hätte keine spezifische Beziehung zu dem umstrittenen Territorium, während ein Mann des Dorfes in halbnaher Einstellung zu sehen ist, der kämpferisch in die Kamera blickt, hinter ihm füllen Banner mit christlichen Bildern und Aufschriften wie »Santísima virgen de Juquila«⁷¹ (00:27:45–00:27:53) in goldenen Buchstaben den gesamten Bildraum aus (Abb. 19).

Die Dominanz christlicher Symbolik im Bildraum in unmittelbarer Nähe zur Kamera und der kämpferische Blick des Mannes wirken wie ein in Großbuchstaben formulierter Ausruf. Der Bezug zum Christentum wird nicht versteckt, um eine eventuell fehlende Authentizität der Kultur zu verschweigen, sondern vielmehr mit einem Rufzeichen versehen, als Zeichen des Widerstands dargestellt: unmittelbarer Widerstand gegen die Vorgehensweise der Regierung in dem thematisierten Konflikt, aber auch Widerstand gegen die von ebendieser Instanz erdachten Regularien bezüglich der Indigenität der betroffenen Menschen. Gegenstand der filmischen Verhandlung ist somit die Vorgangsweise der Regierung bzw. deren Möglichkeit zur Definition von Indigenität und die Auswirkungen jener Definitionsmacht. Der Film folgt dabei den Konventionen des partizipativen Modus

71 Heilige Jungfrau von Juquila. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 19: Halbnaher Ansicht eines Mannes vor christlichen Symbolen



Bildquelle: Filmstill, *Júba Wajíin – Resistencia en la Montaña de Guerrero* (00:27:39, © La Sandía Digital)

und produziert ein erhöhtes Verständnis von Indigenität als problematische Kategorie, insbesondere wenn dies rechtliche Konsequenzen hat, indem durch die Repräsentation des Dorfes und der Gemeinschaft über die von außen an eine Kultur herangetragenen Erwartungen reflektiert wird. Als filmästhetische Strategie verweist dies darauf, wie Erwartungshaltungen zu gesellschaftlichen Strukturen und damit zu einem machtvollen Instrument der Unterdrückung werden, wenn die Erfüllung externer Erwartungen bezüglich der eigenen Indigenität an rechtliche Bedingungen geknüpft wird.

Während der Film die indigenen Vertreter*innen über Kommentare, in der Darstellung als Zeug*innen und Expert*innen, als politische Subjekte und treibende Kraft in der Formulierung des filmischen Arguments etabliert, wird dennoch betont, dass die Lösung des Konflikts auf externer Hilfe beruhte und lediglich ein partikularer Sieg ist, da ähnliche Situationen in vielfacher Ausführung im ganzen Land existieren. Die Errungenschaft von Júba Wajíin konnte also in Bezug auf die Machtverhältnisse und die damit einhergehende Möglichkeit, solche Konflikte zu kreieren, nichts ausrichten.

Mit der Einführung der Organisation Tlachinollan⁷² werden die Ereignisse in die Vergangenheit gesetzt. Auch die Musik trägt dazu bei, die Gegenwart nun als erneut friedvoll und harmonisch wahrzunehmen, während von der konfliktreichen Vergangenheit erzählt wird. Mit dem Auftritt der Organisation liegt die Bedrohung bereits erfolgreich besiegt hinter den Betroffenen. Nun werden die einzelnen Schritte im rechtlichen Widerstand gegen die Vorgehensweise der Regierung erläutert, auch die Unrechtmäßigkeit mancher Vorhaben. Die in weiten Teilen des Films eher vage gehaltenen Pläne über die Etablierung neuer Tagebauminen werden jetzt durch Funktionär*innen der Organisation ausformuliert und den Zuseher*innen deutlich gemacht.

Den Triumph verkündet und erläutert ein Vertreter der Organisation Tlachinollan, während die Bewohner*innen des Dorfes im Publikum sitzen, der Kamerablick dabei aus einer Position nahe dem rechtskundigen Vertreter von Tlachinollan in leichter Aufsicht auf die sitzenden Bewohner*innen Júba Wajiíns gerichtet. Während über die auditive Ebene betont wird, wie »tapfer« sie gekämpft hätten, sind über diese Bildkomposition die Bewohner*innen des Dorfes in einer passiven, stummen (Opfer-)Rolle dargestellt, die von einer externen Person über die ihr Land betreffenden Vorgänge informiert werden. Die Aufsicht der Kameraperspektive verstärkt diesen Eindruck. Hier entsteht somit eine gewisse Dissonanz zwischen der auditiven und der filmbildlichen Ebene bzw. auch der bisherigen Darstellung der indigenen Akteur*innen im Film. Auch wenn im Laufe des Films immer wieder betont wird, wie die Menschen selbst gegen die Unrechtmäßigkeit der Regierung vorgehen, sich informieren und Widerstand bilden, sind sie, wie es der Film nun gegen Ende zu vermitteln scheint, auf die Hilfe »anderer« angewiesen, um die rechtlichen Manöver des Staates als solche aufzudecken und zu bekämpfen. Die Erhaltung des eigenen Territoriums wird also mit der Angewiesenheit auf nichtindigene Unterstützung verknüpft, was die vermeintlich intendierte *voice* des Films unterminiert.

Der Erfolg, die Verhinderung der Mine und die Erlangung von Autonomie, wird mit einem unterschriebenen, gestempelten Dokument visualisiert. Diese Darstellung von »Erfolg« ist nicht auf territoriale Bezüge seitens der Bewohner*innen der Me'Phaá zurückzuführen, wie sie im ersten Teil des Films vorgestellt wurden. Vielmehr folgt eine solche Bebilderung des Erfolgs der Raumaneignungslogik westlich-moderner Vorstellungen, worin sich zu zeigen scheint, dass ein derartiger Konflikt nur gelöst werden kann, wenn nach der Logik des Nationalstaates, nach westlich-modernen Vorstellungen Recht geltend gemacht wird. Eine Annäherung unter-

72 Tlachinollan ist ein Zentrum für Menschenrechte im Bundesstaat Guerrero, Mexiko, das sich insbesondere für die Rechte der indigenen Gemeinschaften der Na Savi, Me'Phaá, Nauas, Nomdaa und *mestizos* einsetzt (Tlachinollan, o. D.-a).

schiedlicher territorialer Bezüge und damit eine Ebenbürtigkeit unterschiedlicher Territorialitätskonzepte scheinen jedoch nicht möglich.

Der Film endet mit Aussagen von Bewohner*innen des Dorfes, die ihre Haltung zur Verteidigung des Gebiets und das Ausmaß des Erfolgs betonen. Dieser Erfolg führte dazu, dass sich eine breite Bewegung gegen derartige Projekte bildete und damit auch für andere indigene Gemeinden wichtig war, die von illegitimen Minenarbeiten betroffen waren. Abschließend erfährt das Publikum über ein Textinsert jedoch vom Fortbestand dieser Praxis der Ausgabe von Bergbaukonzessionen in indigenen Territorien und von über 500 weiteren Gemeinden, die von ähnlichen Bedrohungen betroffen sind, sowie von weiteren geplanten Bergbauprojekten. Das Fortbestehen der Ausbeutung und Zerstörung, das hier erwähnt wird, verwirft zum Ende hin die dem Film zugrunde liegende Absicht, den Erfolg des Widerstands zu dokumentieren. Stattdessen macht es das Ausmaß der Katastrophe deutlich, die mit der Ökonomisierung der Umwelt einherzugehen scheint. Vom Aufzeigen dessen lässt sich das eigentliche Argument des Films ableiten, der mit diesem Ende zu vermitteln scheint, dass es weitaus tiefgreifendere Veränderungen und Widerstandsformen braucht als ein rechtliches Aushandeln, wie es der Film dokumentiert, um Lösungen für solche Konflikte zu finden.

5.2.4 Conclusio

Wie die Analyse zeigt, scheint die politische Absicht des Films klar, die Extraktion von Rohstoffen, hier durch eine Tagebaumine repräsentiert, insbesondere in Bezug auf die negativen Auswirkungen darzustellen, wobei die Konsequenzen für Menschen und Nichtmenschliches – als unvermeidbare Interdependenzen – miteinander verwoben werden.

In der Etablierung des Dorfes als zentralen Ort des Konflikts, als potenziell bedrohten Raum, sind, wie in Kapitel 5.2.1 erörtert, filmische Strategien eingesetzt, die auf Interdependenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem verweisen. Es wird keine Unterscheidung zwischen Natur- und Stadtraum vollzogen, die etablierte Wissensordnung lässt damit einen Raum vorstellbar werden, der nicht auf derartigen Grenzziehungen beruht. Territorialität wird als eine Beziehung begriffen, die an eine Bedingung von Fürsorge geknüpft ist. Dies führt zu einer gewissen Dezentrierung des Menschen, womit der Raum als posthumaner Weltentwurf eingeführt wird. Das Territorium der Me'Phaá wird als Produkt relationaler Verschränkungen menschlicher und nichtmenschlicher Akteur*innen dargestellt.

Gleichzeitig werden bereits eine akute, aber diffuse Bedrohung sowie konkrete vergangene Gewalttaten eingeführt, die vor allem durch die gegenwärtige Abwesenheit der Akteur*innen gekennzeichnet sind. Diese Absenz regt imaginative Prozesse auch hinsichtlich zeitlicher Aspekte an und impliziert mögliche Szenarien, die der geschilderten Konfliktsituation vorausgehen bzw. nachfolgen könnten.

Das Spiel mit der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Personen in der Etablierung der filmischen Topografie kann als filmästhetische Strategie verstanden werden, um die Frage nach der An- bzw. Abwesenheit in Bezug auf territoriale Ansprüche aufzuwerfen.

Die Bedrohung wird schließlich als Inwertsetzung ihrer Welt konkretisiert, die ein Gefühl des Verlustes evoziert. Insbesondere darin liegt eine diskursive Praktik, die zur Veränderung soziokultureller Normen anregen kann. In der vorgelegten Wissensordnung ist der Verlust konkret visualisiert, während etwaige positive Aspekte dieses Eingreifens, dieser Ökonomisierung nicht vorstellbar sind. Die Inwertsetzung ist als ein Eingreifen in die Materie dargestellt, das eine lebensfeindliche Umgebung hervorbringt. In diesem Aspekt liegt auch ein zentrales Argument des Films bezüglich der fehlenden Umweltgerechtigkeit im Kontext kapitalistischer Ausbeutung, womit eine Strategie zur Auseinandersetzung mit der modernen/kolonialen Weltordnung identifiziert ist. Während im Globalen Norden die negativen Konsequenzen von Ausbeutung, die Zerstörung der Umwelt, zerstreut bzw. externalisiert werden (Brand & Wissen, 2018), offenbart *Júba Wajín*, wohin diese Konsequenzen veräußerlicht werden. Interdependenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem werden in der ersten Hälfte des Films über positive Aspekte erzählt, im Zuge der Ökonomisierung nun als destruktive Kraft gekennzeichnet. Der Film unterstreicht so die Handlungsmacht der Materie und erleichtert auch eine Bewusstseinsschaffung darüber, indem dieser Handlungsmacht eine mediale Ausdrucksform gegeben und deren Ignorieren als folgenreich negativ dargestellt wird. Die Ökonomisierung geht mit einer Distanzierung des Menschen einher, wird als Zerstörung und daher klar negativ beschrieben. Die Tendenz zur Trennung von Menschen und ihrer Umwelt, der Drang zur Beherrschung der Materie verursacht Leiden, das sich sowohl auf die Materie als auch die Menschen auswirkt.

Der Film spielt mit Erwartungen an Indigenität und öffnet den Begriff für ein dynamisches Verständnis einer indigenen Kultur, während externe Erwartungshaltungen problematisiert werden. In der deutlichen Fokussierung auf den gelebten Synkretismus der Bewohner*innen des Dorfes werden von außen an eine Kultur herangetragene Erwartungen hinterfragt, die insbesondere in Verbindung mit rechtlichen Bedingungen problematisch sind. Die Aberkennung von Indigenität bedeutet auch den Verlust des Territoriums.

Letztlich folgt die Bebilderung des Erfolgs der Raumaneignungslogik westlich-moderner Akteur*innen, worin sich der Machtaspekt des territorialen Aushandlungsprozesses ablesen lässt: Ein solcher Konflikt scheint nur lösbar, wenn nach der Logik des Nationalstaates, nach westlich-modernen Vorstellungen Recht geltend gemacht werden kann. Vom Verweis auf weitere Minen und geplante Vorhaben lässt sich die Aussage ableiten, dass ein rechtliches Aushandeln, wie es hier dokumentiert wurde, keine ausreichende Veränderung mit sich bringt, um derartige Zerstörung zukünftig bzw. endgültig abzuwehren. Wie die Analyse zeigt,

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

5.3 *Paraná – El río*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.1 Verschiebungen von Sagbarem und Sichtbarem

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

Abbildung 20: Panoramaeinstellung des Flussufers in ruhiger Morgenstimmung



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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildung 21: Umrisse eines Menschen aus extremer Untersicht



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

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

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

Abbildung 22: Unterwasser-Detailaufnahme



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildung 23: Totale des ölverschmutzten Flusses



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

Zu sehen sind von einer schwarzen Masse überzogene Holzstämme, eine kleine hölzerne Brücke, darunter ein tiefschwarzer Sumpf. Ein Arbeiter versperrt mit einem roten Absperrband – mit der Aufschrift »Cuidado Peligro«⁸² (00:06:21-00:06:27) und Totenkopf-Symbolen versehen – den Weg, während die Bewegungen

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

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

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

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

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

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

84 Gefahr. (Übers. d. Verf.)

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

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

5.3.2 Der Prozess einer ›Anthropozentrierung‹ als ästhetische Erfahrung

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

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

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

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

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

Abbildung 24: Ansicht des Straßenverkehrs in der Stadt



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

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

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

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

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

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

Abbildung 25: Detailansichten des Temperaturreglers und der Klimaanlage



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.3 Die Visualisierung moderner/kolonialer Machtstrukturen

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

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

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

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

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

Abbildung 26: Ansicht des Gemäldes



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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.4 Conclusio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

gale Aktivitäten, in Kolumbien allem voran der Drogenhandel (Carranzo-Franco, 2019).

Die Provinz Cauca, die im Zentrum des hier besprochenen Filmbeispiels steht, ist aufgrund ihrer fruchtbaren Böden eine der bedeutendsten Regionen für die Wirtschaft Kolumbiens. Insbesondere die Landwirtschaft wird intensiv betrieben, wobei vor allem Großgrundbesitz und Monokultur die Region prägen; gleichzeitig leben hier 21 % der Indigenen des Landes – die höchste Dichte Kolumbiens –, 65 % von ihnen identifizieren sich als Nasa (Vargas Reyes & Ariza Santamaría, 2019). Die Frage nach Land(-besitz) ist in dieser Konstellation eine zentrale, wie Vargas Reyes und Ariza Santamaría festhalten: »Teniendo en cuenta que como lo expresan dichas comunidades, *indio sin tierra no es nada*, la cuestión de la tierra cobra un papel protagónico.«⁹⁰ (2019, S. 206 [Herv. i. O.]).

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts organisierte sich, angeführt von Manuel Quintín Lame (1883-1967), eine große Bewegung Indigener, die Landforderungen stellte und sich weigerte, Großgrundbesitzer*innen die verlangte Pacht für landwirtschaftliche Flächen zu bezahlen (Peñaranda Supelano, 2015). Dank Manuel Quintín Lames Bemühungen ließ sich auch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten der Wille zum Widerstand aufrechterhalten, etwa durch das Abhalten heimlicher Treffen, um über Möglichkeiten der Verteidigung gegen Großgrundbesitzer*innen zu debattieren (Liberación de la Madre Tierra, o. D.). Nach ihm wurde später auch eine Bewegung benannt: *Movimiento Armado Quintín Lame* (MAQL). Im Jahr 1971 wurde die Organisation *Consejo Regional Indígena del Cauca* (CRIC) gegründet, deren Mitglieder in gewisser Abgrenzung zu den Bauern und Bäuerinnen der Region in ihren Forderungen speziell auf die Territorien ihrer Vorfahren Bezug nahmen, also auf eine zeitlich-historische Kontinuität verwiesen, um ihre Ansprüche auf Land zu untermauern. Die Organisation gilt als eine der bedeutendsten in ganz Lateinamerika hinsichtlich der Verteidigung indigener Rechte. Ihre Bemühungen und ihre Vernetzung bewirkten letztlich, dass 1991 indigene Führungspersonlichkeiten an der Erneuerung der kolumbianischen Verfassung beteiligt waren, in der erstmals indigene Territorien als autonome Zonen anerkannt wurden (Murillo, 2008). Im selben Jahr wurde auch die ILO 169 ratifiziert (Torres Wong, 2018). Mit der Wahl Alvaro Uribes wurden viele Errungenschaften jedoch wieder rückgängig gemacht (Murillo, 2008).

Sangre y Tierra spricht aus diesem Kontext – als filmische Verhandlung eines aktuellen Konflikts, in dem es um Autonomie, territoriale Rechte und nichtwestliche Mensch-Umwelt-Beziehungen geht. Die Proteste, wie sie in den Jahren 2015 und 2016 stattfanden und im hier analysierten Film vermittelt werden, sind, wie

90 *Ist man landlos, hat man als Indigener gar nichts*, wie es die betroffenen Gemeinden ausdrücken. Wenn man das bedenkt, ist die Frage nach Grundbesitz eine ganz zentrale. (Übers. d. Verf.)

dieser kurze Abriss zeigt, als Teil eines historischen, seit einem Jahrhundert anhaltenden Prozesses zu verstehen und haben einen identitätsstiftenden Charakter für die beteiligten indigenen Gemeinden (Vargas Reyes & Ariza Santamaría, 2019).

Die *Liberación de la Madre Tierra*⁹¹, von Vargas Reyes und Ariza Santamaría beschrieben als »proceso político de toma de haciendas, pero también ecológico al abogar por la defensa de la tierra ante los abusos de químicos y monocultivos«⁹² (2019, S. 203), wird von der Organisation CRIC sowie der *Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca* (ACIN) unterstützt (Vargas Reyes & Ariza Santamaría, 2019). Sie entstand unter diesem Namen im Jahr 2005 (Pueblo Nasa, 2016) und besteht vorwiegend aus Aktionen wie Landbesetzungen, dem Abschneiden oder Ausreißen und anschließenden Verbrennen von Zuckerrohrpflanzen sowie dem Anpflanzen eigener Kulturen von Mais, Maniok oder Bohnen auf den so frei gewordenen Flächen (Vargas Reyes & Ariza Santamaría, 2019). Aber auch bewaffnete Zwischenfälle sind bereits vorgekommen. Die Bewegung stellt sich eigenen Angaben zufolge gegen ausbeuterische Tendenzen des Staates bzw. der westlich-modernen Gesellschaft, die seit der Eroberung Lateinamerikas die Unterdrückung Indigener sowie die Zerstörung der Natur zur Folge haben und nur dem Vorteil Einzelner dienen: »Exploración, explotación, exclusión y exterminio, son los pasos que da este apetito insaciable de poder y riqueza para unos pocos. Al final, la transformación de la naturaleza en mercancías y ganancias se hace a costa de la destrucción de la vida que se va acabando.«⁹³ (Liberación de la Madre Tierra, o. D.) Ihre Ziele, wie sie auf der Website der Organisation CRIC formuliert sind, lauten unter anderem:

»1. Recuperar la tierra de los resguardos y realizar la defensa del territorio ancestral y de los espacios de vida de las comunidades indígenas. 2. Ampliar los resguardos. [...] Hacer conocer las leyes sobre indígenas y exigir su justa aplicación. [...] Defender la Historia, la lengua y las costumbres indígenas. [...] Recuperar, Defender, Proteger los espacios de vida en armonía y equilibrio con la Madre Tierra.«⁹⁴ (C.R.I.C., o. D.)

91 Für detaillierte Informationen über die Ansprüche, Ziele und Geschichte der Bewegung siehe: <https://liberaciondelamadretierra.org/libertad-para-la-madre-tierra/>.

92 Die Besetzung der Ländereien ist ein politischer Akt, aber auch ein ökologischer, durch den Einsatz gegen zu viel Chemikalien und Monokulturen. (Übers. d. Verf.)

93 Auskundschaften, ausbeuten, ausschließen, auslöschen – Das sind die üblichen Schritte jener Leute mit einem unstillbaren Drang nach Macht und Reichtum. Schlussendlich zieht diese Transformation der Natur in Ware und Profit die Zerstörung von Leben mit sich, das dadurch immer mehr verschwindet. (Übers. d. Verf.)

94 1. Schutzgebiete zurückgewinnen und unsere alten Territorien als auch die gegenwärtigen Lebensräume der indigenen Gemeinschaften verteidigen. 2. Schutzgebiete erweitern. [...] Über indigene Rechte aufklären und deren korrekte Anwendung einfordern. [...] Die Geschichte, Sprache und die Traditionen der indigenen Gemeinschaften bewahren. [...] Die Le-

Die Bewegung stellt sich gegen eine kapitalistische Auffassung von ›Natur‹ und die Idee des privaten Eigentums, das in erster Linie vom Staat verwaltet werden könne. Immer wieder kam es in den letzten Jahrzehnten zu Auseinandersetzungen mit Staatsorganen, aber auch anderen Akteur*innen. Das *Masacre Del Nilo* im Jahr 1991 ist ein Beispiel für vergangene gewalttätige Zwischenfälle, bei dem 20 Indigene von Drogenhändler*innen und Polizeikräften umgebracht wurden und das Ausmaß der Gewalt – auch seitens des Staates – deutlich macht, dem Indigene in Kolumbien ausgesetzt sind. Als eine Art Reparationszahlung wurden den Nasa über 15 000 Hektar Land zugesprochen, wovon bisher erst knapp 50 % überschrieben wurden (*Liberación de la Madre Tierra*, o. D.). Die Proteste und die Widerstandsbewegung sind auch heutzutage aktiv, da bereits existierende Mechanismen und Strukturen für Indigene zur Einforderung territorialer Rechte ineffektiv sind bzw. nicht zur Anwendung kommen, weil die umstrittenen Ländereien im Namen des nationalen Fortschritts gebraucht werden:

»[T]anto en la historia de la Colonia como en la República existieron leyes que intentaron proteger los resguardos y la propiedad colectiva de los indígenas, pero que jamás se aplicaron y, por el contrario, existieron otras tantas leyes que proclamaron el reparto de las tierras de los resguardos en nombre del progreso.«⁹⁵ (Vargas Reyes & Ariza Santamaría, 2019, S. 217)

Der Dokumentarfilm *Sangre y Tierra* wurde von Ariel Arango Prada in Kooperation mit Vertreter*innen der Nasa produziert und 2016 fertiggestellt, wobei die Art der Kooperation nicht näher definiert wird. Er beschreibt den Widerstandskampf *Liberación de la Madre Tierra* der Nasa aus dem Norden der Region Cauca in den Jahren 2015 und 2016. Der Film enthält Ausschnitte vergangener Protestaktionen aus diesen Jahren, Szenen verschiedener Zeremonien und Versammlungen, in denen immer wieder der kollektive Gedanke des Widerstands bzw. dessen Notwendigkeit betont wird, und verwebt sie auch mit Filmmaterial kolumbianischer Fernsehsender. Er nimmt das Publikum mit auf eine Reise durch aktuelle und vergangene Protestaktionen, Gewalterfahrungen und offene Konfrontationen zwischen Vertreter*innen der Nasa und Großgrundbesitzer*innen der Region und folglich auch dem Staat, der auf der Seite letzterer zu stehen scheint und deren Interessen mit Waffengewalt verteidigt werden.

bensräume, in denen wir in Harmonie mit Mutter Erde leben, zurückgewinnen, verteidigen und schützen. (Übers. d. Verf.)

- 95 Sowohl in der Zeit der Kolonialherrschaft als auch in der Republik gab es Gesetze, die die Schutzgebiete und das kollektive Eigentum der indigenen Bevölkerung garantieren sollten, diese wurden aber nie angewandt. Vielmehr wurden andere Gesetze herangezogen, um die Übernahme der Gebiete im Namen des Fortschritts zu rechtfertigen. (Übers. d. Verf.)

Der Film wurde auf zahlreichen Festivals aufgeführt, im Rahmen von Ausstellungen, Versammlungen, Workshops etc., unter anderem in vielen verschiedenen Orten innerhalb Kolumbiens, in Mexiko, Argentinien, Chile, Brasilien, Spanien, Frankreich, Großbritannien, der Schweiz, Griechenland, Italien, Portugal, Australien und der Türkei.⁹⁶

5.4.1 Verstrickungen von Gewalt und Kapitalismus – Ein Kriegsschauplatz

Die Einführung der Kosmovision der Nasa und damit auch deren territoriale Bezüge steht am Beginn des Films und markiert den Ausgangspunkt des Konflikts: »Como la tierra es cuerpo, tiene un corazón, tiene una cabeza, y pues es una tierra que piensa, que siente, y como tiene corazón es una persona que da, que exige, que está pendiente de nosotros«⁹⁷ (00:00:29-00:00:47), ist aus dem absoluten Off zu hören. Eine wackelige Panoramaeinstellung zeigt Felder und Hügel, kartografische Abbildungen des Kontinents und der Region Cauca in Kolumbien überlagern diese, die Anzahl der hier lebenden Nasa von mehr als 160 000 Personen wird hervorgehoben. Die Vorstellung von Land als Körper wird an den Anfang der filmischen Erzählung gestellt als Ausdruck territorialer Bezüge der Nasa, jedoch über Umrisse des Kontinents bzw. kartografische Abbildungen des Landes und der Region visualisiert, um die Unterschiede der jeweiligen Territorialität und deren Koexistenz hervorzuheben. Dabei wird Reziprozität zwischen den Nasa und der so etablierten *tierra* angedeutet. »Que está pendiente de nosotros«⁹⁸ (00:00:44-00:00:49), hallt als Echo einige Male wider und markiert damit eine zentrale Position in der filmischen Argumentation über die Darstellung des Konflikts. Wenig später ist aus dem absoluten Off zu hören: »La tierra y las plantas medicinales tienen el mismo sistema que nosotros.«⁹⁹ (00:02:46-00:02:51) Es folgt ein Donnerschlag, grelles Licht blitzt auf, Umrisse eines Menschen werden für einen kurzen Moment sichtbar. Das Zusammenwirken der filmästhetischen Mittel kennzeichnet diese Aussage als Brennpunkt des angedeuteten Konflikts. Die Wahrnehmung der Umwelt, der *tierra* als Körper, die gegenseitige Abhängigkeit, die angedeutete Ähnlichkeit stehen am Anfang der filmischen Vermittlung. Die Territorialität als kulturelle Erfahrung der Umgebung wird somit vor allem über die Betonung von Ähnlichkeitsrelationen eingeführt und gleichzeitig als Ausgangspunkt des Konflikts markiert.

96 Eine detaillierte Auflistung aller Festivals bzw. Ausstellungen und Workshops, im Zuge derer der Film gezeigt wurde, findet sich unter: <https://entrelazando.com/portfolio-item/sangreйтиerra/>.

97 Da die Erde ein Körper ist, hat sie ein Herz, einen Kopf, und kann daher denken und kann fühlen. Da sie ein Herz hat, gibt sie, fordert, und ist auf uns angewiesen. (Übers. d. Verf.)

98 Sie ist auf uns angewiesen. (Übers. d. Verf.)

99 Die Erde, die Heilkräuter sind uns gleich. (Übers. d. Verf.)

In der Gegenüberstellung mit kartografischen Abbildungen als andere, als die hegemoniale Form der Schaffung territorialer Verhältnisse werden die Vorstellungen der Nasa als gleichwertige Erklärungen der Gegenwart gezeigt und sind somit – ähnlich wie in Kapitel 5.3 beschrieben – als epistemischer Ungehorsam (Mignolo, 2006/2012) zu verstehen, da bewusst nicht nur westliche Kategorien und Erklärungsmuster eingeführt werden. Die westlich-moderne Darstellung zum Festhalten räumlichen Wissens bzw. zur Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung der Umgebung wird nicht als alleiniger Prozess der Territorialisierung zugelassen, vielmehr wird die Koexistenz unterschiedlicher Territorialitäten betont. Dabei werden jedoch eindeutig die Vorstellungen der Nasa favorisiert, wie in weiterer Folge deutlich wird. Die Vorstellung von Land als Körper, wie hier beschrieben, als zentrale Argumentation zum Schutz der Umwelt wurde bereits in *Paraná – el río* aufgezeigt, lässt sich aber in zahlreichen anderen und vor allem auch schon in älteren Arbeiten finden, von Freya Schiwy (2009) diesbezüglich näher untersucht wurden beispielsweise *Tierra Madre* (1999) und *Nasa tul: La huerta de los nasa* (1996).

Dieser Einführung von Ähnlichkeits- und Abhängigkeitsrelationen zwischen Mensch und Umwelt stehen schließlich die Zuckerrohrplantagen motivisch gegenüber, als Darstellung modern-westlicher Prozesse der Raumaneignung, die insbesondere durch die Inwertsetzung, durch die Produktion von Warengütern gezeigt wird. Die Probleme dieser Aneignung werden über eine sich anbahnende Spannung eingeführt und später konkretisiert.

Zu sehen ist eine Panoramaeinstellung grün bewaldeter Berge, zu hören sind Vogelgezwitscher und Wasserplätschern, wodurch der Eindruck einer pastoral anmutenden Landschaft erwirkt wird. Über Textinserts jedoch werden die Probleme der Region benannt, unter anderem ist zu lesen: »conflicto armado, narcotráfico, desplazamiento forzado, producción de biocombustible, megaminería, lucha por el territorio, la autonomía y la conservación de los pueblos originarios.«¹⁰⁰ (00:00:53-00:01:04) Die Region befinde sich in einem »estado de emergencia«¹⁰¹ (00:00:48-00:01:04). Damit schreiben sich die Textinserts unmittelbar in die gezeigte Landschaft ein, überschreiben eine – vor allem wegen der auditiven Ebene – im ersten Moment pastoral wirkende Umgebung mit dem hier herrschenden Konflikt. Dieser wird in der Bedeutungseinschreibung zentral, ist jedoch (noch) nicht unmittelbar sichtbar, woraus sich ein Spannungsverhältnis entwickelt, das aus dem Widerspruch der paratextuellen Informationen zur filmbildlichen sowie auditiven Ebene resultiert. In die Landschaft wird die Erfahrung allgegenwärtig-

100 Bewaffneter Konflikt, Drogenhandel, Vertreibung, Produktion von Biokraftstoff, großangelegter Bergbau, Kampf um Territorien, Autonomie und den Erhalt indigener Kulturen. (Übers. d. Verf.)

101 Notstand. (Übers. d. Verf.)

ger Gewalt eingeschrieben und der Anspruch auf Legitimierung des Widerstands formuliert.

Ebenfalls über ein Textinsert werden die Organisation CRIC, die Ziele ihrer Aktionen und damit die Widerstandsbewegung eingeführt. Sichtbar sind wiederum grüne Felder, es wird immer deutlicher, dass diese Landschaften Schauplatz und Ausdruck langanhaltender Auseinandersetzungen sind. Erst ist die Nahaufnahme eines Wasserfalls zu sehen, zwischen Umrissen bewaldeter Hügel steigt Nebel auf, gefolgt von einer Detailaufnahme einer im Licht schimmernden Wasseroberfläche, die langsam überblendet zu einem Panoramaschwenk: Weite grüne Felder, Bäume und Gräser sind zu erkennen, als nun das *Masacre del Nilo* erwähnt wird: »Desde 1991 cuando se realizó el masacre del Nilo donde el epicentro y los ideólogos del masacre del Nilo son dueños de estas fincas. Incluyendo la Emperatriz, Canaima, Guayabal y la finca La Margarita.«¹⁰² (00:02:17-00:02:27) Begleitet wird die Sequenz von Musik bestehend aus tiefen, voluminösen Trommelschlägen und einem hohen Flötenspiel in punktiertem Rhythmus. Die Synthese der auditiven und visuellen Zeichen generiert die emotionale Wirkung einer sich anbahnenden Spannung, wenngleich die Visualisierung der benannten Gewalt der Imagination der Zuschauenden überlassen bleibt. In der filmischen Verknüpfung der Musik mit pastoral anmutenden Landschaften wird das Argument deutlich, letztere nicht als ebensolche wahrzunehmen, ihnen wird die Bedeutung von Gewalt eingeschrieben. Dies wird im weiteren Verlauf konkret: »En la última década los cinco grandes ingenios azucareros de Colombia han invertido 150 millones de dólares para la producción de etanol«¹⁰³ (00:05:51-00:05:58), ist zu hören, während in einer Totalen Traktoren zu sehen sind, die zwischen Zuckerrohrfeldern fahren. In der Folgeeinstellung – nun etwas näher – wird erkennbar, dass sie von bewaffneter Polizei begleitet werden (Abb. 27).

Das filmbildliche Herannahen macht die bewaffnete Durchsetzung dieser Raumaneignung sichtbar. Ein Aerial Shot zeigt erneut grüne Felder, die Verbindung zu den eingangs eingeführten Motiven ist deutlich. Das Publikum sieht – aus dem Fenster eines fahrenden Autos blickend – eine nicht enden wollende Aneinanderreihung von Zuckerrohrfeldern, bewacht von Polizist*innen mit mannshohen Abwehrschildern. Die Kamerafahrt vorbei an eingezäunten Feldern betont das Ausmaß der Plantagen, »en mano de un poder, un capital extranjero«¹⁰⁴ (00:06:08-00:06:11), wie aus dem Off erklärt wird, und offenbart gleichzeitig

102 Seit dem Massaker von El Nilo im Jahr 1991, das Zentrum dieses Massakers und dessen ideologische Verteidiger sind die Eigentümer dieser Ländereien. La Emperatriz, Canaima, Guayabal, und La Margarita genauso. (Übers. d. Verf.)

103 Im letzten Jahrzehnt haben die fünf größten Zuckerfabriken Kolumbiens 150 Millionen Dollar in die Produktion von Ethanol investiert. (Übers. d. Verf.)

104 Im Besitz ausländischer Mächte, ausländischen Kapitals. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 27: Bildabfolge der bewachten Zuckerrohrfelder



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:05:55/00:05:57, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

immer mehr die Dimension der bewaffneten Bewachung dieser Zuckerrohrfelder. Ein Hubschrauber fliegt vorbei, schwere Kraftfahrzeuge und berittene Polizei sind zu sehen.

Diesen Akteur*innen steht eine Handvoll Zivilist*innen gegenüber, die Zuschauenden werden in ihren Reihen positioniert. Das Publikum folgt den Menschen auf einem Pfad durch den Wald, über Wiesen, beim Sammeln von Steinen und auf ihrem Weg zurück zu den Feldern. Die Kameraperspektive macht es zu ei-

nem Teil dieser Gruppe – einer Gruppe von Guerrillakämpfer*innen, die sich mit Tüchern das Gesicht verdecken und mit selbst gebastelten Schleudern Steine werfen. Ihre Gegner – nun frontal zu sehen – sind schwer bewaffnete Polizist*innen und eindeutig in der Überzahl. Die Szenerie gleicht einem offenen Kampf, Rauch steigt auf, es sind Schüsse zu hören, während die Menschen Steine werfen, die Kamera wackelt, geht in Deckung, ein Polizist schießt (Abb. 28).

Abbildung 28: Totale Ansicht der offenen Auseinandersetzung



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:07:00, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

Der intensive Zeitlupeneinsatz verstärkt die emotionale Spannung dieser Bilder, die Zeitdehnung erlaubt den Zuseher*innen spezifische Möglichkeiten, die Bilder zu verarbeiten: Bewegungen werden verdeutlicht, einzelne Gesten werden akzentuiert und bekommen dadurch mehr Gewicht, etwa das Schwingen einer Wurf Schleuder, das Aufgreifen eines Steins oder marschierende Beine. Die filmische Rezeption ist, anders als etwa bei einem Buch, einer medial bereits strukturierten Ordnung unterworfen, wodurch die zeitliche Dimension für die Bedeutungs-generierung funktionalisiert werden kann, sodass sie semantisch relevant ist (Gräf et al., 2017). Insbesondere die Manipulation der Aufnahmegeschwindigkeit, die Zeitdehnung oder Zeitraffung, ist in der filmischen Bedeutungskonstitution semantisch aufgeladen:

»Anders als bei den Strategien der Montage, in denen das Zeitgefüge innerhalb der Einstellungen unangetastet blieb, greift die Manipulation der Aufnahmegeschwindigkeit unmittelbar in den Zeitfluss des Bildes ein. Sie verschiebt darüber

auch den Wahrnehmungsfokus, insofern in Zeitlupenaufnahmen Bewegungsabläufe und/oder Details hervorgehoben und stilisiert werden können, die in normaler Geschwindigkeit kaum oder gar nicht aufgefallen wären.« (Keutzer et al., 2014, S. 213)

Die Zeitlupe zwingt die Rezipierenden, den Blick auf die gezeigten Gesten zu richten, die Situation in diesen Einzelheiten wahrzunehmen und untermauern sie in ihrer Bestimmtheit: »[I]n den Gebärden verschwindet jede Unsicherheit« (zit.n. Kandorfer, 2003, S. 112), schreibt etwa auch Morin Jean Epstein über die ästhetische Wirkung der Zeitlupe. Gleichzeitig verdeutlichen die Bilder das gesellschaftliche Kräfteverhältnis, das sich in der Abbildung der jeweiligen Akteur*innen widerspiegelt. Während das Inventar der staatlichen Präsenz im filmischen Raum aus Polizist*innen mit Abwehrschildern, Waffen und schweren Kampffahrzeugen besteht, versuchen die Nasa, sich mit Steinen und einfachen Wurfgeschossen zu wehren. Immer wieder wird dieses Motiv im Laufe des Films wiederholt: Zu sehen sind Gruppen von Polizist*innen, mit Schusswaffen, Helmen und Schutzschildern ausgestattet, und schwere Kraftfahrzeuge gegenüber einzelnen Personen in Zivilkleidung. Der Film artikuliert damit ein eindeutiges Argument über die herrschende Unterdrückung durch den Staat und dessen Macht, die mit diesen Bildern konkret vorstellbar wird.

»A los pueblos indígenas nos están matando y nos están matando de frente y con bala. Esa es la triste realidad que hoy nosotros estamos viviendo aquí en el norte del Cauca, aquí en el municipio de Caloto y en muchos lugares de nuestra geografía Colombiana«¹⁰⁵ (00:07:17-00:07:30), ist aus dem absoluten Off zu hören, während erneut bewachte Zuckerrohrfelder zu sehen sind. Durch das Voiceover wird klar, dass die sichtbaren Polizist*innen nicht allein der Bewachung, dem Schutz dienen, vielmehr werden sie nun über die auditive Ebene als gewaltbereite Gegner etabliert, die auch vor Mord nicht zurückschrecken. Insbesondere in der Beschreibung des *Masacre del Nilo* wird eine Komplizenschaft zwischen dem Staat und paramilitärischen Organisationen ausgedrückt, wodurch der Staat selbst in seiner Autorität infrage gestellt wird. Der Film konzentriert sich damit in der Argumentation darauf, den Staat als Verursacher des Konflikts zu benennen. Das Zeigen der Polizist*innen bei der Bewachung der Felder in ihrer beträchtlichen Zahl, schweren Bewaffnung und Aggressivität unterstreicht die Aussage der zu großen Macht des Staates und dessen gewaltsames Vorgehen gegen marginalisierte Gruppen.

Wie sich aus diesen Beschreibungen ableiten lässt, wird der filmische Raum als Kriegsschauplatz entworfen. Durch den intensiven Einsatz von Zeitlupe und

105 Wir Indigene werden umgebracht, sie bringen uns um, unverhohlen schießen sie auf uns. Das ist die traurige Realität, in der wir leben hier im Norden von Cauca, hier in der Gemeinde Caloto, aber auch in vielen anderen Regionen Kolumbiens. (Übers. d. Verf.)

expressiver Musik, die immer wieder in den modalen Raum geholt wird – somit die Grenzen des Medialen zum Modalen verschwimmen lässt und damit ein Authentisierungssignal jener filmischen Bearbeitung setzt – wird eine eindringliche Spannung aufgebaut. Die Bilder suggerieren eine unverhältnismäßige Gewaltanwendung seitens des Staates und implizieren damit die Notwendigkeit des Widerstands, unterstreichen die herrschende Ungerechtigkeit durch das Visualisieren der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse, durch die Gegenüberstellung der jeweiligen Akteur*innen: Bewaffnete Polizist*innen in Schutzmontur mit schweren Kraftfahrzeugen stehen Menschen in Jeans und Shirt mit Steinen in der Hand gegenüber. Überzeugend wirkt das filmische Argument der Gewalttätigkeit des Staates vor allem durch das Miterleben von Auseinandersetzungen, bei denen die Handkamera besonders deutlich wird und damit als Authentisierungssignal hervortritt. Auch das Zeigen verletzter Körper und das Dokumentieren eines Begräbnisses dienen der visuellen Beweisführung der Gewalt. Stilistisch folgt der Film damit der Ästhetik der *testimonios en caliente*¹⁰⁶, wie Pablo Mora Calderón (2014) die Verwendung eines solchen Registers an Bildern von körperlicher Gewalt, Auseinandersetzungen und Verletzten benennt. Über ein Textinsert wird dies in *Sangre y Tierra* in direkten Zusammenhang mit einer Protestaktion gebracht, die filmische Bearbeitung untermauert hier zusätzlich den Eindruck der Beweiskraft.

Das Motiv der Zuckerrohrfelder dient dabei dazu, eine der Territorialität der Abhängigkeit und Ähnlichkeit entgegenstehende Erfahrung bzw. Interaktion mit der Umgebung zu beschreiben. Die Felder sind Ausdruck von Unterdrückung und Vertreibung. Insbesondere der Fokus auf der bewaffneten Bewachung der Felder, auf dem Ausmaß der Bewaffnung und der Aggressivität der Akteur*innen macht dies deutlich. Den Schutz, den die Polizist*innen bieten, bieten sie der Aufrechterhaltung des Kapitalismus. Gleichzeitig wird eine Äquivalenz zwischen den polizeilichen Kraftfahrzeugen – als Zeichen der Unterdrückung der Nasa – und den Traktoren angedeutet, die ebenso Teil des beschriebenen Kriegsgeschehens zu sein scheinen und den Kampf, die Machtausübung gegenüber der *madre tierra*, wie sie eingangs eingeführt wird, fortsetzen (Abb. 29). Beide Fahrzeugtypen dienen als Symbol der Beherrschung und offenbaren die Verflechtungen menschlicher und nichtmenschlicher Geschichte. Damit werden in der Darstellung der unmittelbaren Erfahrung von Unterdrückung, wie sie die Nasa erleben, Parallelen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Dimensionen gezogen. Durch die spezifische Einbindung nichtmenschlicher Entitäten in die filmische Darstellung und Argumentation über den Konflikt werden diese Verflechtungen als gemeinsame Erfahrung der Unterdrückung deutlich.

Gegen jene Pflanzen, gegen diese Plantagenfelder als Teil der Unterdrückung und Vertreibung, richtet sich schließlich der Widerstand. »La paz es el cuidado y

106 Unmittelbarer Beweis. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 29: Totale Ansicht der bewaffneten Bewachung der Felder



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:06:13, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

respeto que le damos a la madre tierra»¹⁰⁷ (00:13:30–00:13:38 [Herv. i. O.]), ist über ein Textinsert zu lesen, wird im Laufe des Films häufig wiederholt und betont den sorgsamsten Umgang mit der Umwelt, wie er den Zielen der Bewegung *Liberación de la Madre Tierra* zugrunde liegt. Umso eindrücklicher sind die Bilder der Zerstörung von Zuckerrohrfeldern, die im Zuge von Protestaktionen der Nasa vollzogen werden. Das Publikum folgt einer Gruppe von Menschen, Detailaufnahmen von Messern werden immer wieder zwischengeschritten (Abb. 30). In Nahaufnahmen ist zu sehen, wie Macheten geschärft werden. Durch die Montage und die Einstellungsgröße wird deren Bedeutung hervorgehoben, erneut wird eine Vorahnung von Gewalt evoziert. Diese richtet sich – wie die nächsten Szenen zeigen – gegen die Zuckerrohrfelder. In verschiedensten Einstellungen ist zu sehen, wie die Menschen die Pflanzen abschneiden und zerhacken. Blätter fliegen durch die Luft, auch hier betont der Einsatz von Zeitlupe die Entschlossenheit der Menschen und verstärkt die Intensität der Bilder.

Ähnlich montierte Sequenzen werden mehrmals im Film eingesetzt. Die Betonung des respektvollen Umgangs mit der *madre tierra*, der eingangs erwähnt wurde, scheint im ersten Moment ein Widerspruch zu diesen Bildern zu sein. Gerade aber die hier evozierte Widersprüchlichkeit zwischen einem betont sorgsamsten Umgang und den Bildern von Macheten, wie sie Pflanzen auf Feldern in Zeitlupe zerhacken,

107 Frieden bedeutet, Mutter Erde Achtsamkeit und Respekt zu schenken. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 30: Einstellungen der Zerstörung der Zuckerrohrfelder



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:08:41/00:33:14, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

wiederholt das Motiv der Zuckerrohrfelder als Zeichen von Unterdrückung in seiner Verflechtung menschlicher und nichtmenschlicher Dimensionen.

In dieser Irritation liegt ein Potenzial zum Aufbrechen westlich-moderner Vorstellungen von Natur als Ressource – als *cash crop*, wie hier dargestellt –, indem filmisch argumentiert wird, dass die Plantagenpflanzungen eine kapitalistische Raumaneignung sind – als Motiv für Unterdrückung und Vertreibung –, die das Fortbestehen nichtkapitalistischer Weltentwürfe verhindert. In der filmischen Ver-

mittlung des Konflikts werden die Zuckerrohrpflanzungen selbst als Teil der jeweiligen Territorialisierung, des Versuchs der Rauman eignung inszeniert, sie produzieren die Bedeutung der Einschreibung des Kapitalismus. Jene Einschreibung des Kapitalismus muss – wie die Bilder der unzähligen bewaffneten Polizist*innen vermitteln – mit Waffengewalt durchgesetzt werden. Auf diese Weise wird dem Weltentwurf jeglicher Anspruch auf Natürlichkeit und Legitimität genommen.

Oppermanns (2013) Konzept der *storied matter* folgend, dass Elemente, Zellen, Steine, Wasser, Landschaften und vieles andere Narrative verkörpern, zeigt *Sangre y Tierra*, wie materielle Prozesse, hier konkret das Anlegen von Zuckerrohrplantagen, zu Vertreibung und Gewalt führen, ihnen damit eine Form der Agency zugesprochen werden kann, aus der die Marginalisierung nichtwestlicher Lebensweisen resultiert. An diesen Zuckerrohrplantagen lässt sich die Durchsetzung ebenso wie die Bekämpfung eines bestimmten Weltentwurfs ablesen, in dem die Aufrechterhaltung der kapitalistischen Ordnung zentrales Element ist (Millesi, 2022). Die Ausbreitung von Plantagenfeldern als Form der Rauman eignung ist als bildliches Motiv beispielsweise auch in *Uchunya ¿Dónde vamos a vivir?* (2016) zu finden, wie bereits unter 5.3.1 beschrieben, mit der die Ausbreitung bzw. Vertreibung unterschiedlicher ontologischer Vorstellungen bzw. Weltentwürfe verknüpft werden.

Die Plantage steht auch in *Sangre y Tierra* für Unterdrückung und Vertreibung und macht hier allem voran die Verstrickungen von Kapitalismus und Gewalt sichtbar. Der Film konzentriert sich auf das Zeigen der Zerstörung, die mit einer solchen Landwirtschaft einhergeht und speziell die indigene Bevölkerung trifft, auf den kolonialen Beherrschungsgedanken, der dieser Zerstörung zugrunde liegt, und auf die Gewalt, mit der das System verteidigt wird (Millesi, 2022). Er trägt folglich dazu bei, die Vorstellung von Kapitalismus zu prägen und diesen unter anderem als gewaltsamen Prozess wahrzunehmen.

Die filmische Darstellung des Konflikts wird nicht entlang einer Diskussion von Eigentumsrechten, Besitzverhältnissen und Mitteln zur Verteidigung bzw. Durchsetzung jener Rechte entwickelt, es wird also bewusst nicht entlang westlich-moderner Möglichkeiten zur Artikulation von Rechtmäßigkeit argumentiert, sondern über die Verhandlung differierender Vorstellungen der nichtmenschlichen Sphäre, über die Gegenüberstellung von Abhängigkeits- und Ähnlichkeitsrelationen mit Unterdrückung und Vertreibung als unterschiedliche Formen der Territorialisierung. Die hier entworfene Identität der staatlichen Akteur*innen supplementiert die eingangs zitierten Staatsgrenzen als Bezugsgröße um den Aspekt der gewaltsamen Inwertsetzung, womit die Legitimität dieser Territorialität der westlichen Moderne infrage gestellt wird.

Die erwähnte Gegenüberstellung der Karte mit der Beschreibung eines menschlichen Körpers kontert die kommodifizierende Aneignungspraxis des Staates durch Alternativen. Diese Koexistenz unterschiedlicher Territorialitäten – als kulturell spezifische Verflechtungen mit der Umgebung – hat Auswirkungen

darauf, wie über Konzepte wie ›Natur‹, aber auch ›Moderne‹, und über sozial-ökologische Konflikte nachgedacht werden kann. Das Sichtbarmachen derartiger Alternativen kann Ungerechtigkeiten aufzeigen, kann erklären, wie ontologische Vorstellungen gewisse Handlungen oder Beherrschungsvorstellungen legitimieren bzw. delegitimieren, wie dies etwa auch in der Analyse zu *Paraná – el río* aufgezeigt wurde.

5.4.2 Von welchem Frieden sprechen wir?

»Hay armas para perseguir a la gente. A mi me parece que es injusto. Y es una forma de agresión muy violenta de este gobierno. ¿Entonces, de que paz estamos hablando?«¹⁰⁸ (00:07:01-00:07:10) Über derart unmittelbare Kommentare aus dem Off, aber auch über die rhetorische *voice* des gesamten Films, die darauf abzielt, den Staat als gewalttätig und sein Vorgehen als illegitim zu kritisieren, wirft der Film die Frage nach einer Definition von Frieden auf. Hier sei darauf verwiesen, dass im Jahr der Fertigstellung des Films (2016) ein neues Friedensabkommen zwischen der kolumbianischen Regierung und der FARC unterzeichnet wurde, gleichzeitig aber die Zahl der Morde an führenden Persönlichkeiten sozialer Bewegungen anstieg (El Espectador, 2016).

Der filmische Raum wird in den ersten Minuten bereits als Kriegsschauplatz konstruiert, jedoch ist noch nicht klar, wie es zu dieser Situation gekommen ist. Mithilfe von Archivbildern und Voiceovers wird der Raum sukzessive aktualisiert. Während die ersten Sequenzen scheinbar aktuelle Situationen zeigen und dabei die affektive Wirkung im Vordergrund steht, wird in weiterer Folge vor allem über Voiceovers verschiedener Personen in unterschiedlicher Tonalität immer deutlicher der Bezugsrahmen vermittelt. Die Bilder werden somit über subjektive Einschätzungen und Erfahrungen schrittweise kontextualisiert. Das Publikum erfährt von der Bedeutung der *minga* als Protestaktion und von deren Ziel: »Entonces desde allí estamos empezando a cortar la caña para nosotros empezar a cultivar el pan-coger de las familias de la misma comunidad como el maíz, el frijol, todo lo que se consume sin químicos«¹⁰⁹ (00:09:10-00:09:22), spricht ein Mann beispielsweise zur Erläuterung der Bilder aus dem absoluten Off. »Da tristeza ver nuestros cultivos a 20 días de cosechar nuestro primer producto como queda destruido. Yo no encuentro palabras cómo describir esa maldad que hoy nos hacen, esa traición que

108 Die Menschen werden mit Waffengewalt verfolgt. Meiner Meinung nach ist das Unrecht. Das ist ein ungemein gewaltsamer Angriff seitens der Regierung. Von welchem Frieden sprechen wir denn? (Übers. d. Verf.)

109 Hier fangen wir an, die Zuckerrohrpflanzen abzuschneiden, um dann selbst Nutzpflanzen für unsere Familien anzubauen, wie Mais, Bohnen, alles, was man ohne Chemikalien versetzt essen kann. (Übers. d. Verf.)

nos están haciendo»¹¹⁰ (00:10:22-00:10:34), erzählt eine andere, etwas aufgebrachtere Stimme aus dem Off. Diese Erläuterungen basieren, wie die angeführten Aussagen beispielhaft belegen, in erster Linie auf der unmittelbaren Erfahrung, die Involviertheit der berichtenden Personen wird zum wesentlichen Merkmal, was den Eindruck bekräftigt, die Konfliktsituation aus ihrer Perspektive zu erfahren. Dabei gibt es keine zentralen Auskunftspersonen, die Kommentare erscheinen vielmehr wie ein Mosaik an Erfahrungen unterschiedlicher Menschen. Gleichzeitig sind immer wieder Ausschnitte aus TV-Interviews zu sehen, Redner*innen, die sich an die Beteiligten des Widerstands wenden. Wiederholt wird auf erfahrene Gewalt verwiesen und die Frage nach der Bedeutung von Frieden aufgeworfen: »¿La paz es que se acaben los combates guerrilleros? ¿O la paz es que se dejen de morir 400 niños al día?»¹¹¹ (00:11:27-00:11:35) Auch Archivbilder früherer Konflikte werden gezeigt. »Se preocupó el movimiento indígena del Cauca a finales de los años 80's por contribuir con iniciativas de paz. ... se está dando de que el pueblo Colombiano no quiere más violencia»¹¹² (00:13:44-00:14:08), ist zu hören, während Schwarzweißbilder zahlreiche, mit Gewehren bewaffnete Menschen in Tarngewand zeigen, die ihre Waffen niederlegen. Die Retrospektive zur vergangenen Gewalt ebenso wie die verbal angedeutete beeinflussen die Wahrnehmung der aktuellen Situation, der filmische Raum wirkt nun wie ein Palimpsest aus vergangenen und aktuellen Konflikt- bzw. Gewalterfahrungen.

In späteren Bildern werden die eben erwähnten Gewehre motivisch zitiert, die in den Jahren 2015 und 2016 protestierenden Nasa tragen Holzstäbe mit bunten Bändern verziert¹¹³, die in ähnlicher Weise gehalten bzw. im Film gezeigt werden. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Gegenständen erwirkt den Effekt eines Flashbacks, der einerseits die Kontinuität der Unterdrückungserfahrung nahelegt, andererseits den nun bewusst gewaltfreien Widerstand bezeugt. Hiermit sei ein weiterer Aspekt der filmischen Vermittlung hervorgehoben, der in erster Linie die Kontinuität, die lange Dauer der Auseinandersetzung untermauert. Frieden ist hier nie eingekehrt.

110 Es macht uns traurig zu sehen, wie unsere Felder, nachdem wir vor 20 Tagen erstmal ernten konnten, nun zerstört sind. Ich habe keine Worte für diese Schandtaten, die wir heutzutage erleben, diesen Verrat. (Übers. d. Verf.)

111 Herrscht Frieden dann, wenn keine Guerrillakämpfe mehr stattfinden? Oder herrscht Frieden dann, wenn nicht mehr 400 Kinder pro Tag sterben? (Übers. d. Verf.)

112 Ende der 1980er Jahre war es die indigene Bewegung der Cauca-Region, die Friedensbemühungen anregte. Es ist offensichtlich, dass wir Kolumbianer*innen der Gewalt ein Ende setzen wollen. (Übers. d. Verf.)

113 Jene Holzstäbe werden auch als *chonta* bezeichnet und sind ein Symbol der *Guardia Indígena*, eines Kollektivs mehrerer indigener Gemeinschaften in Kolumbien, die für die Autonomie ihrer Territorien kämpfen; der Holzstab *chonta* steht dabei symbolisch für die Form der Verteidigung, die betont gewaltfrei vollzogen wird (C.R.I.C., o. D.-a).

Im Rahmen der Nationenbildung und der damit verbundenen Idee des Fortschritts wurde die indigene Bevölkerung meist als Hemmnis in jenem Prozess konstruiert (Sieber, 2005), gegen die es vorzugehen galt. Diese Haltung, so stellt *Sangre y Tierra* klar, hält sich bis in die Gegenwart. Archivbilder des ehemaligen Präsidenten Alvaro Uribe Vélez werden gegengeschnitten mit polizeilicher Aggression, die kaum deutlicher sein könnte. Während Uribe Vélez in einem TV-Interview scheinbar zur Verteidigung gegen Gewaltvorwürfe gegen die Polizei sagt: »La policía lo único que ha hecho este año es tener paciencia«¹¹⁴ (00:16:01-00:16:04), folgt unmittelbar darauf – ebenfalls Archivaufnahmen – das unscharfe, verwackelte Bild eines mit Kampfmontur ausgestatteten Polizisten, der aufgebracht ruft: »¡Nosotros los queremos a ustedes muertos!«¹¹⁵ (00:16:05-00:16:07) Ein Schuss ist zu hören und er ruft mit erhobener Faust: »Este país progresa cuando se mueran ustedes, gonorreas«¹¹⁶ (00:16:11-00:16:20), gefolgt von Bildern einer Polizeioffensive, nun sind mehrere Schüsse zu hören. Diese Gegenüberstellung der Bilder ironisiert die offizielle Aussage des ehemaligen Präsidenten und legt durch das »inoffiziell« erscheinende Bildmaterial (als Quelle wird angegeben: »país de los pueblos sin dueños – ACIN; los tiempos del arcoiris – CRIC«¹¹⁷ [00:16:05-00:16:15]) nahe, dass eine derart aggressive Haltung allen polizeilichen Interventionen zugrunde liegt, die Nasa also mit dem Tod bedroht werden, während die Gewalttätigkeit von staatlicher und damit offizieller Seite verschwiegen, vielmehr in ihr Gegenteil verdreht wird. Der Begriff des »Fortschritts«, Teil des Gründungsmythos einer eurozentrischen Moderne (Quijano, 2000), klingt wie eine Drohung, wird hier zum Kampfaufruf, die indigene Welt final zu beseitigen – »a certain world, which has already ended, must finish ending, that is, fully actualize its inexistence« (2016/2017, S. 51 [Herv. i. O.]), wie Danowski und Viveiros de Castro das grundlegende Begehren des Akzelerationismus beschreiben. *Sangre y Tierra* argumentiert in dieser Bildfolge, dass es die nichtkapitalistische Welt sei, die nun endgültig aufhören soll zu existieren, die notfalls mit Waffengewalt beseitigt wird. Konzepte wie »Fortschritt« und »Entwicklung« sind Mechanismen diskursiver Kontrolle, um einen Weltentwurf durchzusetzen (Escobar, 1995). *Sangre y Tierra* zeigt sie als Drohungen, als Waffen, um gegen jene vorzugehen, die den in diesem Weltentwurf festgelegten Werten und Zielen nicht entsprechen. Die Androhung des Fortschritts, eingebettet in die Geräusche von (Warn-)Schüssen, ist hier ein eindrückliches Motiv der Aggressivität jener diskursiven Kontrolle, die damit zur Gewalt wird. Der Film visualisiert einen Raumentwurf, in dem die ständige Expansion des Kapitalismus versucht, nicht

114 Die Polizei hat in diesem Jahr nicht anderes getan, als Geduld zu zeigen. (Übers. d. Verf.)

115 Wir wollen euch tot sehen! (Übers. d. Verf.)

116 Euer Tod bedeutet Fortschritt für dieses Land, ihr Hurensöhne! (Übers. d. Verf.)

117 Land der freien Völker – ACIN; Zeiten des Regenbogens – CRIC. (Übers. d. Verf.)

nur andere Formen der Territorialität zu beseitigen, sondern auch die Menschen, die diese produzieren – und das auch mit Gewalt durchsetzt.

Vor dieser filmischen Realität die Frage nach einer Definition von Frieden aufzuwerfen, macht deutlich, dass unterschiedliche Weltentwürfe auch unterschiedliche Verständnisse von Frieden hervorbringen. Oliver Richmond (2009) etwa beschreibt das Konzept des ›liberalen Friedens‹ als Modell, durch das Handlungsmacht, Epistemologie und Institutionen unter westlicher Führung dazu dien(t)en, die Welt unter einem hegemonialen System zu vereinen – ein Modell, das liberale Normen und entsprechende soziopolitische Systeme durchsetzt. Frieden in diesem Konzept ist nicht etwa ein Zustand, sondern ein Vertrag (Richmond, 2011). Der Fokus liegt hier in erster Linie auf Sicherheit und Ordnung, was dazu führt, dass jene Form des Friedens mitunter durch Zwang auferlegt als durch Konsens erwirkt wird: »It has sometimes been built on force rather than consent, and more often conditionality, and it has failed to recognise local cultural norms and traditions.« (Richmond, 2009, S. 563) *Sangre y Tierra* scheint einen ebensolchen ›liberalen Frieden‹ zu porträtieren, wie er sich für nichtwestliche Kulturen entfaltet. Die Ordnung, die der Film erzählt, ist die Aufrechterhaltung des Kapitalismus, der zur Not mit Gewalt verteidigt wird, die Sicherung der Inwertsetzung der Umwelt scheint oberste Priorität. Allerdings führt die Konfrontation dieser Inwertsetzung zu Konflikten, wird mit Gewalt beantwortet. Die Bedingtheit für Frieden, wie sie Richmond erwähnt, wäre demzufolge in der filmischen Realität von *Sangre y Tierra* die Kapitulation vor kapitalistischen Logiken. Liberale Friedensprozesse, so schreibt Richmond weiter,

»confirm liberal norms of marketdemocracy, and propensity to reshape rather than engage with non-liberal others. This also validates territorial state sovereignty and a social contract skewed in favour of the state, free markets, and the eradication of the indigenous or locally more authentic (often through property rights), among other tendencies« (2009, S. 564-565).

Die Definition von Frieden hängt folglich auch mit der jeweiligen Territorialität zusammen, die Durchsetzung einer bestimmten Form von Frieden bzw. Akzeptanz einer Situation als Frieden wirkt als Fortsetzung und Festigung einer bestimmten Raumordnung, die im Kontext des liberalen Friedens die nationalstaatliche Territorialität favorisiert. Der liberale Friedensprozess unterstützt gemäß Richmond die Ansicht, liberale Staaten wären ›anderen‹ überlegen, worin sich die Rechtfertigung verschiedener Formen der Intervention begründet (Richmond, 2009). Jedoch: »In the longer term, the notion that powerful states or even international organisations can independently create order, or even peace, without an intimate contract with the peoples who are part of that order and peace has proven to be a blind alley.« (Richmond, 2009, S. 580)

»Nasa somos todos«¹¹⁸ (00:03:02-00:03:06), ist in fett gedruckten Buchstaben zu lesen als explizite Aufforderung zu Solidarität, gefolgt von Aufrufen zur Beteiligung an den Protesten an verschiedenen Stellen im Film. »Resistir es un principio para nosotros los nasa«¹¹⁹ (00:03:11-00:03:15), prangt in ebenso großen Buchstaben über der Bildfläche, »por todo lo que nos da, es un honor sacrificar la vida para defender a nuestra *madre tierra*«¹²⁰ (00:03:16-00:03:22 [Herv. i. O.]). Aus dem absoluten Off ist eine Stimme zu hören, die auf Nasa Yuwe spricht, die eingeblendeten Textinserts sind damit als Übersetzungen der Stimme zu deuten. Auch wenn es sich um Aussagen handelt, die von einer sichtbaren Person getätigt wurden, werden die Textinserts oftmals nicht im Stil von Untertiteln implementiert, sondern als plakative grafische Zwischentitel. Wie in der Analyse des Films *Júba Wajín* bereits beschrieben, etabliert die Verwendung indigener Sprachen und gleichzeitiger Untertitelung eine Gleichwertigkeit zwischen indigenen Sprachen und jenen der ehemaligen Kolonialmächte (Schiwy, 2009). In *Sangre y Tierra* wird häufig zwischen Spanisch und Nasa Yuwe gewechselt, die grafischen Zwischentitel werden jedoch nur für Aussagen eingefügt, die auf Nasa Yuwe getätigt werden. Eine solche grafische Darstellung löst die Aussage vom individuellen Subjekt, womit sie universeller erscheint. In dieser Gestaltung der Textinserts liegt ein Spiel mit dokumentarfilmischen Konventionen, das Ausdruck einer dekolonialen Ästhetik ist, indem die Universalität von Aussagen, losgelöst von einem Subjekt, verhandelt wird. Der Konflikt wird nicht als lokales Problem einer indigenen Gemeinschaft erzählt, sondern zu einer Angelegenheit aller und verlangt letztlich eine Positionierung der Zuseher*innen zum Gezeigten und zu der Frage, die immer wieder aufgeworfen wird, zum Kriegsschauplatz, den sie sehen: Von welchem Frieden sprechen wir?

5.4.3 Kollektivität und Spiritualität

Die filmische Realität wird vorwiegend über Beobachtung und Teilnahme konstruiert, etwa indem Protestaktionen begleitet und Interviews als Form der Interaktion mit den Filmemachenden geführt werden. Die auf auditiver Ebene vermittelte Erzählung ist das Produkt einer Vielzahl an individuellen Erfahrungen, Erinnerungen, Teilen öffentlich gehaltener Reden und direkt an die Zuseher*innen adressierter Kommentare. Auch die Aussagen nichtindigener Akteur*innen zugunsten der Nasa sind zu hören, etwa von einer TV-Moderatorin, die die Forderungen der Nasa erläutert. Aus dieser Vielstimmigkeit und den unterschiedlichen Perspektiven ergibt sich eine Kollektivität, die Ausdruck des Modells der Fürsprache ist, nach dem

118 Wir alle sind Nasa. (Übers. d. Verf.)

119 Widerstand ist ein Grundprinzip der Nasa. (Übers. d. Verf.)

120 *Mutter Erde* gibt uns so viel, deswegen ist es eine Ehre, unser Leben zu opfern, um sie zu verteidigen. (Übers. d. Verf.)

die Perspektive des Films ausgerichtet ist. Der Film zeigt glaubwürdige, überzeugende Beweise und drängt damit den Standpunkt auf, den Staat als gewalttätige Unterdrückungsmacht zu sehen. Er formuliert ein starkes Argument zugunsten der Handlungen der Nasa, legitimiert ihren Widerstand als notwendige Verteidigung, ebenso durch den Eindruck des moralisch guten Charakters der dargestellten indigenen Akteur*innen, durch ihre Subjektpositionen als Expert*innen und Zeug*innen – häufig in Untersicht gezeigt, wodurch den Sprecher*innen Autorität verliehen wird. Die Aufnahmen fesseln, weil sie nicht von einer unbeteiligten Instanz vermittelt werden, sondern die kollektive Erfahrung einer Gemeinde wiedergeben. Über Bilder von Versammlungen und Umzügen wird signalisiert, dass eine breite Mehrheit der lokalen Bevölkerung die derzeitige Ordnung ablehnt, womit auch filmbildlich das Gefühl der Kollektivität, der breiten Unterstützung eine Identifizierung mit den Zielen der Nasa nahegelegt wird.

Wie die angeführten Beschreibungen zeigen, führt der Film, anders als etwa *Paraná – el río* oder *Júba Wajjin*, eine Vielzahl unterschiedlicher filmischer Orte ein. Ähnlich der mosaikhaften Zusammensetzung der Voiceovers bilden auch die filmischen Orte ein Mosaik, das in seiner Gesamtheit den filmischen Raum entwirft, der dadurch als Kriegsschauplatz sichtbar wird. Ein wesentliches Element in der Verbindung der einzelnen Orte ist dabei das Motiv des Aufbruchs und Zusammenkommens. »El camino ya está trazado«¹²¹ (00:01:28–00:01:33), lautet die Übersetzung eines Mannes, der zu Beginn des Films auf Nasa Yuwe spricht. Was folgt, scheint unausweichlich. Ein Junge bindet sich ein Tuch um den Kopf, eine Geste wie zur Vorbereitung auf den Kampf, womit der Eindruck einer unmittelbar bevorstehenden Konfrontation untermauert wird. Nun lassen sich die Silhouetten mehrerer Menschen ausmachen, die im Schutz der Dunkelheit einen Hügel erklimmen. Immer wieder sind Gruppen an Menschen zu sehen, die sich zu Fuß auf den Weg machen, die in Bussen scheinbar quer durch das Land fahren. Im Laufe des Films wohnt das Publikum zahlreichen Versammlungen bei. Mit diesen Bildern des Zusammenkommens, der Vielzahl an Menschen, wird insbesondere die Größe der Bewegung unterstrichen, das Motiv des Aufbruchs lässt vermuten, dass die Unterstützung dieser Bewegung stetig wächst.

Eine Versammlung sei hier hervorgehoben, wie sie in den ersten Minuten des Films gezeigt wird: Zu sehen sind Bilder einer größeren Gruppe an Menschen unter freiem Himmel, Nahaufnahmen von Flötenspieler*innen, Menschen, die sich rhythmisch zur Musik bewegen, immer wieder Detailaufnahmen von Sonnenblumen, Menschen mit ernsten Gesichtsausdrücken. Die Szenerie ist in warmes Licht des Morgenrots getaucht, die niedrige Farbtemperatur gibt dem Ort die Bedeutung von Wärme und Geborgenheit. Weiters dominant sind immer wieder gelbe Sonnenblumen, aber auch bunte Stoffbänder werden in Detailaufnahmen fokussiert

121 Der Weg ist bereits vorgezeichnet. (Übers. d. Verf.)

und tragen in ihrer farbenfrohen, hohen Sättigung zu einer positiven Konnotation des gezeigten Ortes bei (Abb. 31). Begleitet wird die Sequenz von einer Musik aus tiefen, voluminösen Trommelschlägen und hohem Flötenspiel in punktiertem Rhythmus, wie sie bereits eingangs erwähnt wurde.

Abbildung 31: Hohe Farbsättigung in warmen Farben während der Zeremonie



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:03:49/00:03:54, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

Die Trommelschläge der Musik werden sukzessive deutlicher, die Musik wird nun teilweise in den modalen Raum geholt: Gesang setzt ein, während ein Trommler in halbnaher Einstellung an der Kamera vorbeigeht. Seine Bewegungen sind

jetzt merklich in Zeitlupe und auf die extradiegetische Musik abgestimmt, wodurch hier eine Überschneidung des medialen und modalen Raums erwirkt wird. Die auf die extradiegetische Musik abgestimmten Trommelschläge wirken wie ein Aufruf zum Widerstand, immer wieder sind auch Detailaufnahmen von Füßen zu sehen, die in Zeitlupe über die Erde schreiten und einen Aufbruch andeuten. Auch die Bewegungen des Zeremonienmeisters sind zeitlich intensiv gedehnt, womit die Gesten an Stärke gewinnen. Der Einsatz der Zeitlupe intensiviert die Bedeutung der gezeigten Gesten und stilisiert diese in einer Stärke und Bestimmtheit, die in jener Sequenz des Zeigens der Spiritualität der Nasa dieser besonderen Nachdruck verleiht. Wolken schieben sich vor die gleißende Sonne, ein Panoramaschwenk über die hügelige Umgebung folgt, ein Textinsert ist zu lesen: »Sek Buy Recibimiento del sol – ritual de año nuevo.«¹²² (00:04:25-00:04:31)

Die an die Zeremonie anschließende Sequenz beginnt mit einem deutlichen Kontrast in Bezug auf die Farb- und Lichtgestaltung des gezeigten filmischen Ortes. Der Bildraum ist größtenteils schwarz, es ist Nacht, was der sichtbaren Tätigkeit den Eindruck der Heimlichkeit verleiht. Zu erkennen sind, lediglich durch die Scheinwerfer eines Autos beleuchtet, Lastwagen, die große Mengen Holz abtransportieren. Die folgenden Einstellungen sind vorwiegend in Grün- und Blautönen gehalten und bilden einen Kontrast zur zuvor warmen, rötlichen Farbgebung, sodass die beiden Orte – die Zeremonie einerseits und der nun eingeführte Ort der Konfrontation – nicht nur optisch-visuell, sondern auch semantisch in Opposition zueinander gestellt werden. Die Weiterführung der extradiegetischen Musik verknüpft die beiden Orte zu einem Handlungsraum. Die Dramaturgie der Erscheinung – als Indiz für die Ordnung des filmischen Weltentwurfs (Gräf et al., 2017) – positioniert diese Akteur*innen als Eindringlinge, die Lichtgebung erwirkt den Eindruck der Illegitimität ihrer Handlungen. Die Zeremonie hingegen wird durch diese Oppositionsstruktur umso positiver wahrgenommen.

Diese beschriebene Zeremonie »Sek Buy Recibimiento del sol – ritual de año nuevo«¹²³ (00:04:25-00:04:31) steht am Beginn des Films, auch am Ende ist eine längere Sequenz zu sehen, die eine Zeremonie der Nasa zeigt: »Saakhelu Kiwe Kama – Ofrenda a la Madre Tierra«¹²⁴ (00:38:34-00:38:39), ist über ein Textinsert zu lesen, wodurch die Bilder kontextualisiert werden. Zu Beginn und gegen Ende des Films – vor und nach den Auseinandersetzungen – wird also über längere Sequenzen hinweg jeweils eine Zeremonie gezeigt, die aufgrund der Platzierung in der Filmstruktur wie eine Klammer zum Widerstand, zum direkten Konflikt wirken. Durch die Setzung einer solchen Klammer wird der Widerstand gegen die kapitalistische Ausbeutung vor allem über eine Einbettung in die Spiritualität der Na-

122 Sek Buy Empfang der Sonne – Neujahrzeremonie. (Übers. d. Verf.)

123 Sek Buy Empfang der Sonne – Neujahrzeremonie. (Übers. d. Verf.)

124 Saakhelu Kiwe Kama – Gabendarbringung an Mutter Erde. (Übers. d. Verf.)

sa vermittelt, sodass diese zu einem politischen Instrument stilisiert wird. Dieser steht die eingangs heimlich eindringende, später offen gewaltsame kapitalistische Ordnung gegenüber. Die motivische Klammer der spirituellen Rituale kann als Verweis auf den früheren Dokumentarfilm *Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra* (2005) von Jean Nilton Campo verstanden werden, in dem das Ritual *Saakhelu* der Nasa detailliert gezeigt und dessen Bedeutung beschrieben wird. Auch in aktuelleren Filmen steht dieses Ritual im Zentrum, wie beispielsweise in *Saakhelu Kiwe Kame. Ofrenda a la madre tierra* (2018) von Mateo Leguizamón Russi.

Eine zweite motivische Klammer wird durch zwei Textinserts gebildet. Der Film beginnt mit der Einblendung des Textinserts: »Si tenemos que escoger entre caminos, siempre escogeremos el de la dignidad«¹²⁵ (00:00:05-00:00:10 [Herv. i. O.]), gefolgt von: »Colombia 2016«¹²⁶ (00:00:12-00:00:16), vor einem Close-Up einer sich leicht und rhythmisch bewegenden Wasseroberfläche, in dunklen Farben gehalten. Letzteres Textinsert findet sich auch am Ende des Films (»Colombia 2016«, [00:42:31-00:42:33]). Diese Rahmung lässt den Film selbst wie ein Fenster in die Vorstellung ›Kolumbien‹ und die den Raum prägenden Elemente im Jahr 2016 erscheinen. Dabei stehen die Konflikte, Gewaltakte und Widerstandsbewegungen, wie sie bereits beschrieben wurden, im Vordergrund. Die Kamera ist meist in den Reihen der Mitglieder dieses Widerstands positioniert, wodurch der Eindruck entsteht, dieses Fenster, das *Sangre y Tierra* bildet, lasse den Raum ›Kolumbien‹ aus Sicht der Nasa erfahrbar werden. Dieser Eindruck der geteilten Erfahrung wird durch diverse filmästhetische Mittel unterstützt. Während Beobachtung und Teilnahme als dokumentarfilmischer Modus dominant sind, sind einige Stilmittel des Films dem performativen Modus nach Nichols (2017) zuzuordnen und betonen vor allem die affektive und subjektive Dimension. Insbesondere in den konkreten Konfliktsituationen sind stilistische Mittel wie Musik und Zeitlupe eingesetzt, um die Anspannung zu vermitteln, in der sich die Nasa befinden, und die Repräsentation der Situation affektiv aufzuladen. Der Film lädt ein, zu erfahren, wie es ist, in dieser Subjektposition zu sein. Entlang dieses damit etablierten Gemeinschaftssinns wird ein Konsens über das Argument hinsichtlich der filmischen Realität geschaffen.

5.4.4 Conclusio

Territoriale Bezüge der Nasa werden über Beschreibungen kultureller Vorstellungen vermittelt, etwa über die Beschreibung der *madre tierra* als Körper, womit

125 Wenn wir uns zwischen unterschiedlichen Wegen entscheiden müssen, wählen wir stets den Weg der Würde. (Übers. d. Verf.)

126 Kolumbien 2016. (Übers. d. Verf.)

Ähnlichkeits- und Abhängigkeitsrelationen ausgedrückt werden. Diese werden kartografischen Abbildungen gegenübergestellt, womit auf die Koexistenz unterschiedlicher territorialer Bezüge verwiesen wird. Die westlich-moderne Territorialität wird mit Inwertsetzung gleichgesetzt und als gewaltsam markiert. Wie die Analyse aufzeigt, verdeutlicht der Film, dass eine derartige Kommodifizierung des Raums einer Stabilisierung durch staatliche Akteur*innen sowie einer kontinuierlichen Verteidigung mit Waffengewalt bedarf, wodurch diese Territorialität denaturalisiert wird. Der Film adressiert die Landschaft als untrennbar mit der Geschichte des Kolonialismus verbunden, die Zuckerrohrfelder werden dabei als historische Akteur*innen der fortdauernden Eroberung und Unterdrückung dargestellt. Die Felder sind bereits von Beginn an als ambivalentes Motiv eingeführt, die Überschreibung mit paratextuellen Informationen über gewaltvolle Ereignisse der Vergangenheit dient dazu, die Monokultur-Landwirtschaft der Großgrundbesitzer*innen als Unterdrückung und Gewaltherrschaft zu belegen, was im Weiteren zunehmend konkreter wird. Über die filmische Struktur wird dieser zu Beginn angedeutete Beleg immer deutlicher untermauert und damit fortwährend beglaubigt.

Über die filmische Rahmung als Selektion von Inhalten, Blickrichtungen und Ausschnitten wird der filmische Raum als Kriegsschauplatz entworfen, der visuell vor allem durch Bilder unmittelbarer Auseinandersetzungen, durch das Miterleben von Gewalt produziert wird. Die Bilder der von schwer bewaffneten Polizist*innen mit ebenso schweren Truppenfahrzeugen bewachten Felder gegenüber mit Steinen als Wurfgeschossen ausgestatteten Nasa, deren Ziel der Anbau der eigenen Nahrung ist, liefern einen rhetorisch eindrücklichen Beleg für das herrschende Unrecht und die bestehenden Machtverhältnisse, die eine Kommodifizierung der Umwelt zugunsten kapitalistischer Interessen der Nahrungssicherheit der Bevölkerung vor Ort vorziehen und dies mit Waffengewalt verteidigen. Das ist die Realität, in die der Kapitalismus führt, scheint der Film sagen zu wollen.

Der Kriegsschauplatz, wie er in *Sangre y Tierra* konstruiert wird, spannt sich über menschliche und nichtmenschliche Dimensionen. Während der Film in der Argumentation darauf abzielt, den Staat als Verursacher des Konflikts hervorzuheben, markiert die Betonung von Ähnlichkeitsrelationen zwischen der *madre tierra* und den Menschen den Brennpunkt der Auseinandersetzung. Die Konfliktdarstellung des Films erfolgt damit – ähnlich wie die Analyse von *Paraná – el río* aufzeigte – über die Verhandlung differierender Vorstellungen von der nichtmenschlichen Sphäre. Die Plantagenpflanzungen werden als eine kapitalistische Raumaneignung gezeigt, die das Fortbestehen nichtkapitalistischer Weltentwürfe verhindert. An ihnen lassen sich Unterdrückung und Vertreibung ablesen und nicht zuletzt die Verstrickungen von Kapitalismus und Gewalt. Während ›Fortschritt‹ in der filmischen Realität als Drohung dient, konzentriert sich der Film vor allem auf das Zeigen der Zerstörung, die mit einer solchen Landwirtschaft einhergeht, und

den Beherrschungsgedanken der Natur, der dieser zugrunde liegt. Er visualisiert einen Raumentwurf, in dem im Zuge der ständigen Expansion des Kapitalismus nicht nur andere Territorialitäten beseitigt werden sollen, sondern auch die Menschen, die diese produzieren, was selbst mit Gewalt durchgesetzt wird. Indigene als Hemmnis für den eigenen Fortschritt wahrzunehmen hat seinen Ursprung in Narrationen zur Etablierung von Nationalstaaten (vgl. Kapitel 3.3.2), worauf *Sangre y Tierra* in konfrontierender Weise zurückgreift und damit koloniale Kontinuitäten aufzeigt. Der Widerstand artikuliert sich in erster Linie durch die Weigerung, diese Situation als Frieden zu akzeptieren, und macht deutlich, dass unterschiedliche Weltentwürfe auch zu unterschiedlichen Verständnissen von Frieden führen. In der filmischen Realität von *Sangre y Tierra* herrscht eine Ordnung, die vor allem auf die Aufrechterhaltung des Kapitalismus abzielt, deren Konfrontation mit Gewalt beantwortet wird. Die Bedingung für Frieden scheint die Kapitulation vor kapitalistischen Logiken.

Authentisierungssignale wie eine deutliche Handkamera, aber auch der Einsatz von Zeitlupe und Musik intensivieren den Eindruck der Bilder, der Spannung, die sich mit dem Geschehen entfaltet. Die erlebte Unterdrückung, die die Zuschauer*innen aus Sicht der Nasa mitverfolgen, wird vor allem in Relation zum Motiv des Aufbruchs gebracht, der Widerstand, die eigene Handlungsmacht steht also im Vordergrund. Dabei wird die Spiritualität der Nasa als politisches Instrument des Widerstands stilisiert, als Basis für ihr Handeln, das einem gewaltsamen Handeln staatlicher Akteur*innen gegenübergestellt wird.

Sangre y Tierra dient der Beweisführung für Verstrickungen von Kapitalismus und Gewalt, aber auch dem Dokumentieren des Widerstands und fordert letztlich eine Neudefinition von Frieden. Als Produktionsort von Wahrheit kann der Dokumentarfilm dabei als legitimierende Instanz dienen, die die Koexistenz unterschiedlicher Wirklichkeitsentwürfe ebenso wie koloniale Kontinuitäten in bestehenden Konflikten bestätigt. Der Dokumentarfilm entwirft hier, wie beschrieben, einen Kriegsschauplatz, der in der dokumentarfilmischen Darstellung gleichzeitig beglaubigt wird, ein Fenster in das Land Kolumbien im Jahr 2016. ›So ist es, nicht wahr?‹ legt die dokumentarische Herangehensweise nahe und versetzt das Publikum in die Position, dies zu bejahen (Nichols, 1991). Kolumbien ist so.

5.5 Ara Pyau – La primavera Guarani

Brasilien – das Produktionsland des in diesem Abschnitt analysierten Films – ist in den letzten Jahren in Bezug auf den Umgang der Regierung mit der indigenen Bevölkerung besonders negativ in der internationalen Berichterstattung aufgefallen, nicht zuletzt aufgrund von Äußerungen des amtierenden Präsidenten Jair Bolsonaro, wie sie etwa im ersten Kapitel beschrieben wurden. Mit seinem Amtsantritt zum

1. Jänner 2019 zog jene Haltung gegenüber den Indigenen Brasiliens in hohe Ämter ein und trug zur drastischen Verschlechterung der Lebensumstände der indigenen Bevölkerung bei – unter anderem durch eine verstärkt diskriminierende Haltung der Gesellschaft gegenüber der indigenen Bevölkerung, durch die Billigung illegaler Entwaldung in indigenen Territorien und die steigende Militarisierung der gesamten Bevölkerung (John, 2019). Neben den gesundheitlichen Auswirkungen der Covid-19-Pandemie und der ungleich schlechteren medizinischen Versorgung Indigener führte der steigende Goldpreis während der Pandemie zu einem vermehrten illegalen Abbau in Gebieten der Yanomami, wodurch das Virus wiederum verstärkt in die indigenen Gemeinden getragen wurde. Im Jahr 1988 wurden durch die Gründung zahlreicher Organisationen, deren Mobilisierung und Kampf für indigene Rechte erstmals Rechte zur Anerkennung indigener Gemeinschaften in die brasilianische Verfassung aufgenommen, ein weiterer Erfolg war die Ratifizierung der ILO 169 im Jahr 2002 (Baniwa, 2013), eine entsprechende Implementierung in das Rechtssystem fand jedoch nicht statt (Torres Wong, 2018).

Etwa 60 % der indigenen Bevölkerung leben im Amazonasgebiet Brasiliens, 40 % in anderen Teilen des Landes, im ländlichen Gebiet, aber auch in Städten (Rodrigues-Moura & Prutsch, 2013). Während die Situation Indigener im Amazonas unter Bolsonaro vor allem aufgrund des Versuchs der Regierung, das Gebiet nach kapitalistischen Logiken nutzbar zu machen, bedroht ist – scheinen die derzeitigen Bestrebungen der Regierung doch den Amazonas als *last frontier* der kapitalistischen Kommodifizierung einnehmen zu wollen (Millesi, 2020) –, so gibt es auch innerhalb der brasilianischen Großstädte Gebiete, in denen Indigene in mehr oder weniger geschützten, vom Rest der Stadt abgegrenzten Territorien leben.

Über zwei Drittel der brasilianischen Bevölkerung leben in urbanen Zentren. Gerade die Großstädte Brasiliens werden im allgemeinen Mediendiskurs häufig über die extreme soziale Ungleichheit, die hohe Kriminalität und Gewalt charakterisiert: »So verbindet man in der internationalen Wahrnehmung die brasilianischen Großstädte traditionell mit dem Begriff der ›Krise‹, mit Problemen wie Armut, Kriminalität und Gewalt, einer zunehmenden Fragmentierung der urbanen Gesellschaft und ihrer Territorien.« (Vejmelka, 2013, S. 189) Auch eine zunehmende Kommerzialisierung bzw. Privatisierung des öffentlichen Raums ist typisch (Vejmelka, 2013). *Ara Pyau – La primavera Guaraní* beschreibt einen Konflikt im urbanen Raum, der aus einer Privatisierung resultierte. Produziert wurde der Dokumentarfilm im Jahr 2018 in Brasilien, Regie führte Carlos Eduardo Magalhães in Kooperation mit in São Paulo ansässigen Vertreter*innen der Guaraní.¹²⁷ Der Film

127 Im Abspann des Films wird eine umfangreiche Namensliste beteiligter Personen angeführt, ohne deren Aufgabenbereiche näher zu spezifizieren. Des Weiteren werden folgende indigene Gemeinschaften genannt: »Guarani Kaiowa, Kaimbé, Kaingang, Krenak, Terena, Tupi Guarani« (01:15:03–01:15:18). Im Vorspann des Films als Ankündigung ist zu lesen »Povo Gua-

beschreibt den Konflikt einer Gruppe von etwa 800 Guaraní, die in einem Dorf innerhalb der Stadt São Paulos leben, ihren kulturellen Bräuchen nachzugehen versuchen und dabei auch an Grenzen stoßen in diesem widersprüchlichen Raum der urbanen Peripherie (FICMAYAB, o. D.). Der filmisch vermittelte Konflikt entstand aufgrund neuer Bestimmungen seitens der Stadtregierung in Bezug auf die rechtliche Anerkennung indigener Gebiete, die darauf abzielen, das Territorium der Guaraní drastisch zu verkleinern und Teile davon zu privatisieren, um sie als Baugrund bzw. die darauf befindlichen natürlichen Ressourcen zu verkaufen: »Ese gobierno quiere vender la tierra, quiere vender el árbol, quiere vender el agua, quiere vender los animales«^{128 129} (00:52:01–00:52:08), heißt es beispielsweise an einer Stelle des Films. Als Reaktion auf das scheinbar aggressive Vorgehen des Staates hat sich eine Protestbewegung entwickelt, die Demonstrationen im Stadtzentrum abhält, sich vor Entscheidungsträger*innen Gehör zu verschaffen versucht und eine Aktion zur Besetzung eines Sendemasts plant bzw. durchführt. Der Film folgt all diesen Handlungen, erst scheinbar als Beobachter, später werden die Zuseher*innen immer mehr Teil des Protests selbst, wie die Analyse zeigen wird.

Gezeigt wurde der Film unter anderem auf folgenden Festivals: 27^o *Mostra de Cinema de Tiradentes* (Brasilien, 2018), *Visions du Réel* (Schweiz, 2018), III *Mostra Tela Indígena* (Brasilien, 2018), I *Jumara Festival Internacional de Cinema Indígena* (Panama, 2018), *Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Originarios* (FICMAYAB; Guatemala, 2018), *Festival Internacional de Cine Indígena en Wallmapu* (Chile, 2018), *Sjón Anthro Film Fest* (Dänemark, 2019), V *Mostra Internacional de Cinema Indígena* (Chile, 2019), I *Festival de Alter do Chão* (Brasilien, 2019), XI *Festin Lisboa* (Portugal, 2020), 24^o *Inffinito Film Festival* (USA, 2020), 7^o *Cine Kurumin* (Brasilien, 2020), *Kathmandu World Film Festival* (Nepal, 2020). Im Jahr 2018 gewann der Film in der Kategorie »Bester Film« den Preis »Prêmio Rigoberta Menchú« im Zuge der Teilnahme am 28^o *Festival Présence Autochtone* (Kanada, 2018).

5.5.1 Widerstand im Alltag – Dynamiken der stetigen Aushandlung

Zentraler filmischer Ort ist das Dorf, in dem die Betroffenen leben. Die Kamera folgt dem Leben der Bewohner*innen, zeigt alltägliche Handlungen und Konversationen. Die Bilder des Dorfes vermitteln einfache Verhältnisse, häufig sind vor

rani apresenta« (00:00:21–00:00:27 [Das Volk der Guaraní präsentiert, Übers. d. Verf.]), womit die Idee einer Selbstdarstellung eingeführt wird.

128 Im Film wird größtenteils auf Guaraní gesprochen, dies wird auf Portugiesisch als auch Spanisch untertitelt. Die hier angeführten Texte sind der spanischen Untertitelung entnommen, sprachliche Fehler sind der Quelle geschuldet und werden wie in dieser angegeben übernommen.

129 Diese Regierung will die Erde verkaufen, sie will den Wald verkaufen, das Wasser verkaufen, die Tiere verkaufen. (Übers. d. Verf.)

allem kleine Kinder in schmutzigen Gewändern zu sehen, die Lichtgebung taucht den Ort jedoch in warme Farbtöne, wodurch er positiv besetzt wird. Eine längere Sequenz lachender Kinder, die spielerisch mit der Kamera interagieren, unterstreicht die positive Besetzung des Ortes: Zu sehen sind drei kleine Kinder, die erst miteinander spielen, schließlich entdeckt eines die Kamera und ruft zu den anderen: »Ven aquí que el toma la foto. Se toma la foto.«¹³⁰ (00:07:28-00:07:33) Die drei lachen und spielen mit der Bewegung der Kamera, verstecken sich vor ihrem Blick in heiterem Gelächter, blicken zurück, um im nächsten Moment wieder davonzulaufen. Die Szene ist in warmes Sonnenlicht getaucht, die Freude der Kinder an der Interaktion mit der Kamera positioniert die Zuseher*innen als ihre Spielfährt*innen (Abb. 32).

Abbildung 32: Halbnahe Ansicht lachender, spielender Kinder



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:07:59, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

Insbesondere die Dauer dieser Szene ist Ausdruck der Intention des Filmemachers, die Gemeinschaft der Guaraní in wohlwollender, zustimmender Art zu präsentieren, das Dorf in seiner jetzigen Form, in seinem derzeitigen Bestehen als bewahrenswert zu vermitteln ebenso wie sich selbst bzw. die Zuseher*innen als positiv aufgenommene Beobachter*innen zu positionieren. Die Lichtverhältnisse und die Dauer der Szene mit den Kindern zeigen, wie das Argument in Bezug auf die Angelegenheit der Guaraní formuliert wird, der filmische Ort wird als emotional besetztes, idyllisches Dorf konstruiert, das um sein Fortbestehen kämpft,

130 Kommt schnell, er filmt. Er filmt. (Übers. d. Verf.)

womit ein klares Argument für die Legitimität des Widerstands der Guaraní artikuliert wird.

Ein wesentlicher Teil der Szenen im Dorf umfasst Zusammenkünfte im und um das Gebetshaus. Gezeigt werden Gruppen von Jugendlichen, die gemeinsam musizieren, tanzen, Besprechungen abhalten, Banner malen. All diese Beschäftigungen werden – über im On Gesprochenes, über Aufschriften o.Ä. – als Vorbereitung auf Demonstrationen kontextualisiert. Durch diese Bilder wird einerseits das Motiv der Kollektivität, andererseits des Widerstands bedient, wobei letzterer in den Alltag verwoben wird, Widerstand scheint eine alltägliche Handlung zu sein. Ähnlich wird dies, wie eingangs erwähnt, auch in *Sur* (2014), *Malla Malla Pewenche, Memoria y Resistencia Mapuche* (2017) und *Juntos defenderemos nuestro territorio* (2015) thematisiert. Letzterer zeigt beispielsweise häufig alternierend längere Sequenzen des alltäglichen Lebens und traditionelle Tänze mit Aufnahmen von Versammlungen und Protesten, deren Zusammenwirken ein Gesamtbild des alltäglichen Lebens der Ch'ol ergibt. *Ara Pyau* porträtiert ähnlich vor allem das Leben im Dorf, der Film zeigt den hiesigen Alltag, der aber geprägt ist von Planungen von Protestaktionen, vom gemeinsamen Gestalten von Bannern für Demonstrationen etc. Wesentliches Merkmal des Ortes ist neben der eben genannten positiven Konnotation also die Formierung von Widerstand.

Die gezeigten Bilder, die Aussagen der Menschen werden nicht über Voiceovers einer anonymen Instanz in einen diskursiven Zusammenhang gebracht bzw. nach bestimmten Vorstellungen erläutert, vielmehr steht die Interaktion der Kamera mit den abgebildeten Menschen im Vordergrund. Der Film nimmt die Perspektive eines Neulings in jener Kultur ein, die Präsenz der Kamera wird mitunter überaus deutlich. Auch wenn der Filmemacher nicht spricht, so interagieren die Menschen vor der Kamera direkt mit ihm. Das Mitwirken ist Zeichen bzw. Ausdruck der Zusammenarbeit, wie Nichols (2017) schreibt. Dies wird in Aussagen von im modalen Raum verortbaren Personen, Vertreter*innen der Guaraní auch direkt betont, etwa in einem Statement über den bevorstehenden Protest: »Pero me alegre mucho. Porque vinieron a grabar a la gente y son nuestros aliados.«¹³¹ (00:13:29–00:13:36) An dieser Art der Darstellung wird deutlich, dass Filmemacher und gefilmte Subjekte dasselbe Ziel verfolgen. Die Präsenz der Kamera bleibt nicht unerwähnt, wie etwa auch bei der Szene der spielenden Kinder sehr deutlich wird, nie scheint es das Ziel des Filmemachers zu sein, den Vorgang des Filmens zu verschleiern. Durch die deutliche Interaktion kann der Film damit vorwiegend dem partizipativen Modus zugeordnet werden. Gleichzeitig betonen Momente wie das eben angeführte Zitat die Bedeutung des Sichtbarmachens, der medialen Vermittlung des Konflikts für

131 Nichtsdestotrotz freue ich mich sehr. Weil sie gekommen sind, um die Menschen zu filmen, sie sind unsere Verbündeten. (Übers. d. Verf.)

den Widerstand der Guarani. Im Generieren neuer Sichtweisen bestimmt das Medium Dokumentarfilm Veränderungen mit, statt sie bloß nachzuzeichnen (Basaran et al., 2013), worüber im Film selbst an Stellen wie der erwähnten reflektiert wird. Das Aufzeichnen des Protests ist bereits Widerstand. Da die unmittelbare persönliche Präsenz des Filmemachers eher im Hintergrund steht, erfährt das Publikum wenig über ihn und wie es sich für ihn anfühlt in dieser Welt, umso mehr kann es jedoch selbst seine Position einnehmen und wird zu jenen *aliados* des Widerstands, die im angeführten Zitat benannt werden. Aus den Bildern zum Sichtbarmachen des Protests wird eine Relation zu den Zuseher*innen hergestellt, sie werden in Beziehung zum umkämpften Raum gesetzt, der teilnehmende Blick der Kamera verstrickt sie sukzessive in den Widerstand, wie im Weiteren beschrieben wird.

Das Publikum findet sich inmitten einer Gruppe jugendlicher Mädchen im Dorf wieder, auf Augenhöhe mit den Kindern, als wäre es Teil der Gruppe. Der Kamerablick folgt den Gesprächen, doch werden diese nicht untertitelt, womit der Inhalt der Gespräche verwehrt wird. Auch wenn die Zusehenden in großer Nähe zu den Abgebildeten positioniert werden und so eine Teilnahme am Geschehen vermittelt wird, bleibt die Position der Außenstehenden zu Beginn des Films deutlich. Häufig lässt sich nicht verstehen, wovon gesprochen wird, das Publikum beobachtet die Tänze und Gesänge, folgt den Protestierenden in die Stadt. Im Laufe des Films ändert sich jene Position der Außenstehenden jedoch. Die Inhalte der Gespräche werden häufiger untertitelt, bleiben dadurch nicht unverständlich. Tänze werden nicht mehr von außen beobachtet, vielmehr geht die Kamera mit der Bewegung mit und wird Teil der tanzenden Gruppe und später auch der Protestierenden, als diese beispielsweise in einer der letzten Sequenzen den Ort des Sendedemasts okkupieren und sich vor Vertreter*innen der Regierung verteidigen bzw. rechtfertigen müssen. Durch die Kameraposition nehmen die Zuseher*innen nun aktiv am Protest teil. Der Grad der Trennung, der Filmemacher und Gefilmte differenziert, wird damit immer kleiner.

In diesem Aufbau der filmischen Ästhetik werden die Zuseher*innen zu Beginn als Außenstehende positioniert, die relative Unsichtbarkeit des Filmemachers lässt sie selbst in seine Rolle schlüpfen. Ihnen wird ein subjektives Interesse nahegelegt, das in der Teilnahme am Protest mündet. Eine solche Involviertheit führt zur Kollaboration (Nichols, 2017) und wird über den vorwiegend partizipativen Modus des Films evoziert. Auf diese Weise beteiligt der Film die Zuseher*innen an der Formierung des Widerstands, der sich im Laufe des Films entfaltet.

Dieser sich formierende Widerstand wird schließlich in die Stadt übertragen. Der filmische Ort der Stadt wird erstmals durch eine Aufsicht auf eine fahrende Rolltreppe vorgestellt, mittels eines Textinserts ist zu erfahren, dass sie zur Avenida Paulista führt. Die Einfassung der Rolltreppe begrenzt die Rahmung der Einstellung, die Materialität der Treppe ist hart und starr, in kaltem Grau und bildet damit einen deutlichen Kontrast zum Dorf, das vorwiegend in warmen Farbtönen

gezeigt wurde. Das Betreten des urbanen Raums wird hier als Transgression dargestellt, die sich über das technisierte Auffahren über eine Rolltreppe ausdrückt. Der Blick schwenkt auf und zur Seite, wodurch ein Platz vor einem Gebäude und die davor befindliche Menschenmenge sichtbar werden. Zu sehen sind Banner unter anderem mit der Aufschrift ›Devolva nossa terra‹¹³² und Menschen, die filmen bzw. Fotos machen. Auf Tonebene ist der gleiche Gesang zu vernehmen, der bereits im Dorf zu hören war, eine Gruppe von Guaraní tanzt in einem Innenraum, später auch auf einem Platz. Die Bilder verdeutlichen, wie Vorstellungen und Bräuche der Guaraní nun in die Stadt, in den nationalstaatlichen Raum getragen bzw. eingeschrieben werden. Die Rituale aus dem Dorf werden in den Stadtraum übertragen, in den durch starre Materie und harte Linien geprägten Ort, wie es die Ansichten von Hochhäusern vermitteln.

Die Bewegungen der Guaraní, der bunte Federschmuck und die farbigen, gemusterten Gewänder vieler Protestierender bilden einen Kontrast zum grauen Stadtraum, den sie mit ihrem Protest besetzen. Die Straßen und Plätze werden dadurch zu Orten der Politik, die nicht über Sprache, sondern über nichttextuelle Praktiken zu ebensolchen erhoben werden, durch Singen, Tanzen, durch das Sichtbarmachen von Symbolen (Schurr, 2013). Dieser visuelle Kontrast zeigt hier bildlich eine Idee vom Mangel der ›Moderne‹ im Vergleich zur kulturellen Identität der Guaraní. Auf der einen Seite stehen Bewegtheit, Nähe und Interaktion sowie bunte, warme Farben als positive Konnotation, und auf der anderen Seite befindet sich der von starren Elementen geprägte Ort, der durch Mangel und ein nicht fassbares Gegenüber gekennzeichnet ist und in dieser Gegenüberstellung leer wirkt, denn die Akteur*innen des Staates bleiben die meiste Zeit merklich unsichtbar. Gezeigt werden Mitglieder der Guaraní mit Bannern, die sich vor oder in Gebäuden versammeln, tanzen, singen und musizieren, jedoch kein Gegenüber. Es folgt der Innenraum eines Büros, in kargen Farben gehalten, eine Vertreterin der Guaraní spricht: »Duerme en la calle enfrentando esas confusiones que el propio gobierno golpista hace, estos ladrones, sacando nuestras tierras.«¹³³ (00:30:17–00:30:26) Die Frau scheint nicht allein im Raum zu sein: Sie steht an einem Schreibtisch, ein Becher, ein Handy deuten an, dass jemand hinter dem Schreibtisch sitzt.

Dieses Gegenüber – die Person, die sie mit ihren Aussagen konfrontieren will – bleibt jedoch unsichtbar. Auf das in der brasilianischen Verfassung verankerte Respektieren der indigenen Völker verweisend, ist eine Männerstimme aus dem relativen Off zu hören: »Que habla del derecho originario en que indígenas siempre

132 Gebt uns unser Land zurück. (Übers. d. Verf.)

133 Man schläft auf der Straße, um sich diesen Unruhen entgegenzusetzen, dieser unehrlichen Regierung, diesen Verbrechern, die uns unser Land wegnehmen. (Übers. d. Verf.)

tuvimos aquí antes de existir estado.«¹³⁴ (00:30:50-00:30:56) Die Folgeeinstellung zeigt den Mann, er steht ebenfalls in dem Büro und wendet sich an ein unsichtbares Gegenüber. Erst als die Frau die Anwesenden direkt adressiert, werden diese sichtbar: »Ninguno de ustedes si no fueron en nuestras espaldas, ustedes no estaban en esas sillas ahí!«¹³⁵ (00:31:15-00:31:23) Eine Antwort auf die Aussage fällt jedoch nicht. Der bisher blinde Fleck in der filmischen Topografie scheint durch das Schweigen der Beamt*innen untermauert. Gleichzeitig hallt ihre Präsenz wieder in jeder Aussage, die nicht auf Guaraní, sondern Portugiesisch getätigt wird.

Auf dieses Motiv des Mangels wird in unterschiedlicher Weise verwiesen, um den Staat bzw. die staatlichen Akteur*innen zu charakterisieren, etwa wenn im Dorf bereits auf die Stadt verwiesen wird. So sagt ein Mann im Gebetshaus: »Estoy con coraje. Para ir a la ciudad de los jefes del poder de los no indígenas en Brasilia.«¹³⁶ (00:12:25-00:12:39) Die Stadt wird zum Ort, der notwendigerweise aufgesucht werden muss, um sich Gehör zu verschaffen. Diese Akteur*innen mit ihrer diskursiven Macht über den Raum bleiben die meiste Zeit unsichtbar, scheinbar ein blinder Fleck in der filmischen Topografie des Konflikts, und werden, wie das Statement zeigt, in Relation zur eigenen Identität vorwiegend als *no indígena* bezeichnet. Während Indigene im Zuge der Kolonialisierung in Relation zu Europa als *non-Europeans* und in weiterer Folge durch Einführung der Vorstellung einer zeitlichen Differenz als *pre-Europeans* definiert wurden, wie Quijano (2000) erläutert – somit eine externe Identifikation stattfand, die Europa als Ausgangspunkt annahm und Indigene im Vergleich zu dessen Kultur stets als mangelhaft definierte –, wird dies hier umgedreht. Indigenität gilt als Ausgangspunkt und die westlich-modernen Akteur*innen werden in Relation dazu als Nichtindigene benannt, damit als »einer Indigenität entbehrt« als Figur des Anderen dargestellt. Indigenität wird also zur Kategorie der Raumstrukturierung, wobei die westlich-moderne Raumlogik durch einen Mangel (an Indigenität) markiert wird. Einen weiteren Marker der Abgrenzung zu den staatlichen Akteur*innen bildet die Betonung der Sprachverwendung: »Yo estoy hablando Guaraní porque no hablo portugués«¹³⁷ (00:26:18-00:26:22), ist etwa ein älterer Mann zu vernehmen, als er der Kamera erläutert, dass Gott die Welt nicht den Nichtindigenen gegeben hat, damit diese sie verkaufen. Wie auch in anderen hier analysierten Filmen wird die Sprache als bedeutsames Mittel eingesetzt: einerseits von den gefilmten Subjekten als relevantes Merkmal zur Abgren-

134 Dort ist verankert, dass wir als Indigene hier Rechte haben, weil wir schon hier waren, bevor der Staat überhaupt existiert hat. (Übers. d. Verf.)

135 Ihr steht auf unseren Schultern, ihr lebt auf unsere Kosten. Ohne uns wäre niemand von euch heute hier in diesen Positionen! (Übers. d. Verf.)

136 Ich bin zuversichtlich. Wir gehen in die Stadt, zu den Entscheidungsträgern der Nicht-Indigenen in Brasilia. (Übers. d. Verf.)

137 Ich spreche Guaraní, ich spreche kein Portugiesisch. (Übers. d. Verf.)

zung von der westlich-modernen Bevölkerung des Staates eingeführt, andererseits durch Untertitelung – hier sowohl ins Portugiesische als auch ins Spanische – diesen Sprachen gleichgesetzt. Die Verwendung des Portugiesischen bei Dialogen mit staatlichen Akteur*innen zeigt hingegen Hürden dieser Gleichsetzung auf.

Das Dorf der Guaraní ist, wie oben beschrieben, geprägt von Bildern der Gemeinschaft, von Versammlungen im Gebetshaus, in denen kollektiv getanzt und gesungen wird, von Erläuterungen zur Gemeinschaft. In den ersten Sequenzen des Films sind Menschen im Dorf der Guaraní zu sehen, die T-Shirts und Jeans tragen, geschminkte Mädchen mit Beanies, Piercings und Ohrringen, Buben mit Baseball-Caps, Kinder, die in Fußballdressen und Markenshirts Banner mit der Aufschrift ›Resistencia Guaraní‹¹³⁸ bemalen und sich dabei mit dem Handy filmen. Auch bei den Tänzen im Gebetshaus tragen die Teilnehmenden vorwiegend T-Shirts, Hoodies und Jeans. Beim ersten Protest in der Stadt wird nun der Prozess der aktiven Affirmation der eigenen kulturellen Identität gezeigt. In Nah- und Großaufnahmen ist zu sehen, wie Gesichter mit Farben bemalt werden, im weiteren Verlauf des Films tragen die Protestierenden vermehrt Federschmuck, immer wieder wird das Bemalen des Körpers gezeigt, auch Instrumente und Pfeil und Bogen tragen die Menschen – scheinbar demonstrativ – nun während des Protests in der Stadt, während im Hintergrund die kargen Fassaden beleuchteter Hochhäuser in den Nachthimmel ragen (Abb. 33).

Auch während der Besetzung des Sendemasts als Höhepunkt ihres Protests sind die Beteiligten vermehrt mit bemalten Gesichtern, Feder- und anderem Schmuck zu sehen. Eine zu Beginn sichtlich nur für die Kamera dargebotene Verwendung von Pfeil und Bogen wird später als Geste der Eroberung des Sendemasts gezeigt. »Die Subjektivitäts- und Identitätsbildung befindet sich in einem ständigen Prozess von Bestätigung oder Neudefinition des Selbst, und dieser Prozess wird durch ökonomische, politische, soziale und kulturelle Diskurspraktiken geprägt, die von den Faktoren Raum und Zeit abhängig sind.« (Strüver & Wucherpennig, 2009, S. 112) Der Film zeigt, wie eine scheinbar äußerliche Bedrohung des eigenen Territoriums dazu veranlasst, die kulturelle Identität in einem kollektiven Prozess zu bestätigen, und verweist damit auf die Beziehung von Territorium als Teil der kulturellen Identität. Die kulturelle Identität wird genutzt, um eine Differenz zwischen den im Dorf lebenden Guaraní und der Raumaneignung des westlich-modernen Staates zu konstruieren.

In dieser Affirmation der kulturellen Identität spielt der Film mit gewissen Brüchen, die Repräsentation an sich wird thematisiert und über einen Verfremdungseffekt reflektiert. Immer wieder zeigen Einstellungen, wie Vertreter*innen der Guaraní die Ereignisse oder sich selbst – etwa beim Bemalen der Banner oder mit Körperbemalung und Federschmuck ausgestattet als Teil der Demonstration –

138 Widerstand der Guaraní. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 33: Ansichten bemalter und mit Federschmuck geschmückter Menschen in der Stadt



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:29:12/00:35:37, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

mit Handys filmen, woran sich die Absicht einer aktiven Selbstdarstellung bzw. -definition ablesen lässt (Abb. 34).

Das filmbildlich immer wiederkehrende Motiv des Filmens mit dem Handy als Verknüpfung einer mit westlicher Moderne assoziierten Technologie mit durch Feder- und anderen Schmuck als indigen markierten Körpern erzeugt einen Bruch mit kolonialistischen Vorstellungen indigener Kulturen als ›primitive‹ oder ›tradi-

Abbildung 34: Nahaufnahme vom Filmen bzw. Fotografieren mit dem Handy



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:29:42, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

tionelle« Gesellschaften. Eine ähnliche filmästhetische Strategie, die zum Reflektieren über Vorstellungen von Indigenität anregt, zeigt sich beispielsweise bei *Kawsak Sacha* (2018). Hier sind es Bilder von Personen, die durch ihre Kleidung und den Körperschmuck als Angehörige der Kichwa identifiziert werden, die in kontrastierendem Schnitt erst im Wald und dann im städtischen Gebiet, beispielsweise in der U-Bahn gezeigt werden. Mittels Montage wird mehrmals zwischen diesen beiden filmischen Orten gewechselt, womit ein gewisser Bruch mit Erwartungshaltungen und Sehgewohnheiten aus westlich-moderner Sicht evoziert wird. Als Rezipierende des Films sieht das Publikum, wie Alternativen zum ethnografischen Blick und somit Gegendiskurse zum *colonial gaze* geschaffen werden, die dazu dienen, westlich-modernen Wirklichkeitskonstruktionen entgegenzutreten und indigene Erfahrungen, kulturelle Wertvorstellungen und indigenes Wissen sichtbar zu machen, »locating them squarely in the present« (2009, S. 11), wie Schiwy über die Wirkung derartiger Motive schreibt. Der Film schafft hier einen Zwischenraum zwischen den Vorstellungen von Moderne bzw. dem Westen und dem »Rest« – einen transmodernen Raum (Dussel, 2002) –, indem Überkreuzungen, Überschneidungen fokussiert werden, die zur Überwindung von Dualismen einer technologisierten westlichen Moderne und »naturnaher« Indigener beitragen.

Der Wille, sich dem Blick der Kamera auszusetzen, sich ihm zu präsentieren und dabei die eigene kulturelle Identität zu unterstreichen, zeigt sich etwa auch in einer Sequenz, als ein Jugendlicher mit Pfeil und Bogen für die Kamera posiert

und diese anderen gegenüber auch erwähnt, als er gebeten wird, ins Gebetshaus zu kommen: »Me deja mostrarme un poco para la cámara. Deja que me muestre un poco«¹³⁹ (00:17:25–00:17:33), womit die Inszenierung des Gezeigten für die Kamera betont wird (Abb. 35).

Abbildung 35: Halbtotale Ansicht eines Jugendlichen mit Pfeil und Bogen



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:17:26, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

Der Film ist vorwiegend dem partizipativen Modus zuzuordnen, doch sind es Momente wie die eben beschriebenen, die auch über die Repräsentation selbst reflektieren lassen. Der mediale Raum wird hier über den modalen Raum wahrnehmbar, wodurch der Blick freigegeben wird auf die Möglichkeit medialer Repräsentation zur Modellierung kultureller Vorstellungen. Mit dieser Verfremdung wird also der Effekt erzielt, die wirkenden Strukturen zu erfassen, die das Verständnis von sowie die Repräsentation der Realität beeinflussen (Nichols, 2017). Die dadurch erhöhte Aufmerksamkeit rückt die Zuseher*innen als soziale Akteur*innen in den Fokus, die an der Festigung bzw. Subversion bestehender Konventionen beteiligt sein können. Durch diesen bewussten Bruch wird der filmische Raum nicht als in sich geschlossen dargestellt, vielmehr reflektiert der Film anhand der Bilder gleichzeitig über die hier produzierte filmische Realität. Der Film spielt durch dieses Bild mit der Vorstellung von Indigenen und produziert damit ein erhöhtes Bewusstsein gegenüber essentialisierenden oder exotisierenden Erwartungshaltungen, die an Indigene häufig herangetragen werden. Er zeigt, wie die kulturelle Identität der

139 Lass mich noch kurz vor der Kamera posieren. Lass mich noch kurz vorzeigen. (Übers. d. Verf.)

Guaraní bewusst affirmiert und damit als Akt des Widerstands dargestellt wird, und macht den Prozess gleichzeitig in reflektierender Weise sichtbar. Dieser Widerstand ist ihr Alltag, gleichzeitig werden auf unterschiedliche Weise nicht nur Oppositionen aufgebaut, sondern Überkreuzungen, Überschneidungen und Möglichkeiten der Reflexion eingeführt, womit der Raum in einer Dynamik der stetigen Aushandlung dargestellt wird.

5.5.2 Kapitalismus als politisch-räumliches Projekt

Das Dorf wird als idyllischer Ort eingeführt, jedoch als bereits bedroht konstruiert: über das Zeigen eines Sendemasts als Motiv sich ausbreitender (hier konkret Telekommunikations-)Infrastruktur, das einen internen Kolonialismus andeutet, der das Fortbestehen der Guaraní bedroht. Aufgrund der Nähe zum urbanen Zentrum scheint die Bedrohung für jenen Ort allgegenwärtig, wie im Weiteren dargelegt wird.

Zentrales Element des Dorfes ist das bereits erwähnte Gebetshaus, dessen Außenansicht auch den Beginn der Etablierung dieses filmischen Ortes markiert. Die sich öffnende Tür wird zur Einladung, den Ort nun zu betreten, aus dem absoluten Off ist zuvor zu hören: »Vengan todos en la casa de reza sólo un poco.«¹⁴⁰ (00:03:34-00:03:36) Anschließend ist über eine Panoramaansicht in einiger Entfernung auf einem Hügel ein Sendemast zu erkennen. Aus dem relativen Off sind Trommelgeräusche zu hören, dann wird ein trommelnder Mann sichtbar, umringt von Kindern, er ruft erneut: »Vengan todos en la casa de reza sólo un poco.«¹⁴¹ (00:04:20-00:04:22) Durch die Montage und die durchgehenden Trommelgeräusche werden das Dorf und der in der Ferne liegende Sendemast demselben Ort zugeordnet, die auditive Ebene verknüpft die Bilder zu einem Handlungsraum. Das Publikum folgt dem trommelnden Mann durch das Dorf, Zwischenschnitte zeigen vor allem Kinder und Jugendliche, während er spricht: »La gente quiere la tierra para que los niños vivan!«¹⁴² (00:04:45-00:04:46) Sie folgen ihm. Aus starker Untersicht ist erneut zu sehen, wie er trommelt, durch das Gegenlicht sind meist nur seine Umrisse zu erkennen, er scheint mit der Umgebung zu verschmelzen. Das immer wieder hinter ihm aufblitzende Sonnenlicht unterstützt sein aufforderndes Trommeln visuell. Schließlich verlässt er den Bildraum, zurück bleibt der Blick auf den in der Ferne sichtbaren Sendemast (Abb. 36).

Die Zuseher*innen erahnen nun, dass dieser eine zentrale Rolle spielen wird. Er erscheint in großer Ferne, ist aber dennoch bereits in den ersten Einstellungen häufig sichtbar und damit prägendes Element des Ortes. Wie bereits an an-

140 Kommt alle für einen Moment ins Gebetshaus. (Übers. d. Verf.)

141 Kommt alle für einen Moment ins Gebetshaus. (Übers. d. Verf.)

142 Wir brauchen die Erde wegen der Kinder, damit sie leben können! (Übers. d. Verf.)

Abbildung 36: Bildabfolge zur Einführung des Sendemasts



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:05:27/00:05:33, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

derer Stelle erläutert (vgl. Kapitel 5.3), sind Bilder von Infrastruktur – etwa auch der Ausbau von Elektrizität und Straßen – im kolonialen Kontext häufig Motive von Erschließung und Entwicklung eines Gebiets, von Fortschritt und fortschreitender ›Moderne‹. Im Globalen Süden, so schreibt Pieter Vermeulen (2020), kann Infrastruktur als aufstrebend, als ehrgeizig, als Versprechen eines angenehmeren Lebens gelten, genau hier können sich aber auch Bruchlinien auftun. Der Sendemast, wie er die filmische Topografie prägt, lässt sich als ebensolches Motiv der

Erschließung interpretieren, das jedoch im Rahmen der hier repräsentierten filmischen Realität als Bedrohung wahrgenommen wird. Das Motiv des Sendemasts imaginiert kommende Zeiten, zeigt die Erwartung einer bestimmten Zukunft, die aber nicht herbeigeseht, sondern verhindert werden soll.

Auch nach der Rückkehr von den geschilderten Protesten in der Stadt – die Protagonist*innen sind wieder im Dorf, das erneut in friedlicher Stimmung gezeigt wird, Kinder spielen fröhlich miteinander, ein Mann sitzt Pfeife rauchend im Gras – ist der Sendemast in der Ferne auszumachen: Die Bedrohung bleibt weiter bestehen. Bilder dieses nun wieder friedlichen Alltags etablieren ein Gefühl der Zugehörigkeit, das allerdings gleich wieder gestört wird durch die Erzählung von vergangenen Gewalttaten über die auditive Ebene, wie sie ein Vertreter der Guaraní beschreibt:

»Siempre hemos escuchado muchas historias de los más antiguos sobre ese lugar. ... Ellos fueron a esa región y encontraron oro aquí. Entonces todo comienza con esa ambición del oro por ese territorio. Entonces ese territorio fue un lugar de mucha guerra. De mucha masacre de nuestro pueblo. Los documentos de aquel período hablan de diez años de guerra. Y nuestra gente aquí resistiendo en ese pico del Jaraguá. Aquí en esta montaña. Para que el bandeirante Afonso Sardinha diezmasse a todos ellos. Y él se quedó a matar el último de nuestros parientes en aquella época ne.«¹⁴³ (00:41:51-00:42:57)

Von einer halbnahen Ansicht des Sprechenden wechselt die Kamera zu einem Panoramaschwenk über die umgebende hügelige, mit Bäumen bedeckte Landschaft. Anschließend ist, mittig im Bild platziert, ein einfaches Haus zu sehen – als wäre dies die letzte Bastion der beschriebenen Widerstandskämpfer*innen gegen die Erkundungstrupps (*bandeirantes*) der damaligen Zeit gewesen.¹⁴⁴ Kleine Beete in saftigem Grün sind zu erkennen, ein Kind springt zwischen den üppigen Pflanzen hin und her, während zu hören ist: »Entonces todo ese cerro, todo ese lugar está bañado con sangre de nuestros antepasados«¹⁴⁵ (00:42:57-00:43:02), was der

143 Wir kennen die vielen Geschichten unserer Vorfahren gut, die sie über diesen Ort erzählten... Sie kamen hierher und haben Gold gefunden. Es hat hier alles mit dieser Suche nach Gold angefangen. Darum war dieses Gebiet Schauplatz vieler Kämpfe, vieler Massaker an unserem Volk. Laut Aufzeichnungen gab es hier zehn Jahre lang Krieg. Unsere Vorfahren haben Widerstand geleistet, hier auf dem Gipfel von Jaraguá. Hier auf diesem Berg. Bis der *Bandeirante* Afonso Sardinha sie alle niedergemetzelt hat, bis auf den letzten unserer Vorfahren. (Übers. d. Verf.)

144 *Bandeirantes* eroberten zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert von São Paulo aus weite Teile des heutigen Brasiliens, verschleppten Indigene, um sie als Sklaven zu verkaufen, und waren unter anderem für ihre Grausamkeit bekannt (Wöhlcke, 2000).

145 Der ganze Hügel, der ganze Ort hier ist daher getränkt mit dem Blut unserer Ahnen. (Übers. d. Verf.)

filmbildlich vermittelten Idylle einen bitteren Beigeschmack verleiht. Hier zeigt sich das topologische Potenzial des On-off-Verhältnisses, wie es Frahm (2010) beschreibt, das den Raum – nun durch diese Irritation – für Transformationen öffnet. Der idyllisch anmutende Ort wird über die auditive Ebene in sein Gegenteil verkehrt, zum Schauplatz von Gewalt. Jenes Schema hat einen kumulativen Effekt (Olin, 1997) für die Rezeption des Ortes. Der Garten als Spielplatz des Kindes erscheint nun in gewaltvolle Auseinandersetzungen verwickelt. Über die Erinnerung wird zwischen der Bild- und der Tonebene eine Irritation geschaffen, die die sichtbare Idylle erschüttert. Die Funktion der Erinnerung dient hier dazu, den Staat in Verbindung mit Gewalttaten zu bringen, gleichzeitig aber auch deren aktuelle Unsichtbarkeit aufzuzeigen. Am Schauplatz dieser Taten verweist nichts auf die Gewalt, kein Denkmal erinnert daran, keine Tafel mahnt vor erneuten Konflikten. Während in *Estamos vivos* mithilfe des Motivs übermalter Denkmäler des Generals Roca auf die fehlende Aufarbeitung des Genozids an den Mapuche aufmerksam gemacht wird, sind es hier die Beschreibungen über Kommentare aus dem relativen Off in Kombination mit dem Fehlen jeglicher sichtbarer Verweise auf die gewaltvolle Geschichte, die das Ignorieren der Gewalt an der indigenen Bevölkerung thematisieren. Durch Ignorieren, so schreibt Aleida Assmann, »werden Personen und Dinge aus dem Radius der Aufmerksamkeit ausgeschlossen und dadurch der Beachtung und Achtung entzogen« (2016, S. 24). Die Thematisierung dieses Ausschlüssens aus der Aufmerksamkeit und damit der Entziehung der Achtung steht im Zentrum der Sequenz, die in Verbindung zu einer erwarteten, bereits sichtbaren Bedrohung gestellt wird. Vergangene Bedrohungen wurden in blutigen Auseinandersetzungen abgewehrt, wie sich den Aussagen entnehmen lässt, es kommt jedoch immer wieder zu Aneignungsprozessen bzw. -versuchen, worauf die Präsenz des Sendemasts als permanente Bedrohung verweist.

Als zentralen Akt des Widerstands gegen diese Bedrohung wird schließlich die Besetzung des Sendemasts inszeniert. Die Einführung des Ortes nun als Ziel des Protests wird mit einem eindeutigen Bruch in der Filmästhetik vollzogen. Anstatt durch die bisher eingesetzte Handkamera ist der Sendemast jetzt über Aerial Shots aus großer Höhe zu sehen, als singuläres Element, das in warmes Sonnenlicht getaucht über den Wolken und Hügeln der umgebenden Landschaft thront – auf auditiver Ebene begleitet von klirrenden Tönen und schweren Trommelgeräuschen, während die Gesänge der Guaraní, wie sie den meisten Teil des Films immer wieder zu hören sind, abklingen. Die folgenden Einstellungen der frühmorgendlichen Erklimmung und Besetzung des Sendemasts sind mit Orchestermusik unterlegt, den voluminösen, schweren Trommelschlägen folgen Streichinstrumente in einem Crescendo. Damit markiert die Musik ebenfalls einen klaren Bruch mit dem bisherigen Stil des Films. Während bisher vor allem Handkamera, Halbnah- und Nahaufnahmen sowie der vorfilmischen Realität zuordenbare Tonebenen verwendet wurden, kommen nun ruhige Panoramabilder aus großer Höhe sowie extradie-

getische Filmmusik zum Einsatz, die diese Szene als Höhepunkt ausweisen (Abb. 37).

Der Zugriff auf den Sendemast als Ort der westlichen Moderne ist als Widerstand gegen ebenjene zu verstehen. Die Besetzung, wie sie hier gezeigt wird, hat keine topografische Veränderung zur Folge, jedoch topologische Auswirkungen. Der Sendemast ist nun nicht mehr Symbol des Eindringens, eine Bedrohung des Dorfes, sondern empfindliche Konfliktzone. Es kommt zu einem »Riss im Gefüge« (Günzel, 2020, S. 144), der sich vor allem durch die Veränderung der filmischen Mittel ausdrückt und die Ermächtigung der Guaraní beschreibt.

Abbildung 37: Drohnenaufnahme des Sendemasts



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:47:51, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

In der Art der Darstellung des Sendemasts als Omen einer Bedrohung, in der Verwendung dieses Motivs im Kontext der Konstruktion des filmischen Raums etabliert *Ara Pyau* eine Lesart von Infrastruktur, die ein Verständnis über deren Rolle in der Ausbreitung einer bestimmten Raumlogik erzeugt. Der Ausbau von Straßen beispielsweise spielt eine zentrale Rolle bei der Entwaldung des Amazonas-Regenwaldes: »The processes of road opening and demographic increase through migration are responsible for deforestation, logging, forest fires, land grabs and malaria outbreaks, among other impacts« (2020, S. 1), stellen Ferrante et al. fest. Bereits die Ankündigung von Straßenbau führt teilweise zu Veränderungen in der Landnutzung und -inanspruchnahme (Campbell, 2014). *Ara Pyau* nutzt das Motiv des Sendemasts, um kommende Bedrohungen zu bezeugen, und untermauert damit die Verstrickungen von sich ausbreitender Infrastruktur und negativen Kon-

sequenzen für die ansässige indigene Bevölkerung. Diese negativen Konsequenzen werden mit Kapitalismus, mit der Inwertsetzung von Land in Verbindung gebracht. Erschließung – wie es das Motiv des Sendemasts als Infrastruktur andeutet – wird hier zur reinen Inwertsetzung.

Der Staat, als ›nichtindigener‹ Gegner konstruiert (vgl. Kapitel 5.5.1), eignet sich das Land unrechtmäßig an, wie zu hören ist: »Los no indígenas llaman Brasil, pero ya es nuestro. Pero ahora esos no indígenas se hallan dueños de todo.«¹⁴⁶ (00:13:09-00:13:26) Aus dem Gebetshaus austretend lässt sich aus dem relativen Off eine aufgebrachte männliche Stimme vernehmen: »Hoy el gobierno está llevando a nuestra tierra para vender. Porque Dios no los deja vender la tierra. Fue Dios quien hizo la tierra y no el no indígena. Dios no quiere dinero.«¹⁴⁷ (00:24:57-00:25:19) Die Kamera geht durch das Dorf, an Jugendlichen vorbei, schließlich erscheint der aufgebrachte Mann, er spricht weiter: »Ellos están jugando con nosotros. Nos es que podríamos jugar con ellos. Pero ellos nos dejaron pobres, robando nuestra tierra.«¹⁴⁸ (00:25:42-00:25:51) Mit den Händen in den Himmel gestikulierend ruft er: »Dios no dio nuestra tierra para vender pros no indígena. Y ni el bosque.«¹⁴⁹ (00:26:05-00:26:14) Der Mann spricht aufgebracht über das Verkaufen der Erde, des Waldes, das nicht rechtmäßig sei, und konfrontiert damit Prozesse zur (Re-)Konstruktion von Räumen entlang der Logik des Kapitals, die der Territorialität des Staates verschrieben ist. Die Position der Guaraní wird außerhalb dieser Logik verortet, gespeist vom Misstrauen gegen eine geldbasierte Welt, das laut Escobar (2008) einen semiotischen Widerstand gegen die Konvertierung der Umwelt zu einer ökonomischen Ressource darstellt, womit die Unterordnung der Natur in Marktlogiken angeprangert wird. »El Dios mira para esos no indígenas que están comiendo todas nuestras tierras«¹⁵⁰ (00:26:53-00:26:58), ruft der Mann weiter. Die Erde essen zu wollen, wie hier ausgedrückt wird, entzieht den staatlichen Akteur*innen, mit Rivera Cusicanqui gesprochen, ihre *conditio humana* und ist Ausdruck einer empfundenen ontologischen Distanz zwischen den Guaraní und dem Staat. Rivera Cusicanqui (2015) identifiziert in der Analyse des Werks Waman Pumas die Idee, Gold essen zu wollen, als eine zentrale Metapher der Konquista und der Kolonialisierung, die den Verlust des Menschlichen ankündigt und eine

146 Die Nicht-Indigenen nennen es Brasilien, aber es ist unser Land. Trotzdem tun sie so, als gehöre alles ihnen. (Übers. d. Verf.)

147 Die Regierung nimmt uns unser Land weg, um es zu verkaufen. Aber Gott wird das nicht zulassen, Gott hat die Welt erschaffen und nicht die Nicht-Indigenen. Gott will kein Geld. (Übers. d. Verf.)

148 Sie spielen mit uns. Wir sind dazu nicht in der Lage. Sie sind schuld an unserer Armut, sie rauben uns unser Land. (Übers. d. Verf.)

149 Gott hat uns die Welt nicht gegeben, damit die Nicht-Indigenen sie verkaufen. Und den Wald genauso wenig. (Übers. d. Verf.)

150 Gott sieht, wie diese Nicht-Indigenen unsere Erde essen. (Übers. d. Verf.)

Wunde in der Natur wie im Kosmos hinterlässt. Im aktuellen Konflikt ist es die Erde selbst, die ›gegessen‹, die verbraucht wird und damit Wunden hinterlässt – Metapher einer Vertreibung, die durch die Logik des Kapitals vorangetrieben wird.

»Dios va a acabar con ese mundo así. Los no indígenas están siendo muy egoístas con la tierra y con el bosque. Se acabó.«¹⁵¹ (00:27:03-00:27:20) Die Kamera weicht zurück, der Mann wird nun in halbnaher Ansicht sichtbar, greift sich ans Herz. Die Territorialität des Staates als versuchte Inwertsetzung von Land wird hier mit der Idee von Endlichkeit in Verbindung gebracht, während die territorialen Bezüge seitens der Guaraní Fortbestehen betonen. Das Bestehen der Umgebung in ihrer jetzigen Form wird mit der Möglichkeit zukünftiger Generationen assoziiert. Während der Mann selbst von einem Ende spricht, wird dies durch die Ästhetik des Bildes unterstrichen. Die Kamera blickt ihn weiterhin an, durch die Schärfenverlagerung verschwimmen jedoch seine Umrisse immer mehr, bis sich der Blick der Kamera schließlich abwendet. In jenem filmischen Moment werden die Aussagen über die filmbildliche Ästhetik affirmiert, womit diesen Glaubwürdigkeit verliehen wird. Aussagen über die Endlichkeit der westlich-modernen Entwicklung werden nicht etwa subvertiert oder infrage gestellt, sondern über film-ästhetische Mittel untermauert.

Das im Film thematisierte Vorgehen des Staates ist kein Einzelphänomen und wird auch als ›interner Kolonialismus‹ bezeichnet: »Der internationale Kolonialismus wich dem westlich-modernen internen Kolonialismus, der in den letzten Jahren durch die von den meisten Staaten undifferenziert betriebene Politik im Zeichen des Neoliberalismus noch wesentlich verschärft wurde.« (Kuppe, 2002, S. 120) Das Kapital und dessen Logik der Inwertsetzung führt eine territoriale Logik ein, die als Auslöschung anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung verstanden werden muss. Escobar sieht in diesem *displacement* ein wesentliches Element der eurozentrischen Moderne, die zur modernen/kolonialen Weltordnung geführt hat: »[D]isplacement is an integral element of Eurocentric modernity and development. Modernity and development are spatial-cultural projects that require the continuous conquest of territories and peoples and their ecological and cultural transformation along the lines of a logocentric order.« (2008, S. 65) Im Rahmen des Widerstands wird Indigenität hier in Opposition zu ebendieser Logik des Neoliberalismus konstruiert, wie es auch in anderen Regionen Lateinamerikas im Zuge indigener Bewegungen vollzogen wurde bzw. wird. Olaf Kaltmeier beispielsweise erläutert in dem Zusammenhang, dass indigene Widerstandsbewegungen »polit-kulturelle Kämpfe im Kontext neoliberaler Globalisierung [sind]. Sie produzieren dissidenten Sinn und Bedeutung und vermitteln gerade auch Kämpfe um Ressourcen kulturell« (2007, S. 204). Indigenität wird also nicht mit einer ethnischen

151 Gott wird dieser Welt ein Ende setzen. Die Nicht-Indigenen verhalten sich sehr egoistisch in ihrem Umgang mit der Erde und dem Wald. Es ist schon zu Ende. (Übers. d. Verf.)

Herkunft in Verbindung gebracht, sondern in erster Linie als kulturelle Alternative zum Neoliberalismus verstanden (Kaltmeier, 2007). Kapitalismus wird, wie der Film zeigt, zu einem nicht nur kulturellen, sondern auch politisch-räumlichen Projekt, von dem es sich aus einer indigenen Position heraus abzugrenzen gilt, um das kulturelle Überleben von Alternativen zu kapitalistischen Logiken zu sichern. Einer Indigenität entbehrt, wie die staatlichen Akteur*innen beschrieben werden, bedeutet in dem Zusammenhang folglich, keine Alternativen zum Neoliberalismus zu kennen. Der Film entwirft eine kulturelle Identität der Guaraní, die in Opposition zu diesem Staat, zur eurozentrischen Moderne gedacht wird – nicht etwa im Sinne einer Primitivität, wie es im Narrativ der eurozentrisch geprägten Moderne verankert ist (Quijano, 2000), sondern vielmehr im Sinne einer zukunftsorientierten Gesellschaft. Die westliche Moderne wird in dem Zusammenhang nicht mit Fortschritt verbunden, mit Wohlstand o.Ä., sondern durch einen Mangel charakterisiert, mit einer Form der Entwicklung, die endlich ist. Während der Beginn der ›modernen Welt‹ für Europa das Ende der indigenen Bevölkerung der Amerikas bedeutete, wie Danowski und Castro Viveiros (2016/2017) schreiben, so wird diese Endlichkeit hier weiter gefasst. Das Fortschreiten, das Ausbreiten der eurozentrischen Moderne wird in *Ara Pyau* immer noch mit einem Ende in Verbindung gebracht, jedoch nicht nur mit dem Ende nichtwestlicher Welten, sondern mit der Welt an sich.

5.5.3 *Defensores criminalizados* – Die Kriminalisierung indigener Lebensweisen

Die unter 5.5.1 und 5.5.2 beschriebenen Handlungen des Widerstands, des Alltags und der Bedrohungen, denen sich die Guaraní ausgesetzt sehen, werden mit dem Motiv der Kriminalisierung indigener Lebensweisen verknüpft.

»Todo lo que Nhanderu ha creado tiene su espíritu. Que cuida de cada ser que vive en la naturaleza«¹⁵² (00:00:32–00:00:37), ist zu Beginn des Films aus dem absoluten Off zu hören, gesprochen wird es über ein Voiceover aus dem absoluten Off auf Guaraní, einer linguistischen Untergruppe aus dem Tupí-Guaraní-Zweig der Tupí-Sprachfamilie. Der Film beginnt also mit Erläuterungen des Nhanderu (Gott der Guaraní) und seiner Schöpfung. In verschiedenen Nahaufnahmen ist ein kleiner Bach zu sehen, der zwischen Blättern und Steinen hindurchfließt, der Großteil des Filmraums ist schwarz, das Wasser scheint aus dem Nichts zu kommen, es lässt sich auch nicht erkennen, wohin es fließt (Abb. 38). Es folgt eine erneute Nahaufnahme, der Bach bahnt sich nun einen Weg zwischen Felsen und grünen Blättern hindurch.

152 Alles, was Nhanderu geschaffen hat, hat seinen eigenen Geist, er beschützt jedes Lebewesen der Natur. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 38: Detailaufnahmen des Baches



Bildquelle: Filmstill, *Ara Pyau – La primavera Guaraní* (00:00:31/00:01:01, © Carlos Eduardo Magalhães/Laranjeiras Cinema)

Der Fokus der Kamera liegt hier deutlich auf der fließenden Bewegung des Wassers. Die Erläuterung der indigenen Spiritualität und die entsprechende Sprachverwendung setzen die Bilder des fließenden Wassers in Bezug zur kulturellen Identität der Guaraní – dieser erste filmische Ort wird als Resultat allein ihrer Präsenz erzählt. Die ersten Einstellungen etablieren damit einen in sich geschlossenen Raum, der Fokus auf dem fließenden Wasser – ein Motiv, das bereits in anderen Filmbeispielen beschrieben wurde – kann dabei als Ausdruck

fließend-bewegter Räumlichkeit verstanden werden (Frahm, 2012). Durch die Einstellungsgröße und die damit evozierte Nähe wird eine gewisse Intimität zu jenem Ort und damit auch zu den dargelegten spirituellen Vorstellungen suggeriert. Im nächsten Moment jedoch kommt es zu einer Veränderung – der von der Spiritualität der Guaraní geprägte Ort wirkt plötzlich wie von der ›Realität‹ eingeholt: Das Voiceover der ersten Sequenz endet mit den Worten – immer noch auf Guaraní gesprochen: »Nuestra sabiduría viene de Nhanderu kuery, de Tupã. Que ilumina nuestros corazones. Y hace que todo esté bien. Por su poderoso trueno.«¹⁵³ (00:00:49–00:01:06) Musik setzt ein, wird mit diesen Worten lauter und ist nun als deutliches Stakkato in spitzer Klangfarbe eines Streichinstruments zu hören, das mit voluminösen Trommelschlägen beendet wird. Musik wirkt, wie Gräf et al. festhalten, »unmittelbar und präverbal auf die Emotionen des Rezipienten. Musik kann außerdem direkten Einfluss auf die Herz- und Atemfrequenz nehmen, also physikalisch messbare, körperliche Reaktionen hervorrufen« (2017, S. 251). Die beschriebene Musik bewirkt eine deutliche Anspannung, die Synthese des Bildes, Tons und der Musik generiert die Bedeutung einer ›Störung‹ des konstruierten Ortes. Es folgt ein harter Schnitt: Helikoptergeräusche sind zu hören, in extremer Aufsicht ist ein Scheinwerfer zu sehen, der Lichtkegel blendet die Kamera teilweise. Die Szene gleicht einer polizeilichen Suchaktion. Diese ersten Sekunden zeigen einen friedlichen Ort, der als Produkt der alleinigen Präsenz der Guaraní konstruiert wird. Aus ihr herausgerissen werden die Zusehenden plötzlich zu Tatverdächtigen, zum Ziel einer polizeilichen Fahndung.

Die Kriminalisierung von Widerstand gegen staatliche Vorhaben, vor allem gegen die extraktivistische Politik vieler Regierungen Lateinamerikas, ist ein anhaltendes Phänomen in Lateinamerika, schreibt auch Svampa:

»[W]e must remember that Latin America has another unfortunate ranking, because it is the region of the world where more human rights defenders and environmental activists have been assassinated, sinister indicators that have worsened in the past ten years and match the expansion of the extractive frontier and the criminalization of socio-environmental protests.« (2019, S. 38)^{154 155}

Der Film scheint mit der eben beschriebenen Abfolge an Bildern gleich zu Beginn diese Thematik aufzugreifen, dabei sind es hier nicht aktiv Protestierende, die von

153 Nhanderu kuery, Tupã ist Quell unseres Wissens und erleuchtet unsere Herzen. Mit seinem mächtigen Donner lässt er alles gut werden. (Übers. d. Verf.)

154 Siehe dazu beispielsweise den Bericht der FIDH (*International Federation for Human Rights*) aus dem Jahr 2015: <https://www.fidh.org/IMG/pdf/criminalisationobsangocto2015bassdef.pdf>

155 Entsprechende Gewalttaten sind mitunter auch zentrale Themen in indigenen Dokumentarfilmen, wie beispielsweise *Berta vive* (2016), *Eluwun, el funeral de un guerrero* (2013) oder *La Lucha sigue verdad y justicia para Mártires López* (2015).

der Kriminalisierung betroffen sind, vielmehr ist bereits die kulturelle Identität der Guaraní Auslöser für repressive Handlungen seitens der staatlichen Akteur*innen. Die eingangs vermittelte Nähe zur über die Spiritualität der Guaraní geprägten Welt macht das Publikum im nächsten Moment zum Ziel einer polizeilichen Suchaktion. Jene Gegenüberstellung, evoziert durch das unmittelbare Aufeinanderfolgen der Szenen, legt das zentrale Motiv des Films fest: die Kriminalisierung der indigenen Lebensweise. Während dieses Thema in *Ara Pyau* eher implizit über Bildfolgen eingeführt wird, wird die Kriminalisierung indigener Lebensweisen und die damit verbundene Unterdrückung in anderen Filmen durchaus auch expliziter vermittelt. *Pilmaiken resiste – Recuperación territorial en Lumako Bajo* (2015) beispielsweise thematisiert die Repression durch die staatliche Polizei, in *Resistir o Morir* (2015) wird die Kriminalisierung in Interviewsequenzen als solche explizit benannt, gefolgt von Zwischensequenzen animierter Szenen, die zeigen, wie Hütten angezündet werden, inkl. Zwischentitel ›criminalizacion‹¹⁵⁶. Die Animation als gewähltes Mittel zur Bebilderung dessen verniedlicht das Gezeigte, was umso mehr Irritation in der Wahrnehmung hervorruft. In *Ara Pyau* dient die Thematik der Kriminalisierung indigener Lebensweisen wie beschrieben über implizite Bildfolgen als Einstieg in die filmische Realität und wird im weiteren Verlauf des Films immer wieder aufgegriffen. Auf den Einstieg folgt jedoch erst eine intensive Auseinandersetzung mit der Lebensführung der Guaraní, die betont positiv dargestellt wird (vgl. Kapitel 5.5.1), womit der Aspekt der Kriminalisierung umso problematischer wirkt.

Auf das Zeigen von Demonstrationen, die über Singen, Tanzen und das Sichtbarmachen von Symbolen die kulturelle Identität der Guaraní im Stadtraum verdeutlichen, folgt die Wiederholung des Motivs der Kriminalisierung: Über ein Textinsert wird das Justizministerium angekündigt (»Ministério da Justiça – Brasília«¹⁵⁷ [00:29:26–00:29:32]). Zu sehen sind zwei Polizeiautos mit Blaulicht, Sirenen sind zu hören. Die Bildfolge lässt darauf schließen, dass sie aufgrund der Proteste der Guaraní ausrücken. Die filmische Darstellung verweist auf eine Kriminalisierung des Widerstands der Guaraní ähnlich der skizzierten Anfangssequenz des Films. Der über ein Textinsert eingeführte Ort der ›Gerechtigkeit‹ wird filmbildlich mit polizeilicher Verfolgung bzw. Verhaftung verknüpft und lässt erahnen, dass das Justizministerium und mit ihm das vom Staat implementierte Rechtssystem als Unterdrückungsmacht dient. So wird der Versuch, die kulturelle Identität der Guaraní sichtbar zu machen, in den nationalstaatlichen Raum einzuschreiben, mit polizeilichem Aufkommen beantwortet. Der Film wirft damit Fragen zur politischen Macht und zu deren Handlungsspielraum auf. Macht ist, wie Borsò festhält,

156 Kriminalisierung. (Übers. d. Verf.)

157 Justizministerium – Brasília. (Übers. d. Verf.)

»die Handlung des Waltens, Verwaltens (*gouverner*), der Strukturierung des möglichen Aktionsfelds der Anderen (*gouvernement des autres*)« (2005, S. 108 [Herv. i. O.]). Die Macht des *no indígena* wird hier zur Unterdrückungsmacht, die Apparate zur Ausübung staatlicher Macht werden entsendet, um das Aktionsfeld der Guaraní – der anderen aus Sicht des Staates – zu begrenzen, indem diese kriminalisiert werden, so das filmische Argument.

Bilder nächtlicher Vorbereitungen und der Besteigung des Sendemasts in der Dunkelheit oder im Morgengrauen unterstreichen die erwartete Kriminalisierung des Betretens des nationalstaatlichen Raums, wie sie bereits in der Stadt angedeutet und in der Anfangssequenz in Bezug auf spirituelle Vorstellungen der Guaraní eingeführt wurde: Im Morgengrauen besteigt eine Gruppe der Guaraní den Hügel, sie tragen Federschmuck, Gesichtsbemalung sowie Pfeil und Bogen, klettern über Zäune, filmen den Sonnenaufgang mit dem Handy und breiten Banner mit Aufschriften aus. Über Voiceovers aus dem relativen Off wird wieder auf das Verkaufen der natürlichen Ressourcen verwiesen, das mit der Privatisierung des Gebiets einhergehen würde. Die Protestaktion dauert an, es wird Nacht. Die Gruppe der Guaraní steht weiterhin auf dem Hügel, spricht von potenzieller Gewalt seitens der Polizei. Das Publikum findet sich schließlich in derselben Situation wie zu Beginn des Films wieder, die Kamera blickt in den Suchschweinwerfer eines Hubschraubers hinauf – der Film schließt damit einen dramaturgischen Bogen zur zu Beginn eingeführten Kriminalisierung indigener Lebensweise –, gefolgt von Ausschnitten mehrerer Onlineberichte über die Besetzung des Sendemasts, deren Überschriften lediglich den temporären Entfall des Fernsehsignals aufgrund des Protests hervorheben. Das bereits erwähnte Entziehen der Beachtung bzw. Achtung (Kapitel 5.5.2) wiederholt sich in der Montage dieser Sequenzen. Die emotionale Rede eines Vertreters der Guaraní, nicht nur für sie, sondern für die gesamte Gesellschaft zu kämpfen, für den Erhalt des Waldes und gegen den Verkauf der natürlichen Ressourcen zugunsten aller, wird mit dem Ignorieren ihrer Beweggründe beantwortet. Aerial Shots einer aufsteigenden Rauchsäule, kombiniert mit anschwellender Musik, verdeutlichen eine Zuspitzung des Konflikts. Schließlich verlassen die Protestierenden den Sendemast und fahren mit der Seilbahn wieder hinunter, die Besetzung endet friedlich.

Es folgen Reden einzelner Vertreter*innen der Guaraní, sie äußern Forderungen vor einer Gruppe an Menschen, Medienvertreter*innen sind anwesend. Dabei wird von Erfolgen gesprochen, vom Kampf, der weitergeht, der noch viele weitere Erfolge bringen wird, gemeinsamer Jubel ist zu hören. Die Kamera schwenkt nach oben in die Baumkronen wie zum Abschluss des Films, doch es folgt eine Überblendung zur nun letzten Einstellung: In halbnaher Ansicht ist der eben noch kämpferisch sprechende Vertreter der Guaraní zu sehen, wie er Formulare ausfüllt, neben ihm ein Polizist, der ihm Anweisungen gibt. Schlussendlich scheint sich das Motiv der Kriminalisierung der Guaraní, wie es der Film von Beginn an

in die filmische Vermittlung des Konflikts einflieht, zu bestätigen. Das Zeigen tatsächlicher Zusammenstöße mit der Polizei wirkt letztlich überzeugend hinsichtlich dieses Arguments über die filmische Realität. »Weil Macht eine Bezüglichkeit und eine Handlung ist, die vom einen ausgeht und auf den anderen ausgeübt wird, können sich Konstellationen zwischen der Macht und den ›Objekten der Macht‹ umkehren« (2005, S. 108), schreibt Vittoria Borsò. Die Ermächtigung, wie sie im Verlauf des Films durch das Auftreten im öffentlichen Raum, durch dessen Politisierung und die Einnahme des Sendemasts visualisiert wurde, scheint im Zeigen dieser letzten Szene als Abschluss des Films gescheitert, die machtvollen Handlungen liegen nun wieder bei der Polizei als Apparat zur Ausübung staatlicher Macht, deren Handlungen und Deutungsmacht zur Kriminalisierung indigener Lebensweisen führen.

5.5.4 Conclusio

Inbesondere wegen der filmstilistischen Mittel der Handkamera, der langen Sequenzen, geringen Montage und Interaktion der gefilmten Subjekte mit der Kamera ist der Dokumentarfilm dem *participatory mode* nach Nichols (2017) zuzuordnen, wenngleich sich reflexive Momente finden lassen. Der Filmemacher als Person steht dabei nicht im Vordergrund, es geht folglich in der filmischen Vermittlung nicht um seine spezielle Erfahrung der Realität, sondern um die Darbietung breiterer soziokultureller Umstände und Fragen. Vor allem über die scheinbar geringe filmische Bearbeitung und damit evozierte Unmittelbarkeit des Dargestellten gewinnt der Film an Authentizität.

Im Verlauf des Films formiert sich jener Widerstand, der immer mehr auf der Affirmation der kulturellen Identität der Guarani beruht, die als Opposition, als Alternative zu neoliberalen Bestrebungen der Inwertsetzung des umstrittenen Raums gesetzt wird. Dabei reflektiert der Film gleichzeitig über die Repräsentationsweisen von Indigenen, über die Vorstellung von Indigenität und zeigt damit auf, dass Identität immer konstruiert und performativ ist – und politische Implikationen mit sich bringt. In diesen Widerstand werden die Zuseher*innen immer weiter involviert, sodass sie am Ende selbst Teil des Protests sind.

Wie auch in *Estamos vivxs* sind die Kategorien zur Strukturierung des filmischen Raums Bewegtheit gegenüber starren Elementen, interagierende Menschen, die gemeinsam für etwas kämpfen, gegenüber vorwiegend unsichtbaren, stummen Akteur*innen des Staates. Der filmische Raumentwurf ist dadurch in einer gewissen Oppositionsstruktur zwischen dem Stadtraum und dem Dorf der Guarani verankert, die jedoch nicht klar voneinander getrennt sind. Die Bedrohung – durch das Motiv des Sendemasts als sich ausbreitende Infrastruktur – ist allgegenwärtig im Dorf, ebenso wird die kulturelle Identität in den Stadtraum getragen und zum politischen Raum gemacht, indem dieser besetzt wird. *Ara Pyau* zeigt, wie die un-

terschiedlichen Räume sich gegenseitig durchdringen bzw. zu durchdringen versuchen. Der filmische Raum wird als dynamisch und im Prozess des Aushandelns dargestellt, der sich stellenweise als Zwischenraum, als transmoderner Raum artikuliert, indem Überschneidungen fokussiert werden, die mitunter zur Überwindung dualistischer Vorstellungen beitragen können, im konkreten Beispiel etwa der Idee einer technologisierten westlichen Moderne gegenüber ›naturnahen‹ Indigenen.

Das Territorium der Guaraní wird als heterogener Raum dargestellt, durch Gemeinschaft, kollektive Rituale und Widerstand als alltägliche Handlung geprägt, aber auch durch eben beschriebene Zwischenräume und Überschneidungen. Die Territorialität des Staates als versuchte Inwertsetzung von Land wird mit einer Vorstellung des ›Aufbrauchens‹ in Verbindung gebracht. Der Film richtet damit den Blick auf unterschiedliche Vorstellungen von ›Entwicklung‹, von ›Fortschritt‹, insbesondere durch das Motiv der sich ausbreitenden Infrastruktur als Omen einer Bedrohung und nicht als Versprechen von Wohlstand, wodurch der Diskurs darüber als kultureller Aushandlungsprozess verstanden werden kann, in dem bestimmte Visionen von Entwicklung anderen auferlegt werden. Während temporale Narrative der Entwicklung dazu führen, eurozentrische Annahmen zu depolitisieren, da eine universale Zukunft angenommen wird, die der Westen immer zuerst erreicht und nichtwestliche Gesellschaften immer aufzuholen haben, sich also entsprechend ›entwickeln‹ müssen (Lousley, 2015), führt *Ara Pyau* das Motiv der Kriminalisierung nichtmoderner bzw. nichtwestlicher Lebensweisen in den Diskurs ein und markiert den Aushandlungsprozess als kulturell-politischen Kampf unterschiedlicher Lebensweisen. Der Film öffnet den Blick und damit auch den Diskurs für nichtwestliche Formen der ›Entwicklung‹.

Über die Erklimmung und Besetzung des Sendemasts, über die Markierung der Körper, die zur performativen Herstellung einer Identität des Widerstands genutzt wird, baut der Film eine Ermächtigung auf, die aber – für den Moment – scheitert. Mit diesem Ende lässt der Film die Frage offen nach dem *Danach* der einmaligen Protestaktion. Liegt es jetzt an den Zuseher*innen, an den Adressat*innen jener Repräsentation eines nicht erfolgreichen Protests, den Menschen zu ihrem Recht zu verhelfen? Kann das filmische Argument als Aufforderung verstanden werden? In jedem Fall verweist das offene Ende auf den prozessualen Charakter der stetigen Aushandlung unterschiedlicher Territorialitäten, macht ihn deutlich. Durch die filmische Begleitung der Protestaktion zeigt sich die Intention des Filmemachers, die Situation insbesondere in Bezug auf die Unterdrückung durch die westlich-moderne Gesellschaft und ihre Institutionen verständlich zu machen. Die Suchscheinwerfer des Polizeihelikopters und vor allem das Ende des Films, als die letzten Szenen eine Verhaftung andeuten, liefern rhetorisch starke Bilder der Beweisführung über ebenjene Unterdrückung und Kriminalisierung indigener Lebensweisen.

Protestaktionen und politischer Widerstand bleiben immer Gegenstand von Diskussionen, insbesondere in Bezug auf ihre Legitimität, Sinnhaftigkeit und Angemessenheit. Sind die Forderungen der Guaraní angemessen? Ist es legitim, für diese Sache einen derartigen Bruch in der Öffentlichkeit zu verursachen, das gesellschaftliche Leben der hegemonialen Gesellschaft zu stören? Teilweise sehr explizit, teilweise geduldig beobachtend, legt der Film nahe, dass der Widerstand der Guaraní notwendig und dringlich ist und die Bestrebungen der Gegenseite, die Proteste – und damit auch ihre Lebensweise – zu kriminalisieren, aufgezeigt werden müssen.

5.6 Synthese der Filmanalysen

Für die Beantwortung der Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist es im letzten Arbeitsschritt der Analyse essenziell, Gemeinsamkeiten und wiederkehrende Narrative zusammenzufassen, um ein besseres Verständnis dafür zu entwickeln, inwiefern die Filme als Gegenentwürfe in der Konstitution von Territorien entwickeln, welche Aspekte in der Verhandlung territorialer Konflikte zentral sind bzw. wie territoriale Forderungen artikuliert werden. Die dokumentarfilmische Verhandlung der Konfliktsituationen spiegelt nicht nur die Welt wider, sondern bringt diese mit hervor und trägt aktiv zur Sinnstiftung bei. Eine genaue Wahrnehmung der vermittelten Narrative kann helfen, territoriale Konflikte in einem anderen Licht zu sehen und die darin wirkenden Machtstrukturen und Wertvorstellungen bewusster zu registrieren.

Im Folgenden sollen insbesondere die häufig eingesetzten dokumentarfilmischen Modi benannt werden, aber auch rekurrierende Motive und Narrative in der Argumentationsstruktur. Ebenso von Bedeutung sind die jeweils eingenommene bzw. nahegelegte Perspektive, aus der der Konflikt erzählt wird, und die dadurch evozierte Wirkung der Inklusion bzw. Exklusion. Grundsätzlich ist sowohl der Inhalt als auch die Form von Interesse: Was wird wie gezeigt, vor allem auch in Bezug darauf, welche Stimmen Autorität beanspruchen? Wie fordern diese Visualisierungen zu unterschiedlichen Sichtweisen auf in Bezug auf Raumvorstellungen, Aneignungsprozesse und Dimensionen differierender Mensch-Umwelt-Beziehungen?

5.6.1 Die Anechtung des Staates: Das Narrativ der Intervention und Kontrolle

Wie in Kapitel 3.3.2 dargelegt, wurden zur Zeit der Eroberung der Amerikas, aber auch im Zuge der Etablierung von Nationalstaaten Narrationen über die Geografie und mediale Darstellungen oftmals dazu eingesetzt, Raum diskursiv zu entleeren, wie etwa die Idee der ›Entdeckung‹ Amerikas suggeriert. Dies dient(e) dazu, den

Anspruch zu erheben, den Raum nach europäischen Vorstellungen zu ›zivilisieren‹. Die Raumdarstellung in den hier analysierten Filmen geht nicht von einem leeren oder ›wertlosen‹ Raum aus, der von westlich-modernen Akteur*innen betreten bzw. von ihnen etwa zu einem wertvollen Kulturraum gemacht wird, wie Mahlendorff (2000) dies für *Bellos Selvas Americanas* und den darin artikulierten Agrarmythos konstatiert. Vielmehr wird der Raum durch Bedeutungseinschreibungen mit nichtwestlichen Vorstellungen an den Anfang der dokumentarfilmischen Argumentationsstruktur gestellt, als bewohnter Raum veranschaulicht und damit als Ausgangspunkt angenommen, sodass sich die darauffolgenden Handlungen durch den Staat als Interventionen in bestehende Verhältnisse erzählen lassen. Es werden unterschiedliche Räumlichkeiten und Wissensordnungen geschaffen, die jedoch nicht hierarchisch zueinander positioniert werden. Während in *Paraná – el río* und *Júba Wajjín* zwei klar voneinander abgrenzbare geografische Räume etabliert werden, wird in *Sangre y Tierra* und *Estamos vivxs* die Verstrickung unterschiedlicher Raumordnungen und deren Gleichzeitigkeit hervorgehoben, in *Ara Pyau* insbesondere deren stetige Durchdringung bzw. deren Aushandlungsprozess. *Júba Wajjín* und *Paraná – el río* verknüpfen den als indigen markierten Raum mit Motiven der Idylle, der Ruhe, die vor allem über die filmbildliche Ebene vermittelt werden, während in *Estamos vivxs* vorwiegend über die auditive Ebene auf die rechtmäßige Präsenz der Mapuche verwiesen wird. Der westlich-moderne Raum wird hingegen – häufig im Zusammenwirken der bildlichen und auditiven Ebene – als aggressiv bzw. auf weitere Expansion bedacht skizziert. Diese Expansion wird in den Kontext einer kolonialen Logik gestellt, die geplanten Projekte, die zu den jeweiligen Konfliktsituationen geführt haben, werden als Intervention im Sinne kolonialer Expansion gedeutet. Der Staat bzw. die jeweilige Regierung agiert somit nicht als Souverän auf staatlichem Territorium, sondern interveniert in Gebieten, die erst angeeignet werden müssen, so die Aussage der Filme. Im Spiel mit der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Personen bei der Etablierung der filmischen Topografie in *Júba Wajjín* etwa ist eine filmästhetische Strategie zu finden, die Fragen nach der An- bzw. Abwesenheit in Bezug auf territoriale Ansprüche aufwirft, die Abwesenheit des Staates hervorhebt und dessen Vorhaben folglich als ein Eindringen markiert. Ähnlich vermittelt der Film *Paraná – el río* die staatlichen Akteur*innen vor allem durch ihre Abwesenheit, wobei die Reise in die Stadt als Ort der politischen Macht als strukturierendes Element des filmischen Raums diese Abwesenheit besonders hervorhebt. Für *Estamos vivxs* lässt sich hinsichtlich des Narrativs der Intervention durch den Staat speziell die Überschreibung der Ortsnamen nennen, wie sie in der animierten Anfangssequenz zu sehen ist. Durch die Überschreibung wird ein Reversieren der Kolonialisierung (und damit Beginn der Dekolonialisierung) visualisiert, das mit einem Beharren auf der eigenen Existenz vor dem aktuell hegemonialen Territorium des Nationalstaates verknüpft wird und im Kontrast steht zu einer Verweigerung von Gleichzeitigkeit, wie es Fabian

(2002) für koloniale Diskurse beschreibt (*denial of coevalness*). Im weiteren Verlauf steht das Verschweigen bisheriger – mitunter gewaltvoller – Interventionen in bestehende Verhältnisse im Vordergrund. In *Ara Pyau* ist die Intervention wiederum allgegenwärtig, der filmische Raum wird vor allem im Prozess des Aushandelns dargestellt. Die drohende Intervention führt zu einer verstärkten Affirmation der eigenen kulturellen Identität, sodass deren Verstrickungen mit dem eigenen Territorium deutlich werden. Die Filme dienen dazu, wie diese Ausführungen zeigen, Zeugnis über das Eindringen in bestehende territoriale Verhältnisse abzulegen.

Anzeichen staatlicher Präsenz sind häufig visualisiert durch Bilder von Polizeibeamten*innen, von institutionalisierten Akteuren*innen staatlicher Macht. In keinem der Filme werden beispielsweise Einwohner*innen des jeweiligen Staates bzw. das Leben in jenem staatlichen Territorium gezeigt, im Mittelpunkt steht vielmehr das Phänomen der Kontrolle, das häufig in Unterdrückung mündet. Auch wenn der Protestzug als zentrales Motiv der filmischen Struktur von *Estamos vivos* durch einzelne Orte zieht, durch scheinbar bewohntes Gebiet, so liegt der Fokus im Entwurf dieses Raums auf starren, fixierten Elementen, auf Gebäuden der institutionalisierten staatlichen Macht, die immer wieder aufgesucht werden. Die wenigen sichtbaren Menschen, die den Raum bewohnen, zeigen Gesten der Befürwortung, der Unterstützung des Protests. *Paraná – el río* zeigt den filmischen Ort der Stadt als Topografie der Kontrolle und Dominanz des Menschen über seine Umgebung, die entlang der Achsen von Rationalisierung und Technologisierung konstruiert wird und in Kontrast zur betont langsamen Alltagsidylle der Flusslandschaft als Heimat der Kukama steht. Detailaufnahmen eines Temperaturreglers oder der Klimaanlage in konstant langsamer Bewegung mit maschinellem Surren befinden sich beispielsweise im Fokus der Kamera. Ebenso wird aber auch die Herrschaft über »andere« – sei dies eine andere Kultur oder die Natur als »das andere« zur westlich-modernen Gesellschaft – zum zentralen Element der westlich-modernen Räumlichkeit und untermauert den Wunsch nach Kontrolle als Herrschaft. *Júba Wajjin* entwirft das Eindringen des Staates als Drang zur Kontrolle des Raums, insbesondere durch den scheinbaren Versuch der Dominanz über die Materie, wie die Bilder der Tagebaumine, der schweren Kraftfahrzeuge, des Grabens im Schutt verdeutlichen. *Sangre y Tierra* stellt die staatliche Präsenz durch gewaltbereite Akteure*innen dar, verwebt deren Unterdrückungsdrang mit einer nichtmenschlichen Dimension, wie die Bilder der Zuckerrohrplantagen vermitteln. In *Ara Pyau* ist es vor allem das Motiv der Kriminalisierung nichtwestlicher Lebensweisen, womit das Phänomen der Kontrolle bzw. Unterdrückung erzählt wird.

Das topologische Verhältnis zwischen dem Staat auf der einen Seite und dem indigenen Widerstand auf der anderen, als klare Oppositionsstruktur etabliert, ist besonders über die gegenwärtige Abwesenheit von ersterem ausgedrückt, wie eben beschrieben, wodurch staatliche Akteure*innen als »Eindringlinge« markiert werden, gleichzeitig aber auch als schwer fassbares Gegenüber. In ihrer jeweili-

gen Darstellung formen die Filme damit die Wahrnehmung, wie staatliche Präsenz und staatliche Macht aussieht bzw. aussehen kann. Während die Rauman-eignung staatlicher Akteur*innen vor allem mit Aspekten der Kontrolle verbunden wird, erfolgt die Einschreibung kultureller Erfahrungen der Umgebung der indigenen Akteur*innen zumeist über das Motiv des Alltags. Diese bildliche Darstellung dient der Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung des Raums, ihn als Heimat der jeweiligen indigenen Gemeinschaft zu verstehen. Die Repräsentation des Raums über Alltagsmotive schafft somit Verhältnisse der Zugehörigkeit. In *Paraná – el río* wird die filmische Erzählung des Konflikts in ihrer Gesamtheit in eine Alltagsstruktur gegossen, wodurch auf den Umweltrassismus postkolonialer Gesellschaften verwiesen wird. Bilder alltäglicher Tätigkeiten der Kukama am Fluss lassen diesen als ihre Heimat erscheinen. Auch *Júba Wajjin* setzt Aufnahmen eines scheinbaren Alltags in einem ländlichen Dorf an den Anfang der filmischen Argumentation. *Ara Pyau* zeigt ebenso über weite Strecken den Alltag im Dorf, wobei jener von der Formierung von Widerstand geprägt zu sein scheint. Der Film nimmt dabei die Perspektive eines Neulings im Dorf ein und folgt einem partizipativen Modus, der dem Ausdruck der Unterstützung des dokumentierten Widerstands dient.

Diesen Beschreibungen zufolge lässt sich ein Narrativ der Intervention als wesentliches Merkmal der hier untersuchten Filme und ihrer Argumentationsstruktur hinsichtlich territorialer Aushandlungsprozesse feststellen. Staatliches Territorium wird nicht als hegemonial, als souverän angenommen, vielmehr ist der Staat als Akteur (noch) nicht präsent und wird mit Gewalt und einem Streben nach Kontrolle assoziiert, womit die zum jeweiligen Konflikt führenden staatlichen Pläne und Bestrebungen in ihrer Legitimität angefochten, als Eingreifen in bestehende Verhältnisse, als Eroberung beschrieben werden. Der Raum wird damit im Prozess des Aneignens durch den Staat dargestellt. In Hinblick darauf ist auch das rekurrierende Motiv von fließendem Wasser als filmästhetisches Mittel zum Verweis auf ein genuin dynamisches Raumkonzept zu erwähnen. *Ara Pyau* positioniert Motive fließenden Wassers am Beginn des Films und verknüpft diese mit Erläuterungen spiritueller Vorstellungen der Guaraní. *Estamos vivxs* stellt durch die Montage verschiedener Aufnahmen eines Flusses eine Ähnlichkeitsstruktur dessen zur Bewegtheit des Protests her, die in Kontrast zum durch starre, fixierte Elemente geprägten nationalstaatlichen Raum steht. *Paraná – el río* erzählt den Konflikt anhand der Materialität des Wassers, das sich durch westlich-moderne Interventionen von einer klaren, leichten, lebensspendenden Flüssigkeit zu einer zähen, trüben, giftigen Masse wandelt. Das Fließende wird zu einem zentralen Motiv der Artikulation territorialer Bezüge, das mit indigener Territorialität, mit indigener Präsenz verknüpft wird, während die staatliche Präsenz mit einer statisch dargestellten Kontrolle und Herrschaft gleichgesetzt wird.

5.6.2 Kollektivität und Erfahrung: Wie das ›Messbarmachen‹ des Raumes in den Hintergrund rückt

Ein zentraler Aspekt, der sich in allen Filmen widerspiegelt und insbesondere in der Betrachtung der dokumentarfilmischen Modi nach Nichols hervortritt, ist die Verhandlung von Wissensgenerierung, die eine verstärkte Sensibilisierung gegenüber gelebter Erfahrung einführt und diese damit aufwertet.

Die Filme vermeiden Voiceover-Kommentare im Stil von distanzierten Expert*innen oder unsichtbaren, nicht an einer Person festmachbaren Autoritätsinstanzen – einer singulären vereinheitlichenden Quelle, die durch den Film und sein Argument führt –, wie sie Nichols (2017) als klassisches Modell von Soziologie und Journalismus vor allem dem *expository mode* zuordnet. Vielmehr basiert die Entfaltung des filmischen Arguments auf Vielstimmigkeit und subjektiven Ausdrucksformen. Dabei besteht eine starke Verknüpfung der auditiven Informationen mit der filmbildlichen Ebene: Es geht stets um spezifische Situationen, um konkrete Auseinandersetzungen, Menschen und Probleme, die im nächsten Schritt in einen breiteren Kontext gestellt werden. Nie dient die filmische Montage lediglich dazu, über ein Thema in verallgemeinernder Art und Weise zu sprechen. Die von Nichols (2017) ebenfalls dem *expository mode* zugeordnete Verwendung von *B-roll footage* wird nicht angewendet, da es sich bei der filmischen Vermittlung nicht um eine reine Bebilderung des Arguments einer unsichtbaren Autorität handelt, sondern um die jeweils spezifische Begegnung. Es geht um konkrete Ereignisse und konkrete Personengruppen, die häufig auch namentlich genannt werden. Die Filme stützen ihre Argumentationen im Wesentlichen auf die Beweisführung über die Bildebene und die Glaubwürdigkeit der Auskunft gebenden Menschen, Zwischenschnitte untermauern die Aussagen. Alle Bilder sind mit den spezifischen Personen und gezeigten Orten verbunden. Die Bildebene ist damit wesentlicher Bestandteil der Vermittlung des historischen Ereignisses.

Die Vermeidung von *Voice-of-God*-Kommentaren als rhetorisches Stilmittel begründet Nichols (2017) damit, dass dies mit einer Epistemologie und Formen des Wissens über die Welt einhergeht, die nicht mehr zulässig erscheinen, da sie mit einem westlichen Superioritätsdenken und entsprechender Deutungsmacht über andere verbunden werden. Gerade jene Gruppen, die früher häufig Objekte des Interesses filmischer Vermittlung waren, suchen nun im Sprechen über sich selbst andere Formen der Äußerung (Nichols, 2017). Darin liegt ein wesentlicher Aspekt indigener Filmarbeiten, der nicht nur die hier im Detail analysierten Filme, sondern den Großteil der Dokumentarfilme betrifft, die unter der Beschreibung

indigener Film« zu finden sind.¹⁵⁸ Der häufige Einsatz von Interviews und *Talking-Head*-Situationen verdeutlicht, dass die filmische Realität aus der Perspektive der jeweiligen indigenen Gemeinschaft erzählt wird. Insbesondere *Júba Wajiin* und *Paraná – el río* sind durch dieses Stilmittel geprägt. Sie teilen damit ihr Wissen, ihre Wahrnehmung ebenso wie ihre Bewertung einer Situation. Diese Stilmittel schreibt Nichols (2017) vor allem dem *participatory mode* zu, um die Realität mit den Worten jener zu erzählen, die sie auch erlebt haben. Die deutliche Verteilung der Aufmerksamkeit zugunsten der indigenen Partei in den dargestellten Konflikten ist ebenfalls Ausdruck jener Perspektive, die zu einer affektiven Annäherung führt. In *Estamos vivos* nimmt die Kamera den überwiegenden Teil des Films die Wahrnehmungsperspektive der Protestierenden ein, vermittelt also die situative Wahrnehmung von Vertreter*innen der Mapuche während des Protests. Der Film fügt dieser eine supportive Wissens- und Wertperspektive hinzu, indem über das relative Off Erläuterungen zur Konfliktsituation ergänzt werden, die die Position und Haltung der Mapuche Vertreter*innen unterstützen. *Sangre y Tierra* nutzt beispielsweise auch die Perspektive des Erinnerns, Rückblenden zeigen eine imaginierte Vergangenheit der Nasa. Gleichzeitig ist der *point of view* deutlich innerhalb der Widerstandskämpfer*innen angesiedelt, die Rezipierenden sehen sich durch diese Wahrnehmungsperspektive selbst mit der Gewalt konfrontiert, sind selbst scheinbar Ziel der Gewalt. In *Ara Pyau* ist die Wahrnehmungsperspektive zu Beginn die eines Neulings im Dorf, wobei die starke Handkamera den subjektiven Blick einer Person, des Filmemachers, besonders unterstreicht. Die Annäherung wird hier auch durch die technische Perspektive umgesetzt, der beobachtende Blick wird zunehmend zu einem teilnehmenden, es wird die Perspektive der Protestierenden übernommen. Interessant sind in der filmischen Vermittlung ebenso die Momente der performativen Selbstentwürfe als Widerstandskämpfer*innen, wenn etwa ein Junge für die Kamera mit Pfeil und Bogen posiert und gleichzeitig zu seinen Freunden ruft: »Me deja mostrarme un poco para la cámara. Deja que me muestre un poco.«¹⁵⁹ (00:17:25-00:17:33) Damit wirkt das Gezeigte auch hinterfragbar, der Film eröffnet die Möglichkeit der Reflexion über das Geschaute. Neben Interviews bzw. *Talking-Head*-Situationen lässt sich in *Júba Wajiin* zudem über die rein auditive Ebene die Erzählperspektive als jene der Dorfbewohner*innen identifizieren: Aus dem relativen Off Gesprochenes enthält Informationen über das Leben im Dorf, über Schwierigkeiten, über den konkreten Konflikt aus Sicht der Me'Phaá, wobei in der ersten Person Plural von den Wahrnehmungen und Erfahrungen gesprochen wird. Gleiches ist zu den Voiceover-Kommentaren

158 Beispielsweise lässt sich auch für jene Dokumentarfilme, die in Tabelle 1 (Kapitel 2.4) angeführt sind, die Vermeidung von *Voice-of-God*-Kommentaren – im Sinne einer objektiven, distanzierten Autorität – feststellen.

159 Lass mich noch kurz vor der Kamera posieren. Lass mich noch kurz vorzeigen. (Übers. d. Verf.)

in *Paraná – el río* festzustellen. Dieses Wir-Kollektiv in der Erzählung lässt sich in allen Filmen ausmachen, in das die Zuseher*innen insbesondere in *Sangre y Tierra* – über Textinserts, aber auch direkte Aufforderungen per Voiceover – und *Ara Pyau* – hier vor allem über die technische Perspektive – inkludiert werden.

Zeigen Filme einen Konflikt, wird dabei stets eine bestimmte Perspektive eingenommen, die Einfluss darauf hat, wie sich die Zusehenden zu dem Geschauten verhalten, erklärt Jens Eder (2016), ob sie zustimmen, sich empören oder zum Handeln aufgefordert fühlen. »Diese Verbindung zum Denken, Fühlen und Verhalten, zu Erkenntnis und Erfahrung verleiht Formen der Perspektivierung eine politische und ethische Dimension.« (Eder, 2016, S. 45) Mit den eingenommenen Perspektiven, wie sie eben beschrieben wurden, wird eine Annäherung an das Erleben der Konfliktsituationen durch die jeweilige indigene Gemeinschaft suggeriert, die Filme fokussieren damit die gelebte Erfahrung, die als Beweis für die Ungerechtigkeit der abgebildeten Situation dient. Die hier analysierten Filme stellen die Geschichten verschiedener Kollektive, verschiedener Gruppen in den Vordergrund, während persönliche, individuelle Erfahrungen nur teilweise thematisiert werden. Darin lässt sich ein weiteres bedeutsames Motiv erkennen, jenes der Kollektivität. Die Filme haben keine zentralen Protagonist*innen, stets wird das Bild einer Gemeinschaft evoziert, etwa durch eine Vielzahl an erzählenden Stimmen, aber auch Bilder größerer Menschenansammlungen lassen sich gehäuft und damit als Rekurrenz feststellen und unterfüttern das Motiv der Kollektivität. Die Akteur*innen selbst stehen also meist nicht in ihrer persönlichen Individualität im Vordergrund, vielmehr ist die Ebene der Gemeinschaft von wesentlicher Bedeutung, wie es Nichols (2017) für den *participatory*, den *performative* und den *observational mode* proklamiert. Dies sind, wie in den Einzelanalysen gezeigt, die vorrangig eingesetzten Modi in der Konstruktion der filmischen Realität jener Konflikte, wobei damit keine eindeutige und ausschließliche Zuordnung gemeint sein soll, sondern lediglich Tendenzen. Die Filme zeigen und betonen die Verstrickung der Subjekte in der historischen Welt, von der sie erzählen bzw. die filmisch vermittelt wird. Aus diesem Umstand wird letztlich Authentizität und Glaubwürdigkeit generiert, während die Idee eines objektiven, neutralen (männlichen) Beobachters ausgeklammert wird. Besonders *Estamos vivxs* zeigt in Überschneidungen des modalen und medialen Raums explizit Frauen hinter der Kamera. Durch dieses Zeigen von Frauen beim Filmen, aber auch durch die Vielzahl der beteiligten Akteur*innen wird in *Estamos vivxs* deutlich, dass es sich bei der filmischen Vermittlung nicht um den Mann als alleinigen Träger des Blicks handelt. In *Paraná – el río* wird über das Fokussieren des Gemäldes der nackten Frauen im Fluss ein voyeuristischer Blick thematisiert bzw. konfrontiert. Das Objekt des Blicks ist die sexualisierte Abbildung von Frauen in Verbindung mit fruchtbar erscheinender Landschaft, die filmische Darstellung macht damit auf die Problematik einer solchen Repräsentation aufmerksam, legt Verstrickungen von Sehgewohnheiten und Beherrschungsgedanken offen.

Grundsätzlich werden in allen Filmen Frauen als politisch aktive Akteur*innen repräsentiert, sie sind als Rednerinnen vor großen Menschenansammlungen zu sehen (*Sangre y Tierra, Estamos vivxs*), Wissende, die über die jeweilige Lebensrealität aufklären (*Paraná – el río, Júba Wajjín, Estamos vivxs*) und stellenweise als Bildproduzent*innen und damit Blickende (*Estamos vivxs, Ara Pyau*). Dieser Genderaspekt ist insofern für die filmische Vermittlung territorialer Konflikte relevant, als hier Alternativen zum männlichen Blick geboten werden, wie er etwa im Narrativ der Entdeckung angenommen wird (vgl. beispielsweise Shohat, 1991) – Alternativen, die eine Verstrickung verschiedener Dualismen kolonialer Ausdehnung wie Mann/Frau, Mensch/Natur zur Hierarchisierung entlang geschlechtsspezifischer, rassifizierter Natur-Kultur-Dichotomien verweigern. Der mit dieser Hierarchisierung einhergehenden Objektifizierung, die einen Beherrschungsgedanken ableiten ließe, wird damit widersprochen.

Zu hören sind die Stimmen zahlreicher sowohl männlicher als auch weiblicher Personen, weswegen keine individuelle, persönliche Sicht vermittelt wird, sondern eine kollektive. Unterschiede in der Intonation und Emotionalität beim Sprechen belegen die Aussagen als subjektive Einschätzungen, die in ihrer Gesamtheit die kollektive Realität der jeweiligen indigenen Gemeinschaft artikuliert. Diese kollektive Realität und gelebte Erfahrung beschreiben Sandoval et al. als ›Fundament‹ des Konzeptes ›Territorium‹, wie es vor allem im lateinamerikanischen politischen Diskurs diskutiert wird: »the experiential assertion of social groups to space through collectivity and appropriation« (2017, S. 49). Dabei steht weniger eine Erläuterung historischer Ereignisse im Fokus, sondern die Vermittlung einer, wie Nichols es nennt, »history from below – what a person [or group] might experience and what it might feel like to undergo that experience« (2017, S. 153). Insbesondere *Sangre y Tierra* ist hier aufgrund der darin angewandten expressiven Techniken (vor allem der Musik und Zeitlupe) zu nennen, um verstärkte Emotionalität der subjektiven Erfahrung hervorzurufen. Alle Filme scheinen die Intention zu verfolgen, die subjektive, gelebte Erfahrung aufzuwerten; die zu Wort kommenden Menschen werden zu glaubwürdigen Auskunftspersonen, zu Expert*innen, aufgrund ihrer Erfahrung und Involviertheit in die jeweilige Konfliktsituation. Sichtbare Beweise – der Zerstörung, der Unterdrückung – sind in reicher Fülle vorhanden, das Argument der Filme über die jeweilige filmische Realität geht aber über die evidenzbasierte Belegung der Umstände hinaus, um das Verständnis bezüglich dieser Konflikte zu erweitern, um ein Bewusstsein für die modernen/kolonialen Logiken darin zu schaffen. Die Betonung von Subjektivität im Gegensatz zu vermeintlich objektiver Darbietung ist für Nichols (1991) ein Aspekt des von ihm definierten performativen Modus, wobei seine Nutzung des Begriffs des Performativen zu breiten Diskussionen und Zurückweisung geführt hat. Eine gewisse begriffliche Unschärfe ist nicht von der Hand zu weisen, an dieser Stelle sei jedoch lediglich festgehalten,

dass die Analyse der Filme zeigt, dass es zu einer Aufwertung von Subjektivität und gelebter Erfahrung als Gemeinschaft kommt.¹⁶⁰

Die Perspektiven, die die Filme vermitteln, sind damit nicht nur auf die Wahrnehmung und das Wissen der Indigenen ausgerichtet, sondern auch hinsichtlich der jeweiligen Bewertungen, Intentionen und Ziele. In der deutlichen Involvierung der Zusehenden, in der Positionierung als Teilnehmende wird eine »horizontale Kameradschaft« hergestellt, wie sie Anderson in seiner vielzitierten Arbeit *Imagined Communities* (1991) beschreibt. Anderson zufolge ist eine Gemeinschaft – er nennt die nationale Gemeinschaft als Beispiel – stets insofern imaginiert, als sich deren Mitglieder nie alle kennen werden, dennoch aber ein Gefühl der Gemeinschaft untereinander entwickeln. Die horizontale Kameradschaft ist das Resultat eines solchen Gemeinschaftsgefühls unabhängig von tatsächlichen Ungleichheiten innerhalb der Gemeinschaft (Anderson, 1991). Die filmischen Strategien zur Involvierung der Zuseher*innen machen deutlich, dass der Fokus der Argumentationsstrukturen nicht in der Darstellung einer abgegrenzten bzw. abgrenzbaren indigenen Kultur und Artikulation von Forderungen dieser liegt, sondern im Aufzeigen staatlich organisierter Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Gewalt, gegen die eine breite Front des Widerstands zu bilden ist, ungeachtet der Ungleichheiten der beteiligten bzw. adressierten Personen. »The ability to widen, sustain, and win the struggles depends on the transition of these communities from local to imagined and invented communities« (2008, S. xlvii), schreiben de Sousa Santos et al. in Hinblick auf kollektive indigene Widerstandsbewegungen gegen Unterdrückung und Beherrschung. In den Filmen kann eine Tendenz zur Konstruktion einer imaginierten Gemeinschaft festgestellt werden, die über die Grenzen des Lokalen hinausgeht und eine Involvierung der adressierten Zuseher*innen bewirkt, diese also am jeweiligen Konflikt teilnehmen lässt und damit verlangt, sich zur dargestellten Problematik zu positionieren, Haltung zu zeigen, zum Handeln aufruft. In Anbetracht der Verbreitung der Filme auf unterschiedlichen, auch internationalen Festivals, die annehmen lässt, dass das Publikum auch nichtindigene Personen miteinschließt, bedeutet jene Tendenz der Involvierung der Zusehenden, dass die vermittelte Position der jeweiligen indigenen Gemeinschaft nicht als exklusive gedacht ist, vielmehr wird das Publikum Teil dieser.

Da die gelebte Erfahrung in der Vermittlung der jeweiligen Konfliktsituationen gegenüber einem Nüchternheitsdiskurs (Nichols, 2017) den Vorzug erhält, wird ein Argument gegen die Idee eines unbeteiligten bzw. neutralen Standpunkts als Form,

160 Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Begriff des performativen Dokumentarfilms siehe beispielsweise: Bruzzi, S. (2000). *New Documentary. A critical introduction*. London (u.a.): Routledge., die ebenfalls von performativem Dokumentarfilm spricht, diesen aber in Anlehnung an Austin bzw. Butler definiert und sich damit von Nichols' Definition unterscheidet.

Wissen zu generieren und zu organisieren, formuliert. So schreibt etwa Mignolo mit Bezug auf Castro-Gómez' Arbeit:

»From a detached and neutral point of observation (that Colombian philosopher Santiago Castro-Gómez (2007) describes as the *hubris of the zero point*), the knowing subject maps the world and its problems, classifies people and projects into what is good for them. Today that assumption is no longer tenable, although there are still many believers.« (2010, S. 160 [Herv. i. O.]

Die Anmaßung, von solch einem neutralen ›Nullpunkt‹ aus die Welt zu betrachten, wird durch die Betonung der gelebten Erfahrung überworfen. Mit dem Fokus auf kollektiv gelebten Erfahrungen in den Konfliktsituationen als Form, räumliches Wissen festzuhalten, wird eine Bedeutung konstruiert, die der Subjektivität, der Erfahrung Eintritt in den politischen Diskurs verschafft und diesen damit nachhaltig prägen kann. Subjektive Einschätzungen, kollektive Erfahrungen sowie die damit einhergehende Form der Wissensproduktion werden in jenen Auseinandersetzungen als legitim erachtet, während eine unbeteiligte Observation des Geschehens bzw. dessen Interpretation durch Außenstehende und damit verbundene Vorstellungen zur Epistemologie in den Hintergrund treten. Zu wissen, so erinnern de Sousa Santos et al., bedeutet, in die Welt einzugreifen:

»The very action of knowing, as pragmatist philosophers have repeatedly reminded us, is an intervention in the world, which places us within it as active contributors to its making. Different modes of knowing, being irremediably partial and situated, will have different consequences and effects on the world.« (2008, S. xxxi)

Wie nun aufgezeigt, ergibt sich das jeweilige Argument der Filme aus den Standpunkten vieler. Die Wissensgenerierung ist ein Prozess, der aus gelebten Erfahrungen gespeist ist, weniger eine objektive, singuläre Wahrheit anstrebt und damit die Idee eines neutralen Nullpunkts in der Wissensproduktion subvertiert, während Subjektivität und kollektive Erfahrung aufgewertet werden. Jene Subjektivität lässt die Filme auch überzeugend wirken: »[I]nstead of an aura of detached truthfulness, we have the honest admission of a partial but important, situated but impassioned perspective« (2017, S. 61), wie Nichols schreibt. Die Subjektivität ist nicht auf dem Level individueller, persönlicher Erfahrung verortet, sondern auf der kollektiven Erfahrung einer Gemeinschaft. Folglich wäre die Suche nach einer unbeteiligten Wahrheit das Gegenteil der politischen Absicht dieser Filme. Der Subjektivität und kollektiven Erfahrung einer Gemeinschaft steht die Raumproduktion durch die Kartografie als bildliche Darstellung zur Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung der Umgebung, zur Konventionalisierung und Verbreitung von Rauminformationen diametral entgegen. Wie in Kapitel 3.3.2 beschrieben, war die Kartografie Ausdruck einer Form der Wissensproduktion, die durch

das Einnehmen einer vermeintlich objektiven Position Macht ausübt und Alternativen zur hervorgebrachten Wirklichkeit delegitimiert, »articulating economy, polity, society and culture into a two-dimensional statement of *what is*« (Radcliffe, 2010, S. 299 [Herv. i. O.]). Dieses *statement of what is* bringt eine Welt hervor, die durch einen scheinbar objektiven Blick produziert und so zu einem kontrollierbaren Objekt wird (Ivakhiv, 2013). Die hier besprochenen Filme vermitteln dagegen, wie die Betrachtung der unterschiedlichen eingesetzten Modi gezeigt hat, eine grundlegend andere Herangehensweise in der Raumkonstruktion, die bildliche Darstellung des Raums erfolgt nicht scheinbar neutral bzw. distanziert, sondern erfahrungsbezogen, involviert, subjektiv, ist dabei aber nicht weniger glaubwürdig. Sie produziert damit eine Welt, die nicht zu einem kontrollierbaren Objekt wird. Der filmisch konstruierte Raum untermauert vielmehr das Konzept des Territoriums als kollektiv und erfahrungsbezogen, wie es auch Escobar (2008) in *Territories of Difference* entwirft. In diesem Zusammenhang lässt sich das in den Filmen rekurrierende Motiv der Kollektivität sowie der gelebten Erfahrung zur Raumkonstruktion als Einschreibung territorialer Vorstellungen verstehen, die keine Handlungsanweisungen der Kontrolle und Beherrschung ableiten lassen, sondern vielmehr der verstärkten Wahrnehmung von Zusammenhängen, Kausalitäten und Abhängigkeitsrelationen zwischen den Menschen dienen, die in unterschiedlichem Ausmaß aber auch nichtmenschliche Dimensionen betreffen. Die Visualisierung wird hier nicht zu einem Messbarmachen des Raums im Prozess der Territorialisierung, sondern vielmehr zu einem Erfahrbarmachen. Damit stellen sich die Filme gegen eine »Grundoperation der Moderne«, wie sie Jürgen Osterhammel (2009; vgl. Kapitel 3.3.2) beschreibt, sind in diesem Sinne an einem Dekolonialisierungsprozess beteiligt und können insofern als *performances of decolonization* verstanden werden. Territorium als performativ hervorgebrachter Raum wird hier nicht über eine vermeintlich aperspektivische Position konstituiert, sondern als Produkt kollektiver Erfahrung. Während der Staat Elden (2013) zufolge durch die Kartografie fassbar gemacht wurde, tragen die Filme in ihrem Fokus auf Subjektivität und kollektive Erfahrung dazu bei, das Konzept des Territoriums als erfahrungsbezogenen, kollektiven Raum fassbar zu machen.

Mit der beschriebenen filmischen Betonung der Subjektivität wird die Voraussetzung dafür geschaffen, die in den Filmen artikulierten nichtwestlichen Kosmovisionen als legitime Formen der Wirklichkeitskonstruktion wahrzunehmen, als Kritik am Glauben, westlich-wissenschaftliches Wissen als die einzig adäquate Interpretation, als global gültige Erklärung der Welt (Santos et al., 2008) zu verstehen, da von der Idee eines universellen Standpunkts abgekommen wird. In der Gegenüberstellung unterschiedlicher Kosmovisionen, unterschiedlicher Erläuterungen der Wirklichkeit wird deren jeweilige Partikularität verdeutlicht, »*substituting a monoculture of scientific knowledge by an ecology of knowledges*« (Santos et al., 2008, S. xlviii [Herv. i. O.]), um letztlich einen Dialog zu ermöglichen. Die Beschreibung der

jeweiligen kulturellen Vorstellungen ist wesentlicher Teil der filmischen Vermittlung von Territorialität, um Unterschiede zur westlich-modernen Kosmovision und Gleichzeitigkeiten aufzuzeigen – einen Anspruch auf Gleichzeitigkeit zu stellen –, der Wahrheitsanspruch der Filmgattung hat dabei die Funktion, diese zu beglaubigen. In der Gegenüberstellung unterschiedlicher Weltentwürfe leistet auch die Sprache einen wesentlichen Beitrag, etwa um Gleichwertigkeit auszudrücken, um als Marker kultureller Differenz zu fungieren, um durch die Gleichzeitigkeit, wie sie beispielsweise durch Untertitelung ermöglicht wird, bestehende Machtverhältnisse zu aktualisieren, wie die Einzelanalysen gezeigt haben.

5.6.3 Konsequenzen einer imperialen Lebensweise: Weder unsichtbar noch ungewiss

In allen Filmen wird eine Ausgangslage suggeriert, in der die jeweilige indigene Kultur in einem vermeintlich nichtausbeuterischen Verhältnis zu ihrer Umgebung steht. Insbesondere Adamson (2001) hält in Bezug auf derartige Motive fest, dass diese nicht reduziert werden dürfen auf das Klischee »naturnaher« Indigener, sondern vielmehr im Zusammenhang mit unterschiedlichen Prozessen und Dimensionen politischer, ökonomischer, aber auch kultureller und ökologischer Art gesehen werden müssen, durch die Indigene vermehrt von Ungerechtigkeiten betroffen sind. Dabei sei auch daran erinnert, dass die Kategorie »indigen« selbst Ausdruck einer politischen Beziehung bzw. Effekt moderner/kolonialer Machtverhältnisse ist (vgl. Kapitel 2.2). Wie in den Analysen festgestellt wurde, beschreiben die Filme keinen nicht mehr vorhandenen, idealisierten Urzustand, der exotistische koloniale Bilder von Indigenen reproduziert. In *Paraná – el río* beispielsweise werden derartige Darstellungen im Kontext der Konflikte explizit reflektiert und konterkariert, indem auf den dahinterliegenden Beherrschungsgedanken derartiger Vorstellungen verwiesen wird. Vielmehr werden in den hier analysierten Filmen die negativen Konsequenzen staatlicher Interventionen in den Vordergrund gestellt und damit insbesondere auf Aspekte der fehlenden Umweltgerechtigkeit im Kontext postkolonialer Gesellschaften verwiesen. Die Konfliktdarstellungen können daher als das Sichtbarmachen der Konsequenzen einer »imperialen Lebensweise« (Brand & Wissen, 2018) gelesen werden, wobei das zentrale Motiv die Ausbeutung ist, die das Leben der Bevölkerung vor Ort zu verunmöglichen droht.

Die imperiale Lebensweise, wie sie Brand und Wissen (2018) entwerfen, beschreibt die unbegrenzte Ausbeutung bzw. Aneignung von Ressourcen, Arbeitskraft, Raum und Territorium, die politisch bzw. mit rechtlichen Mitteln, aber auch mit Gewalt durchgesetzt bzw. abgesichert wird. Allerdings werden die negativen Konsequenzen dieser Ausbeutung gefiltert und unsichtbar gemacht bzw. als Problem der »gesamten Menschheit« dargestellt, was den imperialen Charakter der Ausbeutung verschleiert und letztlich auch politische Gegenmaßnahmen verhin-

dert – Macht- und Herrschaftsverhältnisse der Ausbeutung werden dadurch in gewisser Weise normalisiert (Brand & Wissen, 2018). Eine solche imperiale Lebensweise, wie Brand und Wissen schreiben, stützt sich auf

»capitalist accumulation and expansion, on particular forms of subjectivities and social hierarchies – and concurrently reproduces them – but also on an external sphere: on noncapitalist or less developed territories that can be appropriated and valorized and to which the socio-environmental costs of unsustainable patterns of production and consumption can be shifted« (2018, S. 99).

Immer neue Territorien anzueignen, gilt als zentrales Element des kapitalistischen Systems (Brand & Wissen, 2018), das als Motiv in den Filmen zu finden ist. »El Dios mira para esos no indígenas que están comiendo todas nuestras tierras«¹⁶¹ (00:26:53–00:26:58), ist etwa ein aufgebrachter älterer Mann in *Ara Pyau* zu hören. Besonders eindrücklich visualisiert wird die stetig steigende Aneignung in *Júba Wajín*: Über Satellitenbilder einer bereits bestehenden Tagebaumine ist im Zeitraster die Ausbreitung der Mine in den letzten 20 Jahren zu sehen, die sich immer weiter in die Landschaft »frisst«. Die Ölverschmutzung des Flusses, wie sie in *Paraná – el río* thematisiert wird, visualisiert ebenso die negativen Konsequenzen der imperialen Lebensweise, die als toxische Kolonialisierung (Reed, 2009) und damit als Ausbreitung dargestellt wird. Gleichzeitig zeigt der Film, wie hegemoniale Wahrnehmungsgewohnheiten diese Gewalt zu verschleiern und zu verharmlosen versuchen. *Júba Wajín* und *Paraná – el río* schildern hier eindrücklich, wohin die negativen Konsequenzen des kapitalistischen Systems der Ausbeutung externalisiert werden. In *Sangre y Tierra* wird insbesondere die Aufrechterhaltung der Ausbeutung durch den Staat verdeutlicht. Neben den endlos erscheinenden Zuckerrohrfeldern, die von schwer bewaffneten Polizist*innen bewacht werden, ist es vor allem die Montage einer Aussage des früheren Präsidenten Alvaro Uribe Vélez mit der Aussage eines Polizisten, die diesbezüglich besonders bemerkenswert erscheint. »La policía lo único que ha hecho este año es tener paciencia«¹⁶² (00:16:02–00:16:04), sagt Alvaro Uribe Vélez in einem TV-Interview, gefolgt von einer unscharfen, verwackelten Aufnahme eines Polizisten, der ruft: »¡Nosotros los queremos a ustedes muertos! Este país progresa cuando se mueran ustedes.«¹⁶³ (00:16:05–00:16:15) Der Film erzählt die Aufrechterhaltung des Kapitalismus, die imperiale Lebensweise als platte Gewalt – weder unsichtbar noch ungewiss. Im Dokumentieren der Konflikte wirken die Filme somit einer Normalisierung der Ausbeutung bzw. des Kapitalismus entgegen, indem dieser als problematisch bzw. gewaltsam geschildert wird.

161 Gott sieht, wie diese Nicht-Indigenen unsere Erde essen. (Übers. d. Verf.)

162 Die Polizei hat in diesem Jahr nicht anderes getan, als Geduld zu zeigen. (Übers. d. Verf.)

163 Wir wollen euch tot sehen! Euer Tod bedeutet Fortschritt für dieses Land. (Übers. d. Verf.)

Die Konfrontation kapitalistischer Logiken ist wesentlicher Bestandteil der Konflikt-darstellung in allen Filmen und wirkt mit dieser Art der Repräsentation – als Problematisierung des Systems – auf den Diskurs um territoriale Konflikte ein, da von einer Position außerhalb des Kapitalismus auf dessen kritische Aspekte, insbesondere die Inwertsetzung der Umwelt und damit einhergehende Zerstörung, aufmerksam gemacht wird.

In der Raumkonstruktion, in der Relationierung der filmischen Orte lässt sich feststellen, dass die umkämpften Gebiete als eine externe Sphäre zum Kapitalismus betrachtet werden können, weil sich, wie eben beschrieben, eine Opposition ergibt, die in den Begrifflichkeiten des kommodifizierten bzw. noch nicht kommodifizierten Raums gelesen werden kann. Während Brand und Wissen (2018) zufolge die imperiale Lebensweise Ausbeutung und Marginalisierung des Globalen Südens normalisiert bzw. verschleiert, zeigen die hier diskutierten Filme ebendiese auf, sie veranschaulichen diese Lebensweise als Bedrohung. Jene Darstellung ermöglicht es letztlich, sie als problematisch wahrzunehmen, da die negativen Konsequenzen – für menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen – in den Fokus gerückt werden. Die verhandelten Konfliktsituationen wirken daher wie das Resultat eines expandierenden Kapitalismus. Eine solche Darstellung ermöglicht es, Inwertsetzung als diskursive Praktik zur Bearbeitung des Raums zu verstehen. Die Einführung indigener Kosmovisionen unterstreicht die Vorstellung einer diskursiven Praktik zur Raumkonstruktion bzw. -aneignung, da diese Alternativen dazu anbieten. Wie zuvor ausgeführt, ist in *Paraná – el río* insbesondere die Vorstellung des Flusses als Vaterfigur zentral in der Skizzierung des Konflikts, ebenso wird in *Sangre y Tierra* eine ontologische Gleichsetzung der *madre tierra* mit den Menschen, mit einem menschlichen Körper eingeführt. Die Darlegung bzw. Erläuterung jener spezifischen Kosmovisionen dient dazu, sowohl soziale Ungleichheiten als auch Umweltfragen aufzuwerfen, wie auch Adamson in ihrer Forschung feststellt, »by suggesting that (cultural, legal, economic, and ecological) ›boundaries are permeable‹ [...]« (2014, S. 258; vgl. auch Adamson, 2001). Durch die Einführung unterschiedlicher Kosmovisionen lässt sich das Ignorieren dieser, das Beharren auf Rationalität, auf Universalismen, auf einem objektiv-neutralen Standpunkt, wie es der eurozentrischen Moderne zugeschrieben wird, und auf nachdrücklichen Grenzziehungen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem als epistemische Gewalt des Staates begreifen. Jene Kosmovisionen werden nicht als mythische Geschichten der Vergangenheit oder über die Vergangenheit, sondern vielmehr als Erläuterungen der Gegenwart dargeboten. Sie werden als Erklärungsmodell der Wirklichkeit gehandelt und wirken gegen die Herabsetzung nichtwestlicher Konzeptualisierungen von Raum, Identität und Territorium. Diesem Aspekt folgend können die Filme als Teil einer indigenen Kosmopolitik (de la Cadena, 2010) verstanden werden, da sie westlichen Kosmovisionen (hier insbesondere dem Konzept der Ressource, der Inwertsetzung) Alternativen gegenüberstellen, etwa die Gleich-

setzung menschlicher und nichtmenschlicher Körper. Gleichzeitig wird über spezifische Verbindungen zum Land, zur Geografie (beispielsweise die Idee des Flusses als Vaterfigur in *Paraná – el río*) das Publikum daran erinnert, dass die unmittelbare Geografie oft Kernstück indigener Kosmovisionen ist und die Bewahrung des Landes damit nicht nur als Bewahrung der Lebensgrundlage aufgefasst werden kann, sondern auch unter dem Aspekt des kulturellen Überlebens gesehen werden muss. Die soziale Anknüpfung extraktivistischer Projekte, die aus der vermehrten Nutzung eines Flusses generierte Wertschöpfung oder mit der wirtschaftlichen Erschließung eines Gebiets geschaffenen Arbeitsplätze bzw. andere Beweggründe für die Expansion werden hingegen nicht thematisiert. Lediglich die Externalisierung negativer Konsequenzen der imperialen Lebensweise bzw. die Enteignung durch Intervention steht im Vordergrund.

Diese Enteignung scheint nur möglich, weil im hegemonialen Diskurs immer noch eine diskursive Entleerung des Raums, eine Politik des Unsichtbarmachens der indigenen Bevölkerung vorherrschend. In den Filmen wird darauf aus einer Gegenposition eingegangen, um die Verschleierung sichtbar zu machen. Das drückt sich etwa in der häufigen Artikulation aus, auch Teil der Menschheit zu sein, in der Forderung, wahrgenommen zu werden: »Nosotros estamos invisibilizados por el estado. Entonces siempre tenemos que dar cuenta de que somos, de que existimos«¹⁶⁴ (00:14:55–00:15:02), lässt sich etwa in *Estamos vivos* vernehmen. In *Paraná – el río* lautet das eindruckliche Schlussstatement wie folgt:

»Que nos' gobernantes sean conscientes, que piensan que nosotros existimos, que piensan que hay seres humanos, que hay pueblos en las orillas del río, que hay pueblos en la Amazonía, que no solamente hay animales, que no solamente hay montes y árboles – no. Hay gente. Nosotros somos gente, tal igual como ellos, que nosotros también queremos vivir, así como ellos quieren vivir.«¹⁶⁵ (00:12:34–00:13:00)

Auch Teil dieser Argumentationsstruktur ist die Chronologie der Szenen, durch die immer von der jeweiligen indigenen Gemeinschaft ausgegangen und den Staat als abwesend dargestellt wird, womit in konfrontierender Weise gezeigt wird, wie hier ein Narrativ genutzt wird, um räumliche Interventionen umzusetzen.

Die Filme machen, wie beschrieben, die imperiale Lebensweise und vor allem die negativen Konsequenzen dieser von einer Position außerhalb des kapitalisti-

164 Der Staat versucht, uns unsichtbar zu machen. Umso mehr müssen wir daher darauf aufmerksam machen, dass es uns gibt. (Übers. d. Verf.)

165 Die Regierenden müssen sich bewusstwerden, dass wir existieren, dass es hier Menschen gibt, dass es Dörfer an den Ufern des Flusses, im Amazonasgebiet gibt. Es gibt hier nicht nur Tiere, Berge und Wälder, nein. Hier sind auch Menschen. Wir sind Menschen, genau wie sie, wir wollen leben, wie eben auch sie leben wollen. (Übers. d. Verf.)

schen Systems sichtbar (Millesi, 2022) und verweisen gleichzeitig auf die damit einhergehende zunehmende Enteignung, die immer noch auf einer diskursiven Entleerung des Raums zu basieren scheint. In diesem Aufzeigen negativer Konsequenzen der imperialen Lebensweise werden Aspekte der Umweltgerechtigkeit aufgeworfen, die jedoch nicht bei Verteilungsfragen der Auswirkungen ökologischer Krisen stehenbleiben, sondern vermehrt auf Verflechtungen menschlicher und nicht-menschlicher Dimensionen, auf gegenseitige Abhängigkeitsrelationen verweisen, worauf in weiterer Folge noch detaillierter eingegangen wird.

5.6.4 Interdependenz und Katastrophe: Raumaneignung als territoriale Gewalt

Jorge Marcone (2015) kommt in seiner Untersuchung verschiedener lateinamerikanischer Dokumentarfilme der letzten zwei Dekaden über *popular environmental struggles* zu dem Schluss, dass diese unzureichend über die Relation zwischen Menschen und Nichtmenschlichem reflektieren. Insbesondere fehlt eine Betrachtung der politischen Folgen, die unterschiedliche Ontologien im Kontext territorialer Auseinandersetzungen mit sich bringen können und zentral in solchen Konflikten sind. Die von ihm untersuchten Dokumentarfilme¹⁶⁶, so schreibt er, fokussieren vorwiegend kritische Momente lokaler Widerstandsbewegungen, thematisieren die Exklusion in politischen Entscheidungsprozessen und vernachlässigen dabei ontologische Differenzen in Bezug auf nichtmenschliche Entitäten bzw. ermöglichen lediglich einen flüchtigen Eindruck unterschiedlicher nichtwestlicher Mensch-Umwelt-Beziehungen (Marcone, 2015). Wesentliche Gemeinsamkeiten, die Marcone für sein Filmkorpus festhält, lassen sich auch in den hier analysierten Filmen finden, etwa die Hinterfragung der Bedeutung von ›Entwicklung‹, die Konfrontation des kapitalistischen Systems von Wachstum zu Lasten der Umwelt und die sozialen Ungleichheiten, die mit dieser Degradierung des Lebensraums einhergehen, wie in Kapitel 5.6.3 beschrieben. Während er jedoch kritisiert, dass

166 Marcones Fokus liegt dabei nicht auf Dokumentarfilmen, die sich im Rahmen des indigenen Films verorten, sondern in erster Linie populäre Umweltschutzbewegungen, ›indigen oder nicht-indigen‹, wie er schreibt. Sein Korpus umfasst beispielsweise: *The Water is Ours, Damn It!* (Sheila Franklin, Bolivien, 2000); *The Power of Community: How Cuba Survived Peak Oil* (Faith Morgan, Cuba, 2006); *A Convenient Truth: Urban Solutions from Curitiba* (Giovanni Vaz del Bello, Brasilien, 2007); *Thirteen Villages Defending Water, Air and Land* (Francesco Taboada Tabone, Mexiko, 2008); *The Trees Have a Mother* (Juan Carlos Galeano und Valliere Richard Auzenne, USA/Peru, 2008); *Crude: The Real Price of Oil* (Joe Berlinger, USA/Ecuador, 2009); *Yasuní. El Buen Vivir* (Arturo Horta, Ecuador, 2012); aber auch *Choropampa: The Price of Gold* (Stephanie Boyd und Ernesto Cabellos, Peru, 2002) und *Tambogrande: Mangos, Murder, and Mining* (Ernesto Cabellos Damián und Stephanie Boyd, USA/Peru, 2006) – frühere Arbeiten von Stephanie Boyd, die in Kooperation mit Vertreter*innen der Kukama auch *Paraná – el río* produzierte.

derartige Filme vor allem sichtbare Einzelereignisse der Konfrontation fokussieren und damit alternative Formen der alltäglichen Interaktion mit nichtmenschlichen Entitäten vernachlässigen, in denen erhebliches politisches Potenzial läge, lässt sich dies in den hier untersuchten Filmen durchaus feststellen, wie die Einzelanalysen gezeigt haben und im Weiteren zusammenfassend dargestellt wird. Die Motive können unter dem Narrativ der Interdependenz gebündelt werden, das gleichzeitig eine Kritik an der Vorstellung einer passiven Materie als zentralen Aspekt in der filmischen Vermittlung der territorialen Konflikte mit sich bringt.

Das hier genannte Interdependenznarrativ ist an Dürbecks Überlegungen zum Anthropozän-Diskurs angelehnt und damit auch in jenem verortbar. Neben der Debatte um den Beginn des neuen Erdzeitalters, wie in Kapitel 3.2 geschildert, sind die mit der Anthropozän-Hypothese verbundenen Narrative von Interesse, da sie unterschiedliche Aspekte hervorheben und zu unterschiedlichen Handlungen und Sichtweisen auffordern. Dürbeck (2018) hat diese zu systematisieren versucht und unterscheidet dabei fünf wesentliche Narrative: das Katastrophen-, das Gerichts-, das (bio-)technologische, das Interdependenznarrativ sowie das Narrativ der großen Transformation. Im Falle des Interdependenznarrativs wird, so Dürbeck (2018), von einem starken Abhängigkeitsverhältnis zwischen Mensch und Natur, von Interaktivität ausgegangen. Demzufolge ist der Mensch »nicht als getrennt von anderen Spezies zu denken, sondern als Teil eines Netzwerkes im Austausch mit anderen Agenzien« (Dürbeck, 2018, S. 13). Unter anderem Vermeulen (2020) betont, dass die Opposition Natur/Kultur immer schon ein kulturelles Konstrukt gewesen ist, wobei diese Dichotomie dazu diene, die Umwelt beispielsweise als Wildnis wahrzunehmen, die es zu erobern und zu bezwingen galt. William Cronon (1996) hält die Glorifizierung der Wildnis, wie sie etwa im literarischen Kanon Nordamerikas im 19. Jahrhundert deutlich wurde, für den Ausdruck einer solchen dualistischen Vorstellung, die den Menschen zur Gänze außerhalb einer natürlichen Sphäre positioniert. Natur als positiv konnotierte Wildnis war das Gegenstück zur Gesellschaft, »in a state uncontaminated by civilization« (Garrard, 2004, S. 59). Das Motiv einer unberührten Wildnis wird in den Filmen eindeutig nicht bedient. Die gezeigten idyllischen Landschaften werden stets als Heimat der jeweiligen indigenen Gemeinschaft markiert, womit sich bereits ein Argument über das Verständnis von »Natur« als nichtexterne Sphäre zum Menschen ableiten lässt.

Besonders intensiv wird dieses Interdependenznarrativ auf inhaltlicher Ebene bedient. In *Estamos vivos* wird beispielsweise die Idee des *sentirse por el entorno* eingeführt und erläutert, um über Territorium zu sprechen, während in *Ara Pyau* über die Beschreibung des *no indígena*, der die Erde essen will, eine ontologische Distanz artikuliert wird, die sich über das Fehlen eines Verständnisses von Interdependenzstrukturen ausdrückt. In *Paraná – el río* ist insbesondere die Erläuterung des Flusses als Vaterfigur zu nennen, anhand der auch Probleme dargestellt werden, wenn der Fluss übermäßig genutzt bzw. verschmutzt wird. »Lo que nosotros tenemos como

pueblo Kukama es que nuestro padre es el río. Pero si de repente, yo lo mato a mi padre, ¿quién me va a dar el pescado para alimentarme? ¿Me va a dar la hidrovía, me van a dar los petroleros, me va a dar la hidroeléctrica?»¹⁶⁷ (00:05:49–00:06:08), fragt Ribelino Ricopa Alvis. Gerade in dieser Beschreibung, die einen wesentlichen Teil der filmischen Argumentation ausmacht, wird eine Form der Interaktion der Menschen mit ihrer Umgebung beleuchtet, die sich von westlichen Denkkategorien unterscheidet und sich über Alltägliches ausdrückt, womit vor allem Fragen nach Verantwortlichkeiten und Kausalitäten aufgeworfen werden.

Während *Estamos vivxs* und *Ara Pyau* auf filmbildlicher Ebene zumeist menschliche Handlungen in den Fokus rücken, lassen sich in *Júba Wajjín*, *Paraná – el río* und *Sangre y Tierra* auch visuelle Umsetzungen eines Interdependenznarrativs identifizieren. *Sangre y Tierra* stellt etwa die Gleichsetzung von Mensch und Natur sowie die gegenseitige Abhängigkeit an den Beginn des Konflikts und erzählt dies als Ursprung des Konflikts. Die Idee von Land als Körper wird am Anfang der filmischen Erzählung positioniert, jedoch über Umriss des Kontinents bzw. kartografische Abbildungen des Landes und der Region verbildlicht, um auf die Unterschiede territorialer Vorstellungen hinzuweisen. »Que está pendiente de nosotros«¹⁶⁸, hallt es einige Male wider. »La tierra y las plantas medicinales tienen el mismo sistema que nosotros«¹⁶⁹ (00:02:46–00:02:50), ist aus dem absoluten Off zu hören, es folgen Donnerschlag und Blitze, die die Umriss eines Menschen sichtbar werden lassen. Das Zusammenwirken der filmästhetischen Mittel markiert diese Aussage als Brennpunkt des Konflikts. »Todos hijos únicos de la madre tierra«¹⁷⁰ (00:03:06–00:03:09), steht in Großbuchstaben auf dem Filmbild als Übersetzung des aus dem absoluten Off auf Nasa Yuwe Gesprochenen, »por eso debemos defenderla y cuidarla«¹⁷¹ (00:03:09–00:03:11 [Herv. i. O.]). In *Júba Wajjín* beispielsweise wird in der Konstruktion des Dorfes als filmischen Ort durch Ähnlichkeitsrelationen, durch zahlreiche Nah- und Detailaufnahmen und Montage der Eindruck erweckt, der Raum werde sowohl von menschlichen als auch nichtmenschlichen Akteur*innen bewohnt bzw. durch sie gemeinsam hervorgebracht. Relationalität kann als bedeutende Kategorie in der Strukturierung bzw. im Entwerfen des Raums identifiziert werden, womit dieser als posthumaner Weltentwurf eingeführt wird. Während Interdependenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem in der ersten Hälfte des Films über positive Aspekte erzählt werden, sind sie im Zuge der Inwertsetzung

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

168 Sie ist auf uns angewiesen. (Übers. d. Verf.)

169 Die Erde, die Heilkräuter sind uns gleich. (Übers. d. Verf.)

170 Wir alle sind einzigartige Kinder der Mutter Erde. (Übers. d. Verf.)

171 Darum müssen wir sie *hüten* und *verteidigen*. (Übers. d. Verf.)

als destruktive Kraft dargestellt, womit eine Wertung der jeweiligen Lebensweisen einhergeht. Als Beispiel sei hier das Zeigen der vom Staub geröteten Augen genannt. Die farbliche Kongruenz der Augen mit der roten, staubigen Erde bildet einen künstlerischen Beleg für die Interdependenz zwischen Mensch und Nicht-menschlichem, die sich nun destruktiv ausdrückt. In *Paraná – el río* lässt sich ebenfalls ein starkes Argument gegen den Glauben an die menschliche Unabhängigkeit von anderen Sphären zugunsten eines Interdependenznarrativs ablesen. Dieses wird auf filmbildlicher Ebene beispielsweise über das Einnehmen einer nicht-menschlichen Perspektive evoziert, womit Verflechtungen der Menschen mit der sie umgebenden materiellen bzw. nichtmenschlichen Welt bewusst gemacht werden bzw. der nichtmenschlichen Welt auch Handlungsmacht zugesprochen wird. Die Idee der allein menschlichen Handlungsmacht wird hingegen als Versuch der Verschleierung bzw. Verharmlosung der Degradierung des Lebensraums gekennzeichnet. Die zugrunde liegende Vorstellung von passiver Materie wird als unzureichend vermittelt, sie scheint die Komplexität von Verflechtungen und Prozessen nicht fassen zu können, so das Argument des Films. In allen Filmen wird das Territorium der jeweiligen indigenen Gemeinschaft also über ein Interdependenznarrativ beschrieben: in *Estamos vivos* und *Ara Pyau* vor allem über Erläuterungen der Menschen, in *Paraná – el río*, *Júba Wajín* und *Sangre y Tierra* wird der Raum auch über filmästhetische Mittel als von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen geformt skizziert.

Im chronologischen Aufbau der Filme wird von einer Wirklichkeitskonstruktion ausgegangen, die die eben beschriebenen Interdependenzen betont. Diese werden als Ausgangspunkt angenommen, was dazu führt, die Idee der Unabhängigkeit des Menschen von Nichtmenschlichem zu subvertieren und die staatliche Intervention – auf unterschiedlichen Ebenen – als gewaltvoll wahrzunehmen. Das Ignorieren von Interdependenzen, die sich auch in den artikulierten Kosmovisionen der jeweiligen indigenen Gemeinschaft wiederfinden, wird somit als epistemische Gewalt dargestellt. Damit kann diese filmische Strategie auch als Konfrontation mit der Kolonialität der Natur (Escobar, 2008) und damit eine Form der Auseinandersetzung mit modernen/kolonialen Ordnungen verstanden werden. Escobar (2008) stellt fest, dass das Konzept der Kolonialität auch in Bezug auf ›Natur‹ beachtet werden muss. So schreibt er, dass mit westlichen Rationalisierungsprozessen auch die Beherrschung bzw. Regierbarkeit insbesondere der natürlichen Umgebung einherging. Wesentlicher Aspekt der Kolonialität der Natur ist ihm zufolge eine Kategorisierung, die in eine Hierarchisierung führt: In dieser Hierarchie wird Natur als unterste Ebene verstanden, als externe Sphäre gegenüber der Menschheit. Produkte der Erde seien einzig Produkte menschlicher Arbeit, womit die Unterordnung der Natur in Marktlogiken sowie die Subalternisierung jeglicher Artikulationen von Kontinuitäten zwischen Natur und Mensch einhergeht (Escobar, 2008). Diese Unterordnung von ›Natur‹ in Marktlogiken wird in den Filmen als gewaltsamer Pro-

zess dargestellt und durch die Einführung alternativer Vorstellungen problematisiert, während Kontinuitäten und Ähnlichkeitsrelationen zwischen Mensch und Natur betont werden. Die Filme greifen also in konfrontierender Weise auf Motive der Kolonialität der Natur zurück und legen Zeugnis über die Fortführung von Unterdrückung, aber vor allem auch über den regen Widerstand dagegen ab.

Das Interdependenznarrativ ist also in den Filmen deutlich wiederzufinden, wird im Kontext bestehender Machtgefüge, wie sie die imperiale Lebensweise beschreibt, jedoch stark mit dem Katastrophennarrativ verbunden, um die Intervention des Staates, die Expansion des Kapitalismus zu vermitteln. Dem Katastrophennarrativ bescheinigt Dürbeck (2018) vor allem apokalyptische Aspekte, Diagnosen eines nahenden Kollapses etwa, eine ›Zukunft als Katastrophe‹, wie Eva Horn (2014) darlegt, Vorstellungen eines lebensfeindlichen Planeten, ein antizipiertes Ende, das eine kritische Betrachtung der Gegenwart ermöglichen soll: »Für das Katastrophennarrativ sind damit die mahnende Appellfunktion und der kritische Impuls entscheidend, wie sie sich auch in der Literatur, v.a. in der Science Fiction, finden.« (Dürbeck, 2018, S. 9) *Júba Wajín* beispielsweise konstruiert die Topografie des Dorfes entlang eines posthumanen Weltentwurfs, die Tagebaumine – die akute Bedrohung des Dorfes – wird hingegen als staubige, lebensfeindliche Wüste gezeigt. Während Danowski und Viveiros de Castro derartige Bilder als Zukunftsvisionen der gegenwärtigen westlich-modernen Wissenschaft beschreiben, als »impoverished, sordid environment; an ecological desert, a sociological hell« (2016/2017, S. 17), zeigt *Júba Wajín*, dass eine solche ausgelaugte, zerstörte Umwelt für manche bereits Realität ist. Bilder der schweren Kraftfahrzeuge in der Mine, die den Boden aufwühlen, porträtieren diese Zerstörung und erinnern dabei an ein prometheisches Bild des Menschen als Eroberer der Natur. Hier liegt eine Verknüpfung von Interdependenz- und Katastrophennarrativ vor, wobei die Katastrophe aus dem Ignorieren der Interdependenzen erwächst, aus der Intention, zu beherrschen. In *Sangre y Tierra* ist das Bild der Beherrschenden der Natur in den schwer bewaffneten Polizist*innen und Polizeifahrzeugen zur Bewachung der Monokulturfelder zu finden. *Paraná – el río* konzentriert sich nicht auf ein einmaliges Ereignis, sondern auf die scheinbar stetige Zunahme der Bedrohung, die langsame Degradierung und insbesondere auf die westlich-modern geprägte Ontologie als Versuch der Verschleierung negativer Auswirkungen des eigenen Tuns. In dieser Ästhetik der *slow violence* (Nixon, 2011) wird der Fluss zum Opfer eines prometheischen Beherrschers der Natur. Die sich langsam anbahnende Katastrophe ist auch hier auf das Ignorieren von Interdependenzen zurückzuführen. *Ara Pyau* zeichnet ein Bild der Katastrophe durch die scheinbare Gier des Staates, stetig weiteren Raum anzueignen, wobei der Staat mit einer Vorstellung des ›Aufbrauchens‹ verknüpft wird. Somit erscheint der Widerstand gegen die staatliche Expansion wie ein Kampf gegen ein vermeintliches Ende – der Menschheit, der Welt, des Lebens an sich.

Die Darstellung der Konflikte im Kontext eines Machtgefüges, wie es die imperiale Lebensweise beschreibt, ebenso wie die Einführung indigener Kosmvisionen als ebenbürtige Weltentwürfe zu westlich-modernen schärft die Lektüre des Raums, diesen im Zuge der räumlichen Aneignung nicht (mehr) in entwicklungs-mäßigen Begrifflichkeiten zu lesen: Aus einer Opposition von zivilisiert vs. noch nicht zivilisiert, wie es das Narrativ der Reise ins Hinterland nahelegt (vgl. Kapitel 3.3.2), wird gegenwärtig die Wahrnehmung hinsichtlich einer Gegenüberstellung von kommodifiziert vs. (noch) nicht kommodifiziert suggeriert und kann als wesentlicher Beitrag der Filme zur Prägung des Diskurses um territoriale Konflikte identifiziert werden (vgl. Kapitel 5.6.3).

Dieser ›Übergang‹ wird entlang einer Verknüpfung von Interdependenz- und Katastrophennarrativ erzählt, letzteres beschreibt dabei den Prozess der Inwertsetzung als das Resultat einer Wirklichkeitskonstruktion, die die Komplexität der Verstrickungen von Menschen und ihrer Umgebung nicht zu fassen scheint, sondern vielmehr Beherrschung in den Vordergrund stellt und Materie als passiv versteht. Die Blindheit gegenüber Interdependenzstrukturen, die – irreführend durch ontologische Dissoziationen – die Unabhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung propagiert und eine selektive Zerstörung zulässt, wird als Problem dargestellt, das es zu überwinden gilt. Die Expansion des Kapitalismus wird mit Endlichkeit verbunden, mit Verlust – insbesondere anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung, anderer Lebensweisen –, während der Widerstand dagegen als Kampf für den Fortbestand sozionatürlicher Verbundenheit, als Kampf für eine Zukunft veranschaulicht wird. Verwertbarkeit, wie sie mit der Inwertsetzung durch den Kapitalismus etabliert wird, führt zu Plünderung, westlich-moderne ›Wertschöpfung‹ wird folglich zur ›Erschöpfung‹. Das Bestehen auf dieser Expansion scheint der Weigerung zu entspringen, die damit gleichzeitig evozierte Endlichkeit wahrzunehmen.

Die staatliche Expansion wird in dem Zusammenhang zur Enteignung, diese Erfahrung stellt ein zentrales Prinzip der filmischen Verhandlung der Konfliktsituationen dar. Das Motiv der Enteignung basiert jedoch nicht auf einer Eigentumslogik, sondern auf der Enteignung eines Weltentwurfs, der verunmöglicht wird, nicht zuletzt, weil die geografischen Räume nicht mehr in der Form bestehen, an der sich die kulturelle Einschreibung orientiert. Aus dieser Verbindung ökologischer Zerstörung, die sich aus einer vermeintlichen Blindheit gegenüber Interdependenzstrukturen ergibt, mit bestehenden kolonialen Machtgefügen lässt sich die in den Filmen dargestellte Raumanneignung auch als ›territoriale Gewalt‹ bezeichnen: als Raumanneignung, die insbesondere über die Zerstörung bestehender Relationen und die zunehmende Verunmöglichung anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung vonstattengeht. Den Rezipierenden jener filmischen Realitäten werden hier Möglichkeiten geboten, soziokulturell geprägte räumliche Verflechtungen neu zu denken, womit auch die Botschaft transportiert wird, Kultur als

Produkt menschlichen Handelns und Denkens nicht in Opposition zur Natur zu sehen, da diese sich immer schon gegenseitig beeinflussen. Eine Trennung von Natur und Kultur, wie sie im westlichen Denken verankert ist, wird damit verworfen. Wenn jedoch die Trennung Natur/Kultur aufgelöst wird, muss mit dem Begriff der Umweltgerechtigkeit mehr als das menschliche Wohl in den Blick genommen werden, da Beziehungen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem als ko-konstitutiv angenommen werden und damit Dimensionen von Gerechtigkeit und Verantwortlichkeiten neu gedacht werden müssen. Die Darstellung der Zerstörung bestehender Relationen als ›territoriale Gewalt‹ lässt den Aspekt der Umweltgerechtigkeit also in einem anderen Licht erscheinen, da explizit nicht nur auf die Konsequenzen für die Menschen, sondern für die Verflechtungen der Menschen mit ihrer Umgebung hingewiesen wird.

Indigene Völker der Amerikas betonen häufig, so Danowski und Viveiros de Castro (2016/2017), dass das Ende ihrer Welt – die Apokalypse, wie sie das Katastrophennarrativ des Anthropozäns beschreibt – bereits vor 500 Jahren stattfand. Diese Zerstörung hat sich seither kontinuierlich fortgesetzt und wiederholt, wie die hier analysierten Filme in der Verhandlung aktueller Konflikte aufzeigen. Besonders ist dabei auch das Genre des Dokumentarfilms, der mit seinem Wahrheits- bzw. Wahrhaftigkeitsanspruch keine Vorstellung einer möglichen Zukunft unterbreitet, sondern die Gegenwart dokumentiert: Entlang des Katastrophennarrativs, das eine ›Zukunft als Katastrophe‹ (Horn, 2014) benennt, wird die aktuelle Realität marginalisierter Bevölkerungssteile visualisiert. Ist die Katastrophe für manche noch eine Zukunftsvision, so ist sie für andere bereits konkrete Gegenwart, scheint eine zentrale Aussage der Filme zu sein. Die einstige ›Peripherie‹ der eurozentrischen Moderne wird damit zu deren Zukunftsbild. Jennifer Wenzel spricht diesbezüglich von einer seltsamen Inversion kolonialer Fortschritts- und Entwicklungsnarrative (Craps et al., 2018), durch die der Globale Süden nicht mehr die Position eines Nachzüglers einnimmt, der stetig aufzuholen hat, sondern vielmehr die Zerstörung und Verwüstung vorwegnimmt, die letzten Endes auch den Globalen Norden treffen wird (Vermeulen, 2020). Der Raum ist demzufolge nicht mehr das ›Hinterland‹, sondern die Vorkonfigurierung der Zerstörung, die auch anderswo kommen wird, die *frontier* der Katastrophe. Diese Raumdarstellung dient nicht etwa einem Gründungsmythos, wie es das Hinterland für die Nationenbildung war, sondern stellt die Zukunftsvision einer zunehmend gemeinsamen Katastrophe (Chakrabarty, 2009) dar. Das Privileg des Nordens, die Zerstörung (bisher) nicht zu sehen (Vermeulen, 2020), löst sich damit stetig auf. Im Kontext jener Idee von Endlichkeit und Zerstörung durch das Ignorieren von Abhängigkeitsrelationen wirken extraktive Tendenzen der Politik wie das Schaufeln des eigenen Grabes. Die Inwertsetzung des Raums wird hier als Sackgasse erzählt.

6. Schlussbetrachtungen

»Indigenous media is perhaps above all a project of world-making, of thinking that another world is possible, of conceiving different futures.« (Salazar & Córdova, 2020, S. 141)

Durch (audio-)visuelle Produktionen Gegendiskurse zu westlich-modernen Vorstellungen und Blickregimen zu etablieren, damit einem *colonial gaze* entgegenzutreten und sich in politischen Diskursen Gehör zu verschaffen, ist ein zentrales Anliegen im Rahmen des indigenen Filmschaffens. Ziel ist es, indigene Erfahrungen, kulturelle Wertvorstellungen und indigenes Wissen sichtbar zu machen (vgl. Kapitel 2.3). Insbesondere dem Dokumentarfilm wird hierbei aufgrund seiner wirklichkeitskonstituierenden Funktion eine bedeutende Rolle zugeschrieben, da er mit der Möglichkeit, anders hinzuschauen (Kuchenbuch, 2005), zum medialen Aushandlungsprozess gesellschaftlicher Gefüge werden kann.

Wie in der Einleitung dargelegt, stand die Betrachtung indigener Dokumentarfilme im Zentrum dieses Forschungsvorhabens. In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht zu verstehen, wie diese Filme insbesondere im Kontext aktueller territorialer Konflikte wirken, wie sie an territorialen Aushandlungsprozessen beteiligt sind, welche Gegenentwürfe sie bieten, inwieweit sie bestehende hegemoniale territoriale Vorstellungen infrage stellen und einen Dekolonialisierungsprozess anstoßen können. Die Möglichkeit zur Auflösung von Machtbeziehungen in territorialen Konflikten bzw. das Spannungsfeld koexistierender Territorien und Wirklichkeitskonstruktionen zu untersuchen und die Bedeutung der Filme als Widerstandspraxis zu ermitteln, stand folglich im Zentrum des Forschungsinteresses der vorliegenden Arbeit. Die Analyse der filmischen Mittel zur formalen und ästhetischen Gestaltung der ausgewählten Arbeiten sollte Aufschluss geben darüber, wie diese kulturellen Manifestationen in ihrer entsprechenden Bedeutungskonstitution an der Aushandlung territorialer Verhältnisse beteiligt sind.

Mit Bezug auf raumwissenschaftliche Überlegungen habe ich versucht darzustellen, dass ›Territorium‹ als Effekt performativer Akte, als machtdurchzogener Raum zu verstehen ist, der produziert wird und ständiger Wiederholung bedarf.

Dies erlaubt, unterschiedliche Wege als Prozesse der Territorialisierung zu denken und Möglichkeiten der Subversion hegemonialer Vorstellungen nachzuspüren, wie es gerade im lateinamerikanischen Kontext bedeutsam erscheint. Während die Kartografie als Kulturtechnik zur Etablierung des Nationalstaates als westlich-modernes Konzept von Territorium bereits eingehend untersucht wurde, insbesondere auch unter dem Aspekt der damit einhergehenden (Handlungs-)Macht (Döring & Thielmann, 2008; Dünne, 2008; Mignolo, 1995; Stockhammer, 2007), so lässt sich annehmen, dass auch andere kulturelle Manifestationen an der Fortführung bzw. auch Subversion der performativen Herstellung dieser Raumkonstruktion beteiligt sein können, territoriale Einschreibungen vornehmen können, mit denen entsprechende Ansprüche artikuliert werden. Mein Bemühen lag also darin, indigene Dokumentarfilme über aktuelle territoriale Konflikte innerhalb dieses Diskurs zu verorten, die – als *performances of decolonization* – im Rahmen der filmischen Verhandlung territorialer Konflikte Gegendiskurse zum nationalstaatlichen Territorium entwerfen, um diese Form der Territorialisierung zu unterlaufen und so zu einer Dekolonialisierung des Raums beizutragen.

Wie beschrieben, wird Dokumentarfilm nicht als Wiedergabe einer Realität verstanden, sondern als produktiv in der Herstellung bedeutungsvoller Welten und auch in der Herstellung von Territorien als performative Räume. Eine detaillierte Betrachtung der Narrative, die in diesen filmischen Verhandlungen von territorialen Konflikten Eingang finden, kann dazu beitragen, bewusster über die hegemoniale Stellung des Staates, über die moderne/koloniale Weltordnung und damit einhergehend die Marginalisierung nicht-westlicher Kulturen nachzudenken. Dies bedeutet auch, bei der Verhandlung von Ressourcennutzung, Ressourcenschonung und der Bewahrung von Lebensräumen wachsamer gegenüber Aspekten der Umweltgerechtigkeit bzw. des Umweltrassismus zu sein und über ontologische Voraussetzungen zu reflektieren.

Auf die theoretischen Überlegungen und Ergebnisse der Analysen zurückgreifend soll das folgende Fazit einen Überblick über diejenigen Aspekte der untersuchten Dokumentarfilme geben, die ich als zentrale Beiträge zur Mitgestaltung des Diskurses um territoriale Konflikte erachte. Daran anschließend sollen die Erkenntnisse in weiterführende Überlegungen überführt werden und damit einen Ausblick bilden, der die vorliegende Arbeit abrundet.

6.1 Fazit

Wie ich in der Synthese der Filmanalysen gezeigt habe, greifen die Filmemacher*innen auf ähnliche Motive zurück, um bestehende koloniale Logiken im Rahmen territorialer Konflikte aufzuzeigen und damit den Nationalstaat in seiner hegemonialen Position infrage zu stellen. Damit heben die Filme einerseits

das Fortbestehen kolonialer Strukturen der Gebietseroberung bis in die heutige Zeit hervor, andererseits verdeutlichen sie die große Bandbreite an indigenen Gegenentwürfen zu territorialen Ordnungen und – damit verbunden – Umweltverhältnissen.

Mit dem Narrativ der Intervention wird der Raum im Prozess des Aneignens durch staatliche Akteur*innen gezeigt, diese Aneignung wird mit einem Beherrschungsdrang verbunden (Kapitel 5.6.1). In kolonialen Diskursen wurde die Eroberung mitunter als ›Entdeckung‹ erzählt, wodurch diese nicht als gewaltsamer Prozess der Enteignung, sondern vielmehr als eine Art ›Errettung‹ aus einer nicht ›historisierbaren‹ Zeit verstanden werden konnte (Dussel et al., 2008). Die Eroberung wurde also nicht als (gewaltsames) Eingreifen in bestehende Verhältnisse erzählt. Das Narrativ der Intervention hingegen, wie es in den Filmen bedient wird, stellt den Staat nicht als Souverän über ein bestimmtes Gebiet dar, sondern als Eindringling. Das Aneignen und damit Enteignen nicht-westlicher Gemeinschaften wird folglich in den Vordergrund gestellt. Damit schafft die Repräsentation des filmischen Raums neue Verhältnisse, macht die Koexistenz unterschiedlicher Territorien und die aktive Aneignung durch den Staat sichtbar.

Die in den Filmen konstruierten Raumentwürfe sind insbesondere durch kollektive, gelebte Erfahrung geprägt (Kapitel 5.6.2) – ein Aspekt, den Sandoval et al. (2017) als Fundament des lateinamerikanischen Diskurses um Territorium bezeichnen. Durch diese bildliche Darstellung als Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung der Umgebung, als Konventionalisierung und letztlich auch Verbreitung von Rauminformationen wird eine Fixierung durch ein objektives ›Vermessen‹ des Raums verweigert. Der Raum wird nicht als kontrollierbares Objekt präsentiert, Territorium entsteht demzufolge nicht (nur) durch die Praktik des Vermessens, Festhaltens, Kartierens, sondern durch die unmittelbare kollektive Erfahrung.

Die versuchte Expansion des Staates wird in den Kontext kolonialer Logiken gestellt, indem entsprechende Strategien sichtbar gemacht werden, etwa nicht-westliche Vorstellungen zu ignorieren oder Verdrängung mit Entwicklung zu rechtfertigen – mit dem Ziel, eine kapitalistische Ordnung zu schaffen. Im Dokumentieren der Konflikte machen die Filme diese Aspekte deutlich und zeigen gleichzeitig, wohin die negativen Konsequenzen derzeitiger Lebens- und Produktionsweisen des Globalen Nordens, wie sie Brand und Wissen (2018) beschreiben, externalisiert werden (Kapitel 5.6.3). Als ›externe Sphäre des Kapitalismus‹ verstanden, wie sie die Relationierung der filmischen Orte impliziert, wird die Konfrontation mit der Ausbreitung des Staates in einer Dichotomie verankert, die sich als ›kommodifiziert – (noch) nicht kommodifiziert‹ lesen lässt (Kapitel 5.6.3, 5.6.4), womit eine Verschiebung im Diskurs um räumliche Vorstellungen in diesen Konflikten herbeigeführt wird, von einem Entwicklungsnarrativ des zivilisierten bzw. noch nicht zivilisierten Raums zu einem Inwertsetzungsnarrativ. Die Filme veranschaulichen, wie ein ›globales‹ System – der Kapitalismus – auf lokaler Ebene bekämpft wird.

Die Filme wirken dadurch wie eine mikroskopische Vergrößerung des Kapitalismus, die dessen Risse und Brüche ans Licht bringt. Die Filme zeigen, dass nicht-kapitalistische Lebens- und Organisationsweisen existieren, die aktuell gelebt werden, und bieten damit Alternativen zum Kapitalismus. Die räumliche Aneignung wird also nicht in entwicklungsmäßigen Begrifflichkeiten beschrieben, vielmehr wird die Zerstörung bestehender Verhältnisse und Relationen und die damit zunehmende Verunmöglichung anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung erzählt, was in der vorliegenden Arbeit als territoriale Gewalt definiert wird. Im Visualisieren und Benennen dieser, aber auch im Aufzeigen von Alternativen liegt die Möglichkeit zur Dekolonialisierung. Ideen der Entwicklung und des Fortschritts, wie sie dem Territorialitätskonzept der westlichen Moderne zugeschrieben werden (Schröder & González, 2019), treten damit in den Hintergrund bzw. werden als diskursive Strategien zur Inwertsetzung beschrieben, die jedoch mit epistemischer Gewalt verbunden sind. Die Filme zeigen die Strategien der Inwertsetzung in ihrer Funktion, Nichtmenschliches zu objektifizieren, zu beherrschen und damit eine anthropozentrische Weltsicht zu untermauern.

Die Einführung indigener Territorialitätskonzepte, wie sie auf inhaltlicher Ebene der Filme häufig festgestellt wurde, kann als epistemische Intervention gegenüber nationalstaatlicher Territorialisierung verstanden werden. Diese Filme verschreiben sich damit einem politischen Diskurs und können als Teil indigener Kosmopolitik (de la Cadena, 2010) betrachtet werden, da sie Alternativen zu westlich-modernen Vorstellungen eröffnen und die Infragestellung der hegemonialen Stellung westlich-moderner Wirklichkeitskonstruktionen ermöglichen. Unterschiedliche Weltentwürfe werden als gleichwertige und gleichzeitige Optionen der Wirklichkeitskonstruktion dargestellt, denen im politischen Diskurs jedoch unterschiedliche Bedeutung zukommt, der Anspruch auf Gleichzeitigkeit ist somit eine zentrale Aussage der Filme.

Über ein Interdependenznarrativ wird die Mensch-Umwelt-Beziehung verhandelt, die verlangt, Verantwortlichkeiten und Kausalitäten neu zu denken (Kapitel 5.6.4), womit in konfrontierender Weise auf die Kolonialität der Natur (Escobar, 2008) eingegangen wird. Das Ignorieren von Interdependenzen und damit einhergehend die Annahme einer passiven Materie wird als Problem dargestellt, das in einer Katastrophe mündet (Kapitel 5.6.4). Als Form der Enteignung verknüpfen die Filme die ökologische Zerstörung, die sich aus einer vermeintlichen Blindheit gegenüber Interdependenzstrukturen ergibt, mit weiterhin bestehenden kolonialen Machtgefügen, die mit epistemischer Gewalt einhergehen. Durch die Verknüpfung von Interdependenz- und Katastrophennarrativ erscheint der so konstruierte filmische Raum wie die *frontier* einer zunehmend gemeinsamen Katastrophe.

Wie sich gezeigt hat, wird in den hier analysierten Filmen, wie auch in zahlreichen weiteren indigenen Filmarbeiten, wie Salazar und Córdova (2020)¹ feststellen, die Möglichkeit einer ›ontologischen Neukalibrierung‹ impliziert, die notwendig ist, um westlich-kapitalistische Lebensweisen und Kosmovisionen zu trotzen bzw. zu überwinden, die insbesondere mit Beherrschung und Inwertsetzung verbunden sind. Diese Filme bieten Möglichkeiten zur Artikulation der Bedeutung von Interdependenzen und können Ausgangspunkte für die Entwicklung neuer Ontologien bilden. Wie in Kapitel 3.2 erwähnt, betrachtet Escobar (2008) viele territoriale Konflikte in Lateinamerika vor allem als *ontologische* Konflikte, die das Potenzial besitzen, hegemoniale Unterscheidungen zwischen Natur und Kultur auf Basis einer liberalen Ordnung zu denaturalisieren, die auch die Basis für andere Trennungen wie zivilisiert/barbarisch, Kolonialherr/Kolonisierte, entwickelt/unterentwickelt darstellen. Die Strukturierung des Raums verläuft, wie erwähnt, nicht nach Entwicklungsbegrifflichkeiten (›entwickelt – noch nicht entwickelt‹), sondern entlang der Linie ›kommodifiziert – nicht komodifiziert‹, womit die liberale Ordnung denaturalisiert und kritisiert wird, da die Kommodifizierung als Resultat territorialer Gewalt erzählt wird, die in einer Katastrophe mündet. Während Indigene früher oft als Hemmnis für Fortschritt erzählt wurden (vgl. Kapitel 3.3.2), ist es in den hier analysierten Filmen der Staat, der als Hemmnis für den Fortbestand indigener Kulturen, nichtwestlicher Territorialitäten, aber auch der Welt im Allgemeinen dargestellt wird. Die nationalstaatliche Territorialisierung wird mit Gewalt und Ausbeutung verknüpft.

Die Analysen lassen erkennen, dass die Filme diverse filmische Strategien nutzen, um koloniale Kontinuitäten, Brüche und Widerstände der bestehenden territorialen Verhältnisse aufzuzeigen und damit gleichzeitig zu verhandeln. Was ein Film im Dokumentieren einer solchen Konfliktsituation ›tut‹, kann als mediale Verwirklichung eines territorialen Aushandlungsprozesses beschrieben werden. Die Filme werden zu Praktiken der Affirmation territorialer Bezüge und damit einhergehender Ansprüche. Sie erinnern daran, dass der Nationalstaat kein homogener Container ist, kein singulärer, fixierter Raum, sondern sich in konstanter Verhandlung befindet und von Brüchen und Rissen durchzogen ist. Sie zeigen, dass die Verhandlung des Raums kein Prozess ist, der mit der Kolonialisierung bzw. Etablierung von Nationalstaaten abgeschlossen wurde, sondern kontinuierlich fortgeführt wird und weiterhin gewaltsame Züge annimmt. Sie kritisieren da-

1 Salazar und Córdova (2020) nennen dabei insbesondere die Filme des Kichwa Regisseurs Eriberto Gualinga Sachata Sipimanik Mani/I Am the Defender of the Forest (2003), *Sisa Ñambi/The Path of Flowers* (2010), *Los Descendientes del Jaguar/Children of the Jaguar* (2012), und *Kawsak Sacha/The Canoe of Life* (2018) bzw. die Filme *A Gente Luta Mas Come Fruta/We Struggle But We Eat Fruit* (2003) von Bebito Piäko und Isaac Piäko (Asháninka) und *La Pequeña Semilla en el Asfalto/The Little Seed in the Asphalt* (2009) von Pedro Daniel López.

mit den Nationalstaat in seiner hegemonialen Machtposition, die aus immer noch bestehenden kolonialen Logiken erwachse und dazu diene, Teile der Bevölkerung zu marginalisieren. Anstatt partielle Verbesserungen vorzuschlagen, rufen sie zu radikalen Veränderungen auf. Das Potenzial dieser Filme liegt nicht nur im Sichtbarmachen dieser Realitäten, sondern vor allem im Produzieren von Topografien, die hegemoniale Vorstellungen unterlaufen und damit – als performative Akte verstanden – das nationalstaatliche Territorium in seiner Gültigkeit infrage stellen und folglich eine Verschiebung im politischen Diskurs evozieren. Als Medienakteure sind die Filme daran beteiligt, sowohl zeitliche als auch räumliche Kopräsenz unterschiedlicher Subjekte und Weltentwürfe darzustellen, die durch koloniale Vorstellungen über Zeit und Raum getrennt erschienen und entsprechende Sehgewohnheiten präg(t)en. Folglich, so lässt sich argumentieren, sind diese Filme aktiv an einem kontinuierlichen und unvollendeten Prozess der Dekolonialisierung beteiligt, indem eine Verschiebung in Bezug auf mögliche Raumentwürfe initiiert wird. Die Filme ermöglichen es zu erfahren, wie die Kolonialität der Macht weiterhin wirkt und insbesondere in Konfliktsituationen zum Tragen kommt. Aufgrund ihrer Verhandlung unterschiedlicher Mensch-Umwelt-Beziehungen, indem sie unterschiedliche Territorialitäten im Kontext eines Umweltdiskurses betonen und die sich daraus ableitenden politischen Forderungen hervorheben, sind die Filme nicht zuletzt als mediale Artikulationen der öko-territorialen Wende zu verstehen, wie sie Svampa (2013) beschreibt, bei der im Zuge eines kollektiven Widerstands ökologische und soziale Faktoren zusammengedacht und mit dem Konzept des Territoriums als Absteckung möglicher Handlungsrahmen verbunden wird.

Jörg Dünne (2008) spricht mit Bezug auf die Kartografie von der Entwicklung einer territorialen Konzeption von Räumlichkeit, die als Korrelat einer bestimmten medialen Praxis zu verstehen ist. Mit der Untersuchung von Karten lässt sich die Frage beantworten, welche Räume über welche Medien zu gewissen Zeitpunkten konstituiert werden können (Dünne, 2008). Entsprechend wurde in der vorliegenden Arbeit gefragt, inwiefern (Dokumentar-)Filme auch – als mediale Praxis, aus deren Korrelat eine territoriale Konzeption von Räumlichkeit entsteht – Räume konstituieren, die vor der Fragestellung der vorliegenden Arbeit insbesondere Konfliktsituationen in den Fokus rücken. Der filmisch produzierte Raum wird – wie sich in der Analyse herausgestellt hat – in erster Linie als erfahrbarer Raum konstituiert, der von kolonialen Kontinuitäten durchzogen ist, die mit ebenso kontinuierlichem Widerstand konfrontiert sind. Der filmische Raum steht daher in ständiger Neuverhandlung und betont in erster Linie territoriale Verflechtungen, beglaubigt folglich kein singuläres Territorium als homogenen Raum, sondern Überlagerungen, Überschneidungen und Gleichzeitigkeiten. Die Lektüre der Filme, so lässt sich in Anlehnung an Dünne (2008) konstatieren, entwirft durch die Auswahl der Informationen, die filmische Rahmung und die spezifische Kombination der einzelnen Elemente ein Rezeptionsmuster, das Interdependenzen in Erscheinung

treten lässt, Inwertsetzungsstrategien mit Endlichkeit verknüpft und die daraus erwachsende Katastrophe sichtbar macht.

Die Art der Darstellung ist im Kontext der angenommenen Performativität entscheidend, um den hergestellten Raum zu legitimieren, wie in Kapitel 3.3.2 dargelegt wird. Die ›Verortungsmacht‹ liegt dabei insbesondere in der filmischen Darstellungsweise, die eine Wirklichkeit produziert und – durch ihren Anspruch auf Wahrhaftigkeit aufgrund ihrer besonderen Relation zur nichtfilmischen Realität – diese gleichzeitig beglaubigt. Sowohl interne Produktionsmodi, etwa die filmischen Stilmittel, als auch externe, wie die Darbietung der Filme als ›Dokumentarfilme‹ auf diversen Festivals, legen eine dokumentarisierende Lektüre nahe und verleihen den Bildern dadurch Glaubwürdigkeit. Wird ein Film dem dokumentarischen Ensemble zugeordnet und als solcher rezipiert, wird dieser als Produktionsort von Wahrheit angenommen. Der Dokumentarfilm stellt mit seiner filmischen Verhandlung territorialer Konflikte also eine »legitimierende Instanz« (Dünne, 2008, S. 63) dar, die die Koexistenz unterschiedlicher Territorialitäten ebenso wie koloniale Kontinuitäten in bestehenden Konflikten bestätigt. In diesem Aufzeigen unterschiedlicher ›Optionen‹ der räumlichen Wahrnehmung und in der direkten Konfrontation moderner/kolonialer Ordnungen sind die Dokumentarfilme Teil eines Dekolonialisierungsprozesses, weshalb sie als *performances of decolonization* verstanden werden können. In ihrer Auseinandersetzung mit territorialen Konflikten stellen sie kulturelle Topografien her, die zur Dynamisierung des Raums beitragen und auf die Performativität von Territorien verweisen. Die filmische Darstellung des Raums wird über Motive der kollektiven Erfahrung sowie Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Wirklichkeitskonstruktionen, die sich gegenseitig beeinflussen und überlagern, konstruiert. Die Filme legen damit eine bestimmte Wahrnehmung der Umgebung fest, die nicht zulässt, die dargestellten Konfliktsituationen als simple Gegenüberstellung unterschiedlicher territorialer Vorstellungen zu lesen. Das damit festgehaltene räumliche Wissen setzt ein Handeln in Gang, das singuläre Erklärungs- und Wahrnehmungsmuster und Homogenisierungsbestrebungen, wie sie dem Territorialitätskonzept des Nationalstaates zugeschrieben werden (Kapitel 3.1), ablehnt und stattdessen die diversen Verflechtungen und koloniale Kontinuitäten betont.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Filme zwar spezifische Konfliktsituationen aufzeigen, damit aber zu einer breiteren Diskussion genereller Kategorien, wie etwa der nationalstaatlichen Souveränität, Umweltzerstörung und kolonialer Kontinuitäten, beitragen. Im Sichtbarmachen dieser Konflikte, in deren filmischer Verhandlung können bestehende Wissens- und Wahrnehmungskonfigurationen zugunsten einer Pluriversalisierung der epistemologischen Ausgangspunkte im Nachdenken über Territorien verändert werden, worin letztlich die Bedeutsamkeit dieser Filme als Widerstandspraxis liegt. Diese Filme sind, so lässt sich folgern, als politisches Instrument, als mediales Werkzeug zu sehen, um das Terri-

torium des Nationalstaates durch Gegenentwürfe und Alternativen zu unterlaufen, dessen hegemoniale Stellung sowie damit einhergehende Vorstellungen etwa von Eigentum oder grundsätzlich Mensch-Umwelt-Beziehungen zu hinterfragen und im Sinne einer Dekolonisierung alternative Handlungsoptionen aufzuzeigen.

6.2 Ausblick

6.2.1 Das Anthropozän – Konsequenz einer Täuschung?

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Dokumentarfilme haben nicht nur den thematischen Zuschnitt auf aktuelle territoriale Konflikte in Lateinamerika gemeinsam, wodurch die Verhandlung von Raum, Identität und Subjektposition in den Vordergrund rückt. Sie thematisieren außerdem unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen und Lebensweisen, die als Antwort auf das Anthropozän gedeutet werden können und Fragen nach ontologischen Grenzziehungen, Handlungsmacht und dem Gefühl der Zugehörigkeit in seinen unterschiedlichen Auslegungen aufwerfen. Es wird deutlich, dass ›Natur‹ keine externe Sphäre ist, die sich von politischen oder ökonomischen Aspekten abtrennen lässt, sondern einen Teil des jeweiligen Weltentwurfs darstellt.

Mit Blick auf die weit gefächerte Auseinandersetzung mit dem Anthropozän stellt Tony Birch fest, diese könnte dazu führen zu glauben, »that not only does Indigenous knowledge have no place within this discussion, but that Indigenous people across the planet have no intellectual role to play in the growing discourse« (2017, S. 197). In dieser Exklusion sieht er ein Äquivalent zum *Terra-Nullius*-Narrativ, »a white mythology that continues to allow colonial powers to mask their histories of violence« (Birch, 2017, S. 197). Wie in der Synthese gezeigt, lassen sich zentrale Narrative des Anthropozäns, wie sie Dürbeck (2018) systematisiert hat, auch in den Filmen wiederfinden. Die Analyseergebnisse um die Verhandlung von Grenzziehungen zwischen Kultur und Natur, um Umweltnarrative und Handlungsmacht in den Filmen sollen daher auch in Hinblick auf eine genauere Einordnung im Anthropozän-Diskurs diskutiert werden.

Im Nachdenken über den menschlichen Einfluss auf das Erdsystem, das mit diesem Diskurs angestoßen wird, um über ökologische Krisen und etwaige Lösungsansätze zu sprechen, lassen sich unterschiedliche Erzählweisen ebenso feststellen wie unterschiedliche Handlungen, zu denen diese Erzählweisen aufrufen. Häufig ist beispielsweise, so Vermeulen, der Mensch Ursache, Opfer und Lösung zugleich, wenn es um ökologische Krisen geht:

»As the Anthropocene puts forward a robust and internally undifferentiated anthropos, it promotes the human as a supposedly unique and exceptional agent.

The human is imagined to be not just the cause of current crises (the previous two subsections already pointed up the problems with that account), but also their victim and, most problematically, their heroic solution.« (2020, S. 15)

Die menschliche Handlungsmacht wird in den Vordergrund gestellt und scheint einzigartig. Dabei läuft der Anthropozän-Diskurs einerseits Gefahr, Partikularitäten unsichtbar zu machen, die Gewalt zu verschleiern und zu zerstreuen, wer (für ökologische Krisen) verantwortlich ist, andererseits legitimiert er, »global« – über andere hinweg – zu handeln, wodurch bestehende Machtgefüge fortgeführt werden. Darüber hinaus wird der Fokus auf den Menschen als anthropozentrischen Interpretationsrahmen kritisiert, da dieser keine direkte moralische Betrachtung nichtmenschlicher Entitäten zulässt (Katz, 2020).

Die beschriebene filmische Raum zur Repräsentation territorialer Konflikte als Darstellung einer *frontier* der Katastrophe, wie sie in den Filmen vermittelt wird, macht deutlich, dass wir – insbesondere ökologische Krisen betreffend – nicht alle im selben Boot sitzen, wie beispielsweise Metaphern des *spaceship earth* suggerieren, und wirft Fragen nach der Verantwortung, nach dem *anthropos* auf, wie Nixon in einem Interview betont (Christensen, 2018). Die Filme fordern in diesem Zusammenhang dazu auf, die Rolle, die der Kolonialismus beim Eintreten in das Erdzeitalter des Anthropozän spielt(e), in den Fokus zu rücken. »We may all be in the Anthropocene but we're not all in it in the same way« (2014), so die zentrale Aussage Nixons, der ebenfalls dazu aufruft, zu fragen, wie wir das Anthropozän erzählen, einerseits als kollektive Geschichte des Einflusses der Menschheit auf ihre Umgebung, der im geophysikalischen System der Erde für Jahrtausende sichtbar sein wird, andererseits aber auch die immense Ungleichheit berücksichtigend, die in Bezug auf das Ausmaß dieses Einflusses innerhalb der »Spezies Mensch« besteht (Nixon, 2014). Die Menschheit als Spezies ist zwar ein zentraler Ausgangspunkt, um über das Anthropozän nachzudenken, es muss jedoch klar sein, dass die Hauptfaktoren des anthropogenen Wandels nicht der »Spezies Mensch« inhärente Charakteristika sind, sondern vielmehr mit dem Kapitalismus zu assoziieren sind, wie etwa Chakrabarty (2009) feststellt. Ihm zufolge ist es eine spezifische Lebensweise, die Industrialisierung, durch die wir im Anthropozän angekommen sind, die Konsequenzen jedoch sind eine gemeinsame Katastrophe (Chakrabarty, 2009). Wie im Folgenden erläutert wird, wird in den hier analysierten Filmen beispielsweise nicht die »Spezies Mensch« als Ursache ökologischer Krisen markiert, sondern vielmehr der partikulare Beherrschungsdrang einer Kultur.

Wie in Kapitel 5.6.4 dargestellt, ist das Interdependenznarrativ, wie es Dürbeck beschrieben hat, in den Filmen wiederzufinden und wird mit dem Katastrophen-narrativ verknüpft, um die Expansion des Kapitalismus zu beschreiben. Die Katastrophe scheint aus dem Ignorieren von Interdependenzen, aus der Intention zu beherrschen bzw. aus der Wahrnehmung allein menschlicher Agency zu

erwachsen. Daraus ergibt sich das Narrativ des Anthropozäns als »history of the planet's conquest« (2007, S. 133), wie das beispielsweise Eileen Crist als Kritik am Anthropozän in seiner Hervorhebung menschlicher Handlungsmacht und daraus folgender Normativität formuliert, wobei der *anthropos* als zentrale Figur kolonial behaftet erscheint. Die Eroberung, wie sie die Filme erzählen, liegt im Etablieren einer Wirklichkeitskonstruktion, die Interdependenzen ignoriert, den Menschen in den Mittelpunkt stellt, allein dessen Handlungsmacht wahrnimmt und dadurch in einer Katastrophe mündet. Die Filme stellen die negativen Effekte westlich-moderner Interventionen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit sowie die Konsequenzen, die diese auch für nichtmenschliche Entitäten haben, wodurch das Ausmaß der Katastrophe deutlich wird. Die Ursache des Anthropozäns scheint in diesem Narrativ der Beherrschungsdrang, Opfer sind dabei sowohl Menschen als auch Nichtmenschliches, und die Lösung schließlich eine Absage an den Beherrschungsdrang. Das Motiv der Kontrolle – als Ausdruck dieses Beherrschungsdrangs – wird in den hier analysierten Filmen zentral verhandelt und dem Staat bzw. nichtindigenen Akteur*innen zugeschrieben. Dies wird jedoch nicht als ›Unter-Kontrolle-haben‹, also nicht als absolute Kontrolle, sondern vielmehr als Kontrollwunsch, Wunsch nach Beherrschung erzählt. Gleichzeitig werden die negativen Auswirkungen dieser Haltung, dieser selektiven Wahrnehmung einzig menschlicher Handlungsmacht, beleuchtet, wodurch derartige Vorstellungen als nicht erstrebenswert, als irreführend dargestellt werden, weil sie die Komplexität der Verflechtungen zwischen Menschen und ihrer Umgebung nicht fassen können (vgl. Kapitel 5.6.4). Wie bereits in den Einzelanalysen dargelegt, zeigen die Filme menschliche Handlungsmacht nicht als einzigartig. Einzigartig erscheint lediglich der Beherrschungsdrang der westlich-modernen Akteur*innen. Aus dieser Perspektive betrachtet ermöglichen die Filme Zeugenschaft für die Eroberung des Planeten, die sich auch weiterhin fortsetzt und nicht nur natürliche Entitäten, sondern auch Menschen betrifft. Das Anthropozän als Katastrophe trifft demnach nicht alle Menschen gleich, vergangene Dynamiken von Ungleichheit scheinen sich nun zu wiederholen.

Ausgehend von diesem Motiv eines ›Wahns der Beherrschung‹, das, wie beispielsweise *Paraná – el río* vorschlägt, auf einer übermäßigen Technophilie gründet, schließe ich mich Nixons Argumentation an, dass diverse kulturelle Wertvorstellungen eine prominente(re) Rolle spielen müssen, wenn es darum geht, Lösungen für die Probleme des Anthropozäns zu finden – insbesondere in Hinblick auf die Komplexität nichtmenschlicher Agency, sodass das Anthropozän keine weitere Betonung der menschlichen Kontrolle, nicht die Anmaßung einer gottähnlichen Haltung bedeutet und damit eine positive Konnotation erfährt (Christensen, 2018). Hierzu führt Nixon aus: »[W]e should not equate human planetary impact with human planetary control, as either a possibility or an ideal.« (2014) In ihrer filmischen Argumentationsstruktur arbeiten die Filme damit gegen Tendenzen eines

species narcissism (Nixon, 2014), der den Menschen erneut in den Mittelpunkt stellen und dessen Macht betonen würde, weil die Partikularität jener, die die Zerstörung vorantreiben, herausgestrichen wird, eine Abgrenzung dazu vorgenommen wird und letztlich Rezipierende zu Zeug*innen dieser Zerstörung werden. Es geht nicht um ein Anthropozän im Sinne eines *age of humans* (Crutzen & Strömer, 2000), das etwa Geoengineering zum Imperativ erklärt (Bajohr, 2020). Vielmehr geht es um das Überwinden eines Beherrschungsgedankens. Wir erfahren dies aus der Subjektposition jener, die durch diese Haltung ihrer Lebensgrundlage beraubt werden, weswegen die Idee eines die gesamte Menschheit umspannenden Konzepts ins Wanken gerät. Es wird deutlich, dass mit dem Begriff des Anthropozäns nicht der Einfluss der ›Spezies Mensch‹ gemeint sein kann, sondern vielmehr die Konsequenz einer Täuschung, einer Irreführung, Einfluss als Kontrolle misszuverstehen.

Kathleen Dean Moore (2013) erklärt in Bezug auf die Anthropozän-Debatte, es sei vielmehr von einer *unforgiveable crimescene* zu sprechen, um die willentliche Zerstörung und das Chaos, das von Menschen produziert wird, zu beschreiben. Das Motiv des Tatorts ist auch in den Filmen zu finden. Der in *Paraná – el río* im ersten Abschnitt als Ernährer beschriebene Fluss wird im Zuge der Ölverschmutzung durch das Gefahrenzeichen des Totenkopfs auf einem Absperrband als ›giftiger Stoff‹ markiert, eingezäunt und dadurch als Opfer von Gewalt erzählt. *Sangre y Tierra* entwirft den Raum Kolumbien grundsätzlich als Kriegsschauplatz. Grund dafür scheint die Durchsetzung der Monokultur-Landwirtschaft ausländischer Investor*innen, wie im Film beschrieben wird. Im Aufzeigen der damit verbundenen Gewalt erscheint diese Form der Landnutzung als Verbrechen, das zu Chaos führt. Die Tagebaumine, wie sie in *Júba Wajín* gezeigt wird, wird insbesondere über den dadurch verursachten Schaden beschrieben, der sich auf die Umgebung, aber auch die menschlichen Körper auswirkt. Moores Annahme, die Vorstellung, die Welt beherrschen zu können und unter Kontrolle zu haben, führe lediglich zu Chaos und Zerstörung, scheint durch die Filme bestätigt zu werden: »[T]he very notion that humans have become the ›deciders‹, the shapers of Earth, makes Earth guffaw in swirls of violence. If we are shaping anything at all, we are shaping climate chaos, and chaos in the ocean and on the land.« (2013, S. 20)

In Anknüpfung an die Visualisierung der Expansion des Kapitalismus, die in den Filmen als Versuch einer Veränderung materieller und konzeptueller Verhältnisse erzählt wird, kann auch das Anthropozän als solcher betrachtet werden; nämlich als Versuch, materielle und konzeptuelle Bedingungen in planetarem Maß zu verändern, dabei Einfluss als Kontrolle zu erzählen und der Zerstörung damit eine positive Charakterisierung des Unter-Kontrolle-Habens anzudichten. Die Filme, wie sie hier untersucht wurden, zeigen das Anthropozän in erster Linie als Konsequenz eines Beherrschungsdrangs des Westens, dem die Täuschung zugrunde liegt, Einfluss als Kontrolle misszuverstehen. Im Narrativ der Katastrophe, das sich aus dem Ignorieren von Interdependenzen ergibt, wird letztlich auch der Glaube

an technische Lösungen hinterfragt und infrage gestellt, inwiefern diese grundsätzlich erstrebenswert sein können. Die Filme machen deutlich, dass die zu Wort kommenden Menschen nicht danach trachten, in einer willentlich durch Menschen manipulierten Welt zu leben (vgl. Emmett & Nye, 2017). Sie porträtieren die Erfahrungen jener Menschen, die sich selbst außerhalb des kapitalistischen Systems positionieren und ziehen damit eine klare Trennung zwischen jenen, die diese Katastrophe verursachen und anderen, die vorwiegend darunter leiden. Die dabei suggerierte Position indigener Gemeinschaften dient dazu, diesen Blick einzunehmen, der einer Universalisierung des kapitalistischen Systems entgegenwirkt und zum Analyseinstrument der Gegenwart wird: Er offenbart ein bereits eingetretenes Ende, das entlang kolonialer Trennlinien sichtbar wird.

6.2.2 Dialogische Territorien

»One of the great tasks before us is to include all of the living world within the domain of ›neighbors‹, and a great consequence of doing so is that we embrace noisy and unruly processes capable of finding dialogue not only with other people but equally with the world itself.«
(Rose, 2015, S. 131)

In den besprochenen filmischen Darstellungen werden westlich-moderne Motive von Entwicklung und Fortschritt unterwandert und als Strategien einer Inwertsetzung, einer Ökonomisierung dargestellt, die eine Objektifizierung von ›anderen‹ erleichtert und folglich auch eine Beherrschung von objektifizierten ›anderen‹. In einem westlichen Weltbild wird diese Ökonomisierung als scheinbar objektiver Prozess naturalisiert, wie Deborah Bird Rose (2015) erläutert. Dadurch wird die Umwelt zu einer externen Sphäre, in der komplexe Interdependenzen als irrelevant erscheinen bzw. verschleiert werden (Rose, 2015). »Nature, turned into a resource, has no logic but that of being exploited to its exhaustion« (2008, S. xxxvi), erklären Santos et al. hierzu. Zu welchen Handlungen, zu welchen Haltungen aber regen die in den untersuchten Filmen transportierten Motive an? Welche Möglichkeiten zeigen sie auf? Die eingeführten Motive der Gleichsetzung von menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten betonen Abhängigkeiten und gegenseitige Beeinflussung und konstruieren damit das Narrativ der Interdependenz. Die nichtmenschliche Sphäre fungiert in den Filmen als Bedingung des menschlichen Daseins, als notwendige Sphäre zum Fortbestand, womit ihre Zerstörung problematisiert wird. Diesen Überlegungen zu folgen bedeutet, das politische Feld der Verantwortung auszuweiten. Die Präsenz natürlicher Entitäten bzw. der ›Natur‹ als Akteurin wirft

ethische Fragen im Umgang mit natürlichen Ressourcen auf und interveniert gegen das westlich-moderne Narrativ einer passiven Natur, einer passiven Materie und damit gegen die Vorstellung einer Welt, die lediglich der menschlichen Erschließung, der menschlichen Ausbeutung zur Verfügung steht. Inwertsetzungslogiken werden denaturalisiert, weil die Expansion des Kapitalismus mit Endlichkeit und Verlust verbunden wird. Das Anthropozän als Konsequenz einer Irreführung zu deuten, die Einfluss als Kontrolle missversteht, fordert zu einer radikalen anti-prometheischen Haltung auf und hebt sich grundlegend von der Idee des *age of humans* ab, das menschliche Handlungsmacht als einzigartig versteht. »We struggle to adjust because we're still largely trapped inside the enlightenment tale of progress as human control over a passive and ›dead‹ nature that justifies both colonial conquests and commodity economies« (2007, S. 1), argumentiert Plumwood in diesem Zusammenhang. Die Filme positionieren die Zuseher*innen außerhalb der »enlightenment tale of Progress as human control over passive nature« (Plumwood, 2007, S. 1), wodurch es leichter wird, diese als Problem wahrzunehmen. Während die Rechtsprechung im westlich-modernen Kontext auf der nachdrücklichen Unterscheidung zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten zu basieren scheinen, laden die Visualisierungen von Interdependenzen dazu ein, diese Idee zu überwinden, weil darin die Möglichkeit liege, Ungleichheiten auch innerhalb unterschiedlicher Gruppen von Menschen zu kreieren. Die Positionierung der Zuseher*innen als involvierte Teilnehmende (vgl. Kapitel 5.6.2) fungiert dabei als Instrument zur Artikulation der Kritik. Durch den vorwiegend partizipativen Modus der Filme, also durch die Inklusion der Zuseher*innen in den jeweiligen Konflikt, wirkt die Expansion des Kapitalismus – andernorts vielleicht gedeutet als Verheißung von Fortschritt und Kontrolle – wie eine Gefahr und prognostiziert Ausbeutung und Verlust. Hier zeigt sich, wie die Filme dazu beitragen können, unsere Wahrnehmung zu beeinflussen: In der Verdeutlichung des menschlichen Einflusses auf unsere Umgebung wird die westlich-moderne Trennung von menschlicher und natürlicher Geschichte aufgelöst, wie Chakrabarty (2009) die Auflösung dieser Trennung für unsere Bewusstmachung des anthropogenen Klimawandels festgestellt hat und auch im Anthropozän-Diskurs debattiert wird. Eine ahistorische Betrachtung der Umwelt wird verweigert. Diese Perspektive verlangt nach neuen Konzepten, nicht zuletzt auch in Bezug auf den Begriff des Territoriums als politisch umkämpfter Raum, um Ungleichheiten wahrzunehmen und die dazu führenden Mechanismen zu korrigieren. In der Visualisierung unterschiedlicher Formen der Bedeutungseinschreibung in den Raum fordern die Filme zu einem Dialog auf, der die Bedeutsamkeit dieser unterschiedlichen Territorien hervorheben soll.

Rose (2015) definiert eine hier wesentlich erscheinende Unterscheidung zwischen Monolog und Dialog, die bei der Suche nach ebensolchen neuen Konzepten hilfreich erscheint. Westliche Denkweisen sind geprägt von Binaritäten, die, wie

vor allem feministische Analysen gezeigt haben, wie gleichwertige Oppositionen getarnt sind, jedoch in einem Machtgefüge verankert sind, um einen der Pole zu entwerten, etwa wenn eine Position unmarkiert bleibt und die Opposition dazu durch einen Mangel gegenüber dieser definiert wird (Rose, 2015). Eine derartige Unterscheidung erfolgte im kolonialen Kontext auch in Bezug auf Indigene, die als nicht bzw. noch nicht modern wahrgenommen und damit durch einen Mangel an Modernität definiert wurden (vgl. Kapitel 3.3.1). Somit wird eine Position zum Ausgangspunkt, während eine andere nur in Relation dadurch und nur durch einen Mangel im Vergleich zu dieser verstanden wird. Der passive Pol wird zum Empfänger eines Monologs des aktiven. Das zentrale Element dieser Struktur ist, wie Rose ausführt, »the other never gets to talk back on its own terms [...]« (2015, S. 128; vgl. Rose, 2004). Damit liegt eine einseitige Kommunikation vor, Dialog wird verhindert:

»The image of bipolarity therefore masks what is, in effect, only a pole of self/power. The self sets itself within a hall of mirrors, sees itself endlessly reflected as if the world were indeed a reflection of the self, talks endlessly to itself, and, not surprisingly, finds constant affirmation of itself and its power. This is monologue masquerading as conversation, masturbation purporting to be productive interaction; it is a narcissism so profound that it claims to find a universal knowledge when in fact its violent erasures are universalising its own singular and powerful isolation. This is not to say that monologue itself lacks debate and conflict, but more deeply that it is self-totalising in only including what it can accommodate within its own narrative, and by insisting that others, if they appear at all, appear as they are construed by that monological narrative.« (Rose, 2015, S. 128)

In diesem monologischen Narrativ lässt sich die in den Filmen dargestellte Ignoranz verorten, die mit staatlichen Akteur*innen verknüpft wird und die Expansion des staatlichen Territoriums legitimiert. Der Versuch einer Ökonomisierung des Raums kann somit als eine monologische Territorialisierung verstanden werden. Diese monologische Perspektive, so Rose (2015), basiert jedoch auf einem Irrtum, auf der Nichtwahrnehmung unabhängiger Ideen, Vorstellungen, Wünsche und Bedeutungen, die nicht in Relation zum Eigenen und durch Mangel definiert werden können. Dialog könnte dabei als Methode dienen, eine Konversation zu eröffnen, die auf einer Ethik der Intersubjektivität basiert sowie inklusiv und antwortend ausgelegt ist (Rose, 2015). »Once we start to embrace dialogue, we become ever more aware that monologue stifles knowledge of connection and disables the possibilities whereby ›self‹ finds its own meaning and purpose through entangled encounters and responsibilities with ›others‹.« (Rose, 2015, S. 131) Diesen Überlegungen von Rose folgend sind demnach Formen der Territorialisierung anzustreben, die nicht nur zwischen Kulturen, sondern auch Menschen und Nichtmenschlichem

einen Dialogprozess in Gang setzen und damit *dialogische Territorien* hervorbringen. Während Entwicklung und Fortschritt als Strategien der Ökonomisierung und damit einhergehend Objektifizierung bzw. Beherrschung entlarvt werden können, kann in einem Dialogprozess angestrebt werden, eine anthropozentrische Welt-sicht zur Konstruktion von Territorien zu verlassen und Territorium vielmehr als dialogisches Netzwerk zwischen sowohl menschlichen als auch nichtmenschlichen Akteur*innen wahrzunehmen. Damit würde dem Anspruch, in Bezug auf Territorien nicht in Entweder/Oder-Dichotomien, sondern in territorialen Verflechtungen zu denken, Rechnung getragen (vgl. Kapitel 3.3.3).

Ziel scheint die Überwindung des beschriebenen Beherrschungsgedanken zu sein, so eine zentrale Aussage der Filme. *Dialogische Territorien* hervorzubringen, würde letztlich bedeuten, nicht nur territoriale Verflechtungen unterschiedlicher Kulturen zu berücksichtigen, sondern auch Verstrickungen zwischen Menschen und nichtmenschlichen Entitäten. Die Inklusion letzterer in politisch relevante Strukturen wie das Konzept des Territoriums hilft, so bin ich überzeugt, die Ausbeutung der Natur als Lösung für soziale Ungleichheiten – zugunsten sozialen, wirtschaftlichen ›Fortschritts‹ – zu verwerfen (vgl. Acker et al., 2016).

Wie dieser Ausblick zeigt, werfen die untersuchten Filme neue Perspektiven auf aktuelle Konflikte zwischen Indigenen und staatlichen Akteur*innen, können folglich zu Verschiebungen im politischen Diskurs anregen und ermöglichen letztlich, Fragen nach Kausalitäten und Verantwortlichkeiten neu zu stellen. Die vorliegende Arbeit stellte dabei fünf Dokumentarfilme besonders in den Fokus, um diese detailliert zu analysieren. Zukünftiger Forschungsbedarf besteht einerseits in der Untersuchung weiterer nichtfiktionaler Filmarbeiten mit diesem thematischen Zugschnitt, da dies bisher eine Forschungslücke darstellte. Andererseits ist auch das ebenso breite Feld des indigenen Spielfilms und der darin wirkenden Strategien zur Bedeutungskonstitution hinsichtlich territorialer Vorstellungen und damit verbundener Implikationen zu betrachten, deren Ergebnisse Eingang in zentrale Debatten unserer Zeit – insbesondere der Neuverhandlung des menschlichen Umgangs mit unserer Umwelt – finden müssen.

7. Bibliografie

7.1 Literaturverzeichnis

- III Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala. (o. D.). Cumbres de Comunicación Indígena objetivos y eses de trabajo. www.cumbresdecomunicacionindigena.org/objetivo-y-ejes-de-trabajo
- Acker, A., Kaltmeier, O. & Tittor, A. (2016). The Social Production of Nature between Coloniality and Capitalism (Introduction). In: *fiar*, 9(2), S. 5-24. http://interamerica.de/wp-content/uploads/2016/09/01_fiar-Vol.-9.2-Acker_Kaltmeier_Tittor-5-24.pdf
- Adamson, J. (2001). *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*. Tucson: University of Arizona Press.
- Adamson, J. (2014). Source of Life. Avatar, Amazonia, and an Ecology of Selves. In: S. Iovino, & S. Oppermann (Hg.), *Material Ecocriticism* (S. 253-267). Bloomington: Indiana University Press.
- Adamson, J. (2017). Introduction. In: J. Adamson, & M. Davis (Hg.), *Humanities for the Environment. Integrating knowledge, forging new constellations of practice* (S. 1-19). New York: Routledge.
- Adamson, J., Evans, M. M. & Stein, R. (2002). Introduction. *Environmental Justice Politics, Poetics, and Pedagogy*. In: J. Adamson, M. M. Evans & R. Stein (Hg.). *The Environmental Justice Reader. Politics, Poetics, & Pedagogy* (S. 3-14). Tucson: University of Arizona Press.
- Adamson, J. & Monani, S. (2017). Introduction. *Cosmovisions, Ecocriticism, and Indigenous Studies*. In: J. Adamson & S. Monani (Hg.), *Ecocriticism and Indigenous Studies. Conversations from Earth to Cosmos* (S. 1-21). New York: Routledge.
- Alloa, E. (2011). Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt. Bildperformanz als Sichtbarmachung. In: L. Schwarte (Hg.), *Bild-Performanz* (S. 33-62). München: Wilhelm Fink.
- Altvater, E. (2013). Der unglückselige Rohstoffreichtum. Warum Rohstoffextraktion das gute Leben erschwert. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger

- (Hg.), Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika (S. 15-32). Baden-Baden: Nomos.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (2. Überarb. Aufl.). London (u.a.): Verso.
- Armbruster, K. (Hrsg.). (2001). *Beyond Nature Writing. Expanding the boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville (u.a.): Univ. Press of Virginia.
- Assmann, A. (2009). Geschichte findet Stadt. In: M. Csáky & C. Leitgeb (Hg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«* (S. 13-28). Bielefeld: transcript.
- Assmann, A. (2011). *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (3. Überarb. Aufl.). Berlin: Schmidt.
- Assmann, A. (2016). *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Augé, M. (1994). *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (Bischoff, M., Übers., 2. Aufl.). Frankfurt a.M.: S. Fischer. (Originalquelle veröffentlicht in 1992).
- Bachmann-Medick, D. (2010). *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (4. Überarb. Aufl.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Backhouse, M. (2013). Die Landfrage im Kontext der Palmölexpansion in Pará/Brasilien. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 135-149). Baden-Baden: Nomos.
- Bajohr, H. (2020). Keine Quallen. Anthropozän und Negative Anthropologie. In: H. Bajohr (Hg.), *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung* (S. 1-16). Berlin (u.a.): De Gruyter.
- Bakker, K., Simms, R., Joe, N. & Harris, L. (2018). *Indigenous Peoples and Water Governance in Canada*. In: J. P. Vos & R. Boelens (Hg.), *Water Justice* (S. 193-209). New York (u.a.): Cambridge University Press.
- Baniwa, G. L. (2013). Indigene Völker und indigene Bewegungen im heutigen Brasilien. In: S. Hussein und Araújo, T. Schmitt & L. Tschorn (Hg.), *Widerständigkeiten im »Land der Zukunft«. Andere Blicke auf und aus Brasilien* (S. 40-48). Münster: UNRAST.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(3), S. 801-830.
- Barad, K. (2012). Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers. Interview with Karen Barad. In: R. Dolphijn & I. van der Tuin (Hg.), *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Michigan: Open Humanities Press.
- Basaran, A., Köhne, J. B. & Sabo, K. (2013). Zooming in and out. Dokumentarfilmische Strategien und Effekte des Politischen. In: A. Basaran, J. Köhne & K. Sabo

- (Hg.). *Zooming in and out. Produktionen des Politischen in neueren deutschsprachigen Dokumentarfilmen*. Wien (u.a.): Mandelbaum Verlag.
- Baudrillard, J. (1986). *Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes*. In: H. M. Bachmayer, O. van de Loo & F. Rötzer (Hg.), *Bildwelten – Denkbilder* (S. 265-268). München: Klaus Boer Verlag.
- Baudrillard, J. (2008). Requiem für die Medien. In: C. Pias, J. Vogl, L. Engell, O. Fahle & J. Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard* (6. Aufl.), (S. 279-299). München: Deutsche Verlags-Anstalt. (Originalquelle veröffentlicht in 1972).
- Bazin, A. (1975). *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* (Bitomsky, H., Farrocki, H. & Kämmerling, E., Übers.). Köln: DuMont Schauberg. (Originalquelle veröffentlicht in 1958).
- Bendix, R. (1997). *In search of authenticity. The formation of folklore studies*. Wisconsin (u.a.): University of Wisconsin Press.
- Benjamin, W. (2008). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: C. Pias, J. Vogl, L. Engell, O. Fahle & J. Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard* (6. Aufl.), (S. 18-33). München: Deutsche Verlags-Anstalt. (Originalquelle veröffentlicht in 1935).
- Bennet, J. (2010). *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Binter, J. (2009). *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Berlin: LIT Verlag.
- Birch, T. (2017). The Lifting of the Sky. In J. Adamson & M. Davis (Hg.), *Humanities for the Environment. Integrating knowledge, forging new constellations of practice* (S. 195-209). New York: Routledge.
- Böhme, H. (2005). Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: H. Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext* (S. ix-xxiii). Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler.
- Borsò, V. (2005). Machtgrenzen und Körperschwellen. Zur performativen Macht des Populären in der Literatur und Massenkultur. In: M. Braig (Hg.), *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext* (S. 103-134). Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Borsò, V. (2007). Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: S. Günzel (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften* (S. 279-296). Bielefeld: transcript.
- Bourdieu, P. (1990). *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* (Beister, H., Übers.). Wien: Braumüller. (Originalquelle veröffentlicht in 1982).

- Brand, U. & Wissen, M. (2018). *The limits to capitalist nature. Theorizing and overcoming the imperial mode of living*. London, New York: Rowman & Littlefield international.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary. A critical introduction*. London (u.a.): Routledge.
- Bryan, J. (2012). Rethinking Territory: Social Justice and Neoliberalism in Latin America's Territorial Turn. In: *Geography Compass*, 6(4), S. 215-226.
- Burchardt, H.-J. & Dietz, K. (2013). Extraktivismus in Lateinamerika – der Versuch einer Fundierung. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 181-200). Baden-Baden: Nomos.
- Burchardt, H.-J. & Dietz, K. (2013a). Einleitung. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 7-13). Baden-Baden: Nomos.
- Burton, J. (Hg.). (1990). *The social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh University Press.
- C.R.I.C. (o. D.). *Plataforma de Lucha*. <https://www.cric-colombia.org/portal/estructura-organizativa/plataforma-de-lucha/>
- C.R.I.C. (o. D.-a). *Guardia Indígena*. <https://www.cric-colombia.org/portal/proyecto-politico/defensa-vida-ddhh-cric/guardia-indigena/>
- Campbell, J. (2014). Speculative Accumulation: Property-Making in the Brazilian Amazon. In: *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 19(2), S. 237-259.
- Carranzo-Franco, F. (2019). *Demobilisation and Reintegration in Colombia. Building State and Citizenship*. London: Routledge.
- Carroll, N. (2006). Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus. In: E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (3. Aufl., S. 34-60). Berlin: Vorwerk. (Originalquelle veröffentlicht in 1996).
- Carvalho, A., van Wessel, M. & Maesele, P. (2017). Communication Practices and Political Engagement with Climate Change. A Research Agenda. In: *Environmental Communication*, 11(1), S. 122-135.
- Castro Varela, M. d., Dhawan, N. & Randeria, S. (2012). Postkoloniale Theorie. In: S. Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften* (3. Aufl., S. 308-323). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Chakrabarty, D. (2009). The Climate of History. Four Theses. In: *Critical Inquiry*, 35(2), S. 197-222.
- Chanan, M. (2007). *The politics of Documentary*. London: British Film Institute.

- Chanan, M. (2017). *Latin American Documentary: A Political Trajectory*. In: M. M. Delgado, S. M. Hart & R. Johnson (Hg.), *A Companion to Latin American Cinema* (S. 115-132). Newark: John Wiley & Sons.
- Chaumeil, J.-P. (2004). Perception and appropriation of a space without frontiers. An indigenous perspective from the Amazon Trapecio. In: E. Halbmayer & E. Mader (Hg.), *Kultur, Raum, Landschaft. Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität* (S. 123-135). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Christensen, M. (2018). Slow Violence in the Anthropocene: An Interview with Rob Nixon on Communication, Media, and the Environmental Humanities. In: *Environmental Communication*, 12(1), S. 7-14.
- CLACPI (o. D.). FIC Clacpi 2022 | Ecuador. <https://clacpi.org/2022/03/30/fic-clacpi-2022-ecuador/>
- Clark, T. (2019). *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Córdova, A. (2014). Reenact, Reimagine. Performative Indigenous Documentaries of Bolivia and Brazil. In: V. Navarro & J. Rodríguez (Hg.), *New Documentaries in Latin America*. Global Cinema (S. 123-144). New York: Palgrave Macmillan.
- Córdova, A., Hernández Palmar, D., Huichaqueo, F. & Rivera, M. (2018). Senses of Cinema. *Latin American Cinema Today. An Unsolved Paradox*, 89. <http://sensesofcinema.com/2018/latin-american-cinema-today/healing-through-curation-a-conversation-between-three-indigenous-image-curators-in-the-abya-yala-movement/>
- Coy, M. (2013). Environmental Justice? Sozialökologische Konfliktkonstellationen in Amazonien. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 121-133). Baden-Baden: Nomos.
- Craps, S., Crownshaw, R., Wenzel, J., Kennedy, R., Claire, C. & Nardizzi, V. (2018). Memory Studies and the Anthropocene: A Roundtable. In: *Memory Studies*, 11(4), S. 498-515.
- Crist, E. (2007). Beyond the Climate Crisis: A Critique of Climate Change Discourse. In: *Telos*, 141, S. 29-55.
- Cronon, W. (1996). The Trouble with Wilderness. Or, Getting back to the wrong Nature. In: *Environmental History*, 1(1), S. 7-28.
- Crutzen, P., & Strömer, E. F. (2000). The Anthropocene. In: *Global Change Newsletter*, 41, S. 17-18.
- Csáky, M. & Leitgeb, C. (2009). Kommunikation – Gedächtnis – Raum: Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften. In: M. Csáky & C. Leitgeb (Hg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«* (S. 7-10). Bielefeld: transcript.

- D'Amore, R. (2019, 24. August). Amazon rainforest fires: What caused them and why activists are blaming Brazil's president. Global News. <https://globalnews.ca/news/5794191/amazon-rainforest-fire-explained/>
- Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2017). *The Ends of the World* (Nunes, R., Übers.). Cambridge: Polity Press. (Originalquelle veröffentlicht in 2016).
- Däwes, B. & Maufort, M. (2014). A Chorus of Ecological Voices. Enacting Nature in Contemporary Indigenous Performance. In: B. Däwes & M. Maufort (Hg.), *Enacting Nature. Ecocritical Perspectives on Indigenous Performance* (S. 11-20). Brüssel: P.I.E. Peter Lang S.A.
- de la Cadena, M. (2010). Indigenous Cosmopolitics in the Andes. Conceptual Reflections beyond Politics. In: *Cultural Anthropology*, 25(2), S. 334-370.
- de la Cadena, M. & Starn, O. (2007). Introduction. In: M. de la Cadena & O. Starn (Hg.) *Indigenous Experience today* (S. 1-30). Oxford (u.a.): Berg.
- Deleuze, G. (1997). *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Christians, U. & Bokelmann, U., Übers.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Originalquelle veröffentlicht in 1983.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. (Ricke, G. & Voullié, R., Übers.) Berlin: Merve Verlag. (Originalquelle veröffentlicht in 1980).
- Döring, J. & Thielmann, T. (2008). Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: J. Döring & T. Thielmann (Hg.), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (S. 7-47). Bielefeld: transcript.
- Dowell, K. (2006). Indigenous Media Gone Global. Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen First Nations/First Features Film Showcase. In: *American Anthropologist*, 108(2), S. 367-384.
- Dünne, J. (2008). Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums. In: J. Döring & T. Thielmann (Hg.), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (S. 49-70). Bielefeld: transcript.
- Dürbeck, G. (2018). Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 3(1), S. 1-20.
- Dussel, E. (2002). World-System and »Trans«-Modernity. In: *Nepantla: Views from the South*, 3(2), S. 221-244.
- Dussel, E., Moraña, M. & Jáuregui, C. (2008). Colonialism and its Replicants. In: E. Dussel, M. Moraña & C. Jáuregui (Hg.), *Coloniality at large. Latin America and the Postcolonial Debate* (S. 1-20). Durham: Duke University Press.
- Eder, J. (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, J. (2016). Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 25(1), S. 45-62.

- El Espectador. (2016, 18. Dezember). Los están matando. <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/los-estan-matando-articulo-670851/>
- Elden, S. (2013). *The Birth of Territory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Emmett, R. & Nye, D. (2017). *The Environmental Humanities. A Critical Introduction*. Cambridge, MA: MIT Press.
- ENDEPA. (2017). Informe Especial. Defender el Wallmapu. <https://endepa.org.ar/contenido/INFORME-5.pdf>
- Entrelazando. (o. D.). Sangre y Tierra. <https://entrelazando.com/portfolio-item/sangreytierra/>
- Enzensberger, H. M. (1997). Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: P. Glotz (Hg.), *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit*. München: Fischer. Originalquelle veröffentlicht in 1970.
- Ertler, K.-D. (2005). Kosntruktionen von Transkulturalität im Erzählsystem Lateinamerikas. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narraion und kulturelle Identitätsprozesse in Lateinamerika* (S. 222-245). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Eryilmaz, Ö. (2016). *Jenseits von Heimat. Raum im cinéma du métissage in Deutschland und in Frankreich*. Berlin: Springer.
- Escobar, A. (1995). *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.
- Escobar, A. (1998). Whose Knowledge, Whose Nature? Biodiversity, Conservation, and the Political Ecology of Social Movements. In: *Journal of Political Ecology*, 5, S. 53-82.
- Escobar, A. (2008). *Territories of Difference: place, movements, life, redes*. North Carolina, NC: Duke University Press.
- Escobar, A. (2010). Latin America at a Crossroads. In: *Cultural Studies*, 24(1), S. 1-65.
- Escobar, A. (2010a). Postconstructivist Political Ecologies. In: M. Redclift & G. Woodgate (Hg.), *The International Handbook of Environmental Sociology*. Second Edition (S. 91-105). Cheltham, UK (u.a.): Edward Elgar.
- Estes, N. & Dhillon, J. (2019). *Standing with Standing Rock*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Fabian, J. (2002). *Time and the other. How anthropology makes its object* (2. Aufl.). New York: Columbia University Press.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks* (Philox, R., Übers.). New York: Grove Press. (Originalquelle veröffentlicht in 1952).
- Fearnside, P. M. (2017). Belo Monte: Actors and arguments in the struggle over Brazil's most controversial Amazonian dam. In: *Journal of the Geographical Society of Berlin*, 148(1), S. 14-26.
- Ferrante, L., Gomes, M. & Fearnside, P. M. (2020). Amazonian indigenous peoples are threatened by Brazil's Highway BR-319. In: *Land Use Policy*, 94, S. 1-7.

- FICMAYAB. (o. D.). Programación Ficmayab ciudad de Guatemala. <https://www.ficmayab.org/programacion-oficial/region-centro/progra-guate>
- Fischer, G. (2013). Die ökologische Krise Lateinamerikas aus umwelthistorischer Perspektive. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 93-108). Baden-Baden: Nomos.
- Foucault, M. (1978). Wahrheit und Macht. Interview mit Michel Foucault (Wehr, E., Übers.). In: M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 21-54). Berlin: Merve-Verlag.
- Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens* (Köppen, U., Übers.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Originalquelle veröffentlicht in 1969).
- Foucault, M. (1992). Was ist Kritik? (Seitter, W., Übers.). Berlin: Merve. Originalquelle veröffentlicht in 1990.
- Foucault, M. (2018). Von anderen Räumen (Bischoff, M., Übers.). In: J. Dünne & S. Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (9. Aufl., S. 317-329). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Originalquelle veröffentlicht in 1967).
- Frahm, L. (2010). *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: transcript.
- Frahm, L. (2012). Logiken der Transformation. Zum Raumwissen des Films. In: D. Müller & S. Scholz (Hg.), *Raum. Wissen. Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs* (S. 271-302). Bielefeld: transcript.
- Freire, P. & Macedo, D. (1987). *Literacy. Reading the Word and the World*. London: Routledge.
- Fritz-Henry, E. (2015). Greening the Petrochemical State. Between Energy Sovereignty and Sumak Kawsay in Coastal Ecuador. In: *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 20(2), S. 264-284.
- Galeano, E. (1994). *Úselo y tírelo. El mundo del fin del milenio, visto desde una ecología latinoamericana*. Buenos Aires: Planeta.
- Gardies, A. (2002). *L'espace à travers champ*. In: S. Dürr, & A. Steinlein (Hg.), *Der Raum im Film. L'espace dans le film* (S. 25-32). Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism*. London: Routledge.
- Giarracca, N. & Teubal, M. (2014). Argentina: extractivist dynamics of soy production and open-pit mining. In: H. Veltmeyer, & J. Petras (Hg.), *The New Extractivism. A post-neoliberal Development Model or Imperialism of the Twenty-First Century?* (S. 47-79). New York: Zed Books.
- Ginsburg, F. (1992). Indigenous Media. Faustian Contract or Global Village? In: G. E. Durham (Hg.), *Rereading Cultural Anthropology* (S. 356-376). London: Duke University Press.
- Ginsburg, F. (1993). Aboriginal Media and the Australian Imaginary. In: *Public Culture*, 5(3), S. 557-558.

- Ginsburg, F. (1995). The Parallax Effect. The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film. In: *Visual Anthropology Review*, 11(2), S. 64-76.
- Ginsburg, F. (1997). ›From little things, big things grow‹: Indigenous media and cultural activism. In: R. Fox, & O. Starn (Hg.), *Between resistance and revolution: Cultural politics and social revolution* (S. 118-144). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. & Larkin, B. (Hg.). (2002). *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Glasze, G. & Mattissek, A. (2009). Diskursforschung in der Humangeographie: Konzeptionelle Grundlagen und empirische Operationalisierungen. In: G. Glasze, & A. Mattissek (Hg.), *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung* (S. 11-60). Bielefeld: transcript.
- Gómez, L. (2005). Hybridity (Rabasa, E. (Übers.), In: M. Szurmuk & R. M. Irwin (Hg.) *Dictionary of Latin American Cultural Studies* (S. 179-187). Gainesville: University Press of Florida.
- Grados Bueno, C. V. & Pacheco Riquelme, E. M. (2016). El impacto de la actividad extractiva petrolera en el acceso al agua: el caso de dos comunidades kukama kukamiria in la cuenca del Marañón. In: *Anthropologica*, 34(37), S. 33-59.
- Gräf, D., Großmann, S., Klimczak, P., Krah, H. & Wagner, M. (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* (2. Aufl.). Marburg: Schüren.
- Grebe, M. E., Pacheco, S., & Segura, J. (1972). Cosmovisión mapuche. In: *Cuadernos de la realidad nacional*, 14, S. 46-73.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, 2(1), S. 7-9.
- Gudynas, E. (2013). Die neue alte Entwicklungsstrategie Lateinamerikas: Der Extraktivismus und seine Folgen. In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 33-45). Baden-Baden: Nomos.
- Gunning, T. (1995). Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹. In: *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4, S. 111-121.
- Günzel, S. (2008). Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: J. Döring & T. Thielmann (Hg.), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (S. 219-239). Bielefeld: transcript.
- Günzel, S. (2012). Einleitung. In: S. Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften* (3. Aufl., S. 7-13). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Günzel, S. (2020). *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung* (3. Aufl.). Bielefeld: transcript.

- Gutiérrez Mouats, R. (2005). Rutas y mapas. Una cartografía del discurso cultural latinoamericano. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika* (S. 246-287). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Gutiérrez Sanín, F. & Rincón, G. (2008). Rediscovering Europe? The aid dilemmas during and after the Plan Colombia. In: *Conflict, Security & Development*, 8(1), S. 71-107.
- Hale, C. R. (2005). Neoliberal multiculturalism: the remaking of cultural rights and racial dominance in Central America. In: *Political and Legal Anthropology Review*, 28(1), S. 10-28.
- Hale, C. R. (2011). Resistencia para qué? Territory, autonomy and neoliberal entanglements in the ›empty spaces‹ of Central America. In: *Economy and Society*, 40(2), S. 184-210.
- Halvorsen, S. (2019). Decolonising territory: Dialogues with Latin American knowledges and grass roots strategies. In: *Progress in Human Geography*, 43(5), S. 790-814.
- Harris, O. (1995). Ethnic identity and market relations. Indians and mestizos in the Andes. In: B. Larson & O. Harris (Hg.), *Ethnicity, Markets and Migration in the Andes. At the Crossroads of History and Anthropology* (S. 351-390). Durham, N.C.: Duke University Press.
- Hattendorf, M. (1994). Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Öhlschläger.
- Hattendorf, M. (1995). Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpéuts ›The forbidden Quest‹ (1993). In: M. Hattendorf (Hg.), *Perspektiven des Dokumentarfilms* (S. 191-213). München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig u. Ledig.
- Hausberger, B. (2005). 1492 und die Folgen: Entdeckung, Erfindung und Konstruktion einer neuen Welt. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse* (S. 21-41). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Hickethier, K. (2001). Film- und Fernsehanalyse (3. Überarb. Aufl.). Stuttgart (u.a.): Metzler.
- Himpele, J., Sanjinés, I. & Tapia, J. (2004). Packaging Indigenous Media. An Interview with Ivan Sanjinés and Jesús Tapia. In: *American Anthropologist*, 106(2), S. 354-363.
- Hohenberger, E. (1988). Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch. Hildesheim (u.a.): Olms.
- Hohenberger, E. (2006). Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (3. Aufl., S. 9-33). Berlin: Vorwerk 8.
- Hongisto, I. (2015). *Soul of the documentary. Framing, expression, ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Horn, E. (2014). *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Howard, R. (2009). Beyond the lexicon of difference. Discursive Performance of Identity in the Andes. In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 4(1), S. 17-46.
- Huggan, G. & Tiffin, H. (2010). *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*. London (u.a.): Routledge.
- Humboldt, A. v. (1808). *Ansichten der Natur*. Tübingen: Cotta.
- International Federation for Human Rights (2016). Criminalización de defensores de derechos humanos en el contexto de proyectos industriales: un fenómeno regional en américa latina. <https://www.fidh.org/IMG/pdf/criminalisationobsangocto2015bassdef.pdf>
- International Labour Organization (o. D.). Indigenous and Tribal Peoples. <https://www.ilo.org/global/topics/indigenous-tribal/lang--en/index.htm>
- International Labour Organization. (o. D.-a). C169 – Indigenous and Tribal Peoples Convention, 1989 (No. 169). https://www.ilo.org/dyn/normlex/en/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312314
- Iovino, S. & Oppermann, S. (2012). Theorizing Material Ecocriticism: A Dyptich. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19(3), S. 448-475.
- Iovino, S. & Oppermann, S. (2014). Introduction: Stories Come to Matter. In: S. Iovino & S. Oppermann (Hg.), *Material Ecocriticism* (S. 1-17). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Ivakhiv, A. (2013). *Ecologies of the moving image. Cinema, Affect, Nature*. Ontario: Wilfried Laurier University Press.
- Jerez, B., Garcés, I. & Torres, R. (2021). Lithium extractivism and water injustices in the Salar de Atacama, Chile: The colonial shadow of green electromobility. In: *Political Geography*, 87, S. 1-11.
- John, T. (2019, 8. Mai). Brazil's Bolsonaro signs executive order easing gun rules. CNN. <https://edition.cnn.com/2019/05/08/americas/bolsonaro-brazil-gun-law-s-intl/index.html>
- Kaltmeier, O. (2007). Politische Gemeinschaften und indigener Protest: Anmerkungen zu Ethnizität und Politik in Lateinamerika. In: C. Büschges & J. Pfaff-Czarnecka (Hg.), *Die Ethnisierung des Politischen. Identitätspolitik in Lateinamerika, Asien und den USA* (S. 192-215). Frankfurt a.M. (u.a.): Campus Verlag.
- Kandorfer, P. (2003). *Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde* (6. Überarb. Aufl.). Gau-Heppenheim: Mediabook Verlag.
- Kaplan, A. (1997). *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Katz, E. (2020). Anthropocentrism and the Anthropocene. Restoration and geo-engineering as negative paradigms of epistemological domination. In: B. G.

- Henning & Z. Walsh (Hg.), *Climate Change Ethics and the Non-Human World* (S. 23-32). London: Routledge.
- Keutzer, O., Lauritz, S., Mehlinger, C. & Moormann, P. (2014). *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Khouloki, R. (2007). *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Krech, S. (1999). *The ecological Indian. Myth and history*. New York (u.a.): Norton.
- Kuchenbuch, T. (2005). *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik* (2. Aufl.). Wien (u.a.): Böhlau.
- Kuppe, R. (2002). Indigene Völker, Ressourcen und traditionelles Wissen. In: U. Brand & M. Kalcsics (Hg.), *Wem gehört die Natur? Konflikte um genetische Ressourcen in Lateinamerika* (S. 112-133). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- La Sandía digital. (o. D.). Juba Wajiiin – Sinopsis. <https://lasandiadigital.org.mx/2020/09/28/juba-wajiiin/>
- Ladino, J. (2013). Working with animals: Regarding companion species in documentary film. In: S. Rust, S. Monani & S. Cubitt, *Ecocinema. Theory and Practice* (S. 129-148). New York (u.a.): Routledge.
- Lefebvre, H. (2018). Die Produktion des Raums (Dünne, J., Übers.). In: J. Dünne & S. Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (S. 330-342). Frankfurt a.M.: suhrkamp. (Originalquelle veröffentlicht in 1974).
- Liberación de la Madre Tierra. (o. D.). Libertad para la Madre Tierra. <https://liberaciondelamadretierra.org/libertad-para-la-madre-tierra/>
- LLancaqueo, V. T. (2006). *Pueblo Mapuche. Derechos colectivos y territorio*. Santiago: Programa Chile Sostenible.
- Lousley, C. (2015). Narrating a Global Future: Our Common Future and the Public Hearings of the World Commission on Environment and Development. In: E. Deloughrey, J. Didur & A. Carrigan (Hg.), *Global Ecologies and the Environmental Humanities. Postcolonial Approaches* (S. 245-267). New York: Routledge.
- Lu, S. (2017). Introduction: Chinese-language Ecocinema. In: *Journal of Chinese Cinemas*, 11(1), S. 1-12.
- Maasen, S., Mayerhauser, T. & Renggli, C. (2006). Bild-Diskurs-Analyse. In: S. Maasen, T. Mayerhauser & C. Renggli (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse* (S. 7-26). Weilerswist: Velbrück Wiss.
- MacDonald, S. (2004). Towards an Eco-Cinema. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11, S. 107-132.
- Mahlendorff, A. (2000). *Literarische Geographie Lateinamerikas. Zur Entwicklung des Raumbewußtseins in der lateinamerikanischen Literatur*. Berlin: ed. tran-vía.

- Maldonado-Torres, N. (2007). On the coloniality of being. Contributions to the development of a concept. In: *Cultural Studies*, 21(2-3), S. 240-270.
- Maldonado-Torres, N. (2017). On metaphysical catastrophe, post-continental thought, and the decolonial turn. In: T. Flores & M. A. Stephens (Hg.), *Relational Undercurrents. Contemporary Art of the Caribbean Archipelago* (S. 247-260). Los Angeles: Museum of Latin American Art.
- Maldonado-Torres, N. (2018). The decolonial turn. In: J. Poblete (Hg.), *New Approaches to Latin American Studies. Culture and Power* (S. 111-127). New York (u.a.): Routledge.
- Marcone, J. (2015). Filming the Emergence of Popular Environmentalism in Latin America. Postcolonialism and Buen Vivir. In: E. DeLoughrey, J. Didur & A. Carrigan (Hg.), *Global Ecologies and Environmental Humanities. Postcolonial Approaches* (S. 207-225). New York: Routledge.
- Marques, A. & Rocha, L. (2015, 22. April). Bolsonaro diz que OAB só defende bandido e reserva indígena é um crime. *Campo Grande News*. <https://www.campograndenews.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-oab-so-defende-bandido-e-reserva-indigena-e-um-crime>
- Martín-Barbero, J. (1993). Communication, Culture, and Hegemony. From the Media to Mediations (Fox, E. & White, R., Übers.). London: Sage Publications. (Originalquelle veröffentlicht in 1987).
- Martín-Barbero, J. (2002). Identities. Traditions and New Communities. In: *Media Culture and Society*, 24(5), S. 621-641.
- Martínez-Alier, J. (1991). Ecology and the Poor. A neglected dimension of Latin American History. In: *Journal of Latin American Studies*, 23(3), S. 621-639.
- Martínez-Alier, J. (2002). *The Environmentalism of the Poor. A Study of Ecological Conflicts and Valuation*. Cheltenham u.a. : Edward Elgar Publishing.
- Martínez-Alier, J. & Anguelovski, I. (2014). The ›Environmentalism of the Poor‹ revisited: Territory and place in disconnected glocal struggles. In: *Ecological economies*, 102, S. 167-176.
- Martins, A. (o. D.). Mapuche people (Chile and Argentina). CRW Flags. <https://www.crwflags.com/fotw/Flags/xu.html>
- Mendoza, Z. S. (2010). Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology. *The Americas*, 67(1), S. 146-148.
- Miggelbrink, J. & Schlottmann, A. (2009). Diskurstheoretisch orientierte Analyse von Bildern. In: G. Glasze & A. Matissek (Hg.), *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung* (S. 181-197). Bielefeld: transcript.
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2010). Epistemic Disobedience, Independent thought and Decolonial Freedom. In: *Theory, Culture & Society*, 26(7-8), S. 159-181.

- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity. Global futures, decolonial options*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mignolo, W. (2012). *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität* (Kastner, J., Übers.). Wien: Turia + Kant. (Originalquelle veröffentlicht in 2006).
- Mignolo, W. (2012a). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Woodstock: Princeton University Press.
- Millesi, T. (2020, 14. Oktober). »This madness has to stop!« Indigenous voices on the destruction of the Amazon [Blog-Eintrag]. Seeing the woods. A Blog by the Rachel Carson Center. <https://seeingthewoods.org/2020/10/14/this-madness-has-to-stop-indigenous-voices-on-the-destruction-of-the-amazon/>
- Millesi, T. (2021). Territorialitäten in Konflikt – Filmische Raumkonstruktion als Ausdruck territorialer Forderungen im Dokumentarfilm *Paraná – el río*. In: J. Harjus, E. Autelli, G. Hassler, C. Konzett-Firth & N. Zapf (Hg.), *Grenzen und Brücken in der Romania*. München: AVM Verlag, S. 27-38.
- Millesi, T. (2022). *An Ongoing Conquest – Confronting the Expansion of Capitalism in Indigenous Documentary Films*. In: *Journal für Entwicklungspolitik*, XXXVIII(1) S. 66-82.
- Minh-ha, T. T. (2006). Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung. In: E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (3. Aufl., S. 276-303). Berlin: Vorwerk 8. (Originalquelle veröffentlicht in 1993).
- Moore, K. D. (2013). *Anthropocene is the Wrong Word*. In: *Earth Island Journal*, 28(1), S. 19-20.
- Mora Calderón, P. (2014). Los límites de la representación en el audiovisual indígena caucano. In: *Revista Chilena de Antropología Visual*, 23, S. 1-26.
- Müller, D. & Scholz, S. (2012). Raum, Wissen, Medien. Anmerkungen zu einem Zusammenhang. In: D. Müller & S. Scholz (Hg.), *Raum. Wissen. Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs* (S. 9-36). Bielefeld: transcript.
- Mundy, B. (1996). *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography of the Relaciones Geográficas*. Chicago (u.a.): Chicago University Press.
- Murillo, M. (2008). *Weaving a Communication Quilt in Colombia: Civil Conflict, Indigenous Resistance, and Community Radio in Northern Cauca*. In: P. Wilson & M. Stewart (Hg.), *Global indigenous media. Cultures, Poetics, and Politics* (S. 145-159). London (u.a.): Duke University Press.
- Murray, R. & Heumann, J. K. (2012). *Gunfight at the Eco-Corral: Western Cinema and the Environment*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Murray, S. (2008). *Images of Dignity. Barry Barclay and Fourth Cinema*. Wellington: Huia Publishers.

- Navarro Floria, P. (2002). El desierto y la cuestión del territorio en el discurso político argentino sobre la frontera. In: *Revista Compultense de Historia de América*, 28, S. 139-168.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1983). The voice of documentary. In: *Film Quarterly*, 36(1), S. 17-30.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in documentary film*. Bloomington (u.a.): Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington (u.a.): Indiana University Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3. Auflage). Bloomington: Indiana University Press.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Durham, NC: Duke University Press.
- Nixon, R. (2014, 12. Oktober). The Anthropocene: The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea. *Edge Effects*. <https://edgeeffects.net/anthropocene-promise-and-pitfalls/>
- Norval, A. (2007). *Aversive democracy. Inheritance and originality in the democratic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OCMAL (2020). *Conflictos Mineros en América Latina, Extracción, Saqueo y Agresión: la minería avanza junto al virus. Estado de situación en 2020*. <https://www.ocmal.org/wp-content/uploads/2020/10/Conflictividad-minera-y-Covid-2020-1.pdf>
- Odin, R. (2006). Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (3. Aufl., S. 259-275). Berlin: Vorwerk 8. (Originalquelle veröffentlicht in 1984).
- Offen, K. (2003). The Territorial Turn: Making Black Territories in Pacific Columbia. In: *Journal of Latin American Geography*, 2(1), S. 43-73.
- O’Gorman, E. (1977). *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir* (2. Aufl.). Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Olin, M. (1997). Lanzmann’s Shoah and the Topography of the Holocaust Film. In: *Representations*, 57, S. 1-23.
- Olivieri, D. (2016). Diasporic proximities. Spaces of ›home‹ in European documentary. In: *Transnational Cinemas*, 7(2), S. 135-150.
- Oppermann, S. (2013). Material Ecocriticism and the Creativity of Storied Matter. In: *Frame: Journal of Literary Studies Special Issue on Ecocriticism*, 26(2), S. 57-72.

- Oppermann, S. (2016). From Material to Posthuman Ecocriticism: Hybridity, Stories, Nature. In: H. Zapf (Hg.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (S. 273-294). Berlin (u.a.): de Gruyter.
- Oslender, U. (2002). The Logic of the River: A spatial approach to ethnic-territorial mobilization in the Colombian Pacific region. In: *Journal of Latin American Anthropology*, 7(2), S. 86-117.
- Osterhammel, J. (2009). *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (2. Aufl.). München: Beck.
- Paasi, A. (2003). Territory. In: J. M. Agnew, Katharyne & G. Toal (Hg.), *A companion to political geography* (S. 109-122). Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Paech, J. (2000). Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens. In: H. Beller (Hg.), *Onscreen/Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raums* (S. 93-121). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Pedroso, R., Wenzel, F. & Reverdosa, M. (2020, 10. September). Tens of thousands of fires are pushing the Amazon to a tipping point. CNN. <https://edition.cnn.com/2020/09/10/americas/brazil-amazon-fires-carlos-nobre-intl/index.html>
- Peñaranda Supelano, D. (2015). Guerra propia, guerra ajena. Conflictos armados y reconstrucción identitaria en los Andes colombianos. *El Movimiento armado Quintín Lame*. Bogotá: Centra Nacional de Memoria Histórica, IERPI, Universidad de Colombia.
- Pertierra, A. C., Salazar, J. F. & Valdez, S. M. (2020). Media Cultures in Latin America. An Introduction. In: A. C. Pertierra & J. F. Salazar (Hg.), *Media Cultures in Latin America. Key Concepts and New Debates* (S. 1-21). New York: Routledge.
- Philips, D. & Sullivan, H. (2012). Material Ecocriticism: Dirt, Waste, Bodies, Food, and Other Matter. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19(3), S. 445-446.
- Philips, T. (2020, 24. Jänner). Jair Bolsonaro's racist comment sparks outrage from indigenous groups. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2020/jan/24/jair-bolsonaro-racist-comment-sparks-outrage-indigenous-groups>
- Plumwood, V. (2007). Review of Deborah Bird Rose's *Reports from a Wild Country: Ethics for Decolonisation*. In: *Australian Humanities Review*, 42, S. 1-4.
- Pollywog Productions. (o. D.). Yasuni Man. www.pollywogproductions.net/yasuni-man#yasuni-2
- Postero, N. (2013). Introduction: Negotiating Indigeneity. In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 8(2), S. 107-121.
- Pott, A. (2015). Identität und Raum. Perspektiven nach dem Cultural Turn. In: C. Berndt & R. Pütz (Hg.), *Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn* (S. 27-52). Bielefeld: transcript.
- Prange, R. (2012). Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft.

- In: H. Engelke, R. M. Fischer & R. Prange (Hg.), *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden* (S. 11-53). Marburg: Schüren.
- Pratt, M. L. (2007). Afterword. *Indigeneity Today*. In: M. de la Cadena & S. Orin (Hg.), *Indigenous Experience today* (S. 397-404). Oxford (u.a.): Berg.
- Pratt, M. L. (2008). *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation* (2. Aufl.). London (u.a.): Routledge.
- Prins, H. (2008). *Visual Anthropology*. In: T. Biolsi (Hg.), *A companion to the anthropology of American Indians* (S. 506-525). Williston: Wiley.
- Pueblo Nasa, (2016). *Libertad y alegría con Uma Kiwe*. https://liberaciondelamadre tierra.org/wp-content/uploads/2017/04/liberacion_madre_tierra.pdf
- Quijada, M. (1999). La ciudadización del »indio bárbaro«. Políticas oficiales y oficiosas hacia la población indígena de la pampa y la patagonia, 1870-1920. In: *Revista de Indias*, LIX(217), S. 675-704.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America (Ennis, M., Übers.). In: *Nepantla: Views from the South*, 1(3), S. 533-580.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. In: R. Grosfoguel & S. Castro-Gomez (Hg.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (S. 93-126). Bogotá: Panamericana Formas e Impresos S.A.
- Rabasa, J. (2008). Writing Violence. In: S. Castro-Klarén (Hg.), *A companion to Latin American Literature and Culture* (S. 49-67). Malden, Massachusetts (u.a.): Blackwell.
- Radcliffe, S. (2010). Re-Mapping the Nation: Cartography, Geographical Knowledge and Ecuadorian Multiculturalism. In: *Journal for Latin American Studies*, 42(2), S. 293-323.
- Radcliffe, S. (2012). Development for a postneoliberal era? Sumak kawsay, living well and the limits to decolonisation in Ecuador. In: *Geoforum*, 43(2), S. 240-249.
- Raftopoulos, M. & Morley, J. (2020). Ecocide in the Amazon: the contested politics of environmental rights in Brazil. In: *The international journal of human rights*, 24(10), S. 1616-1641.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover (USA): Ediciones del Norte.
- Rancière, J. (2008). *Zehn Thesen zur Politik* (Blankenburg, M., Übers.). Berlin: Diphanes. (Originalquelle veröffentlicht in 1990).
- Reed, T. V. (2009). Toxic Colonialism, Environmental Justice, and Native Resistance in Silko's »Almanac of the Dead«. In: *MELUS*, 34(2), S. 25-42.
- Reiter, A. (2019). *Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm*. Marburg: Schüren Verlag.
- Richmond, O. (2009). A post-liberal peace: Eireanism and the everyday. In: *Review of International Studies*, 35, S. 557-580.
- Richmond, O. (2011). *A Post-liberal Peace*. London (u.a.): Routledge.

- Rivera Cusicanqui, S. (1990). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral; de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. In: *Temas Sociales*, 11, S. 49-75.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). Soziologie des Bildes. Eine Vision der andinen Kolonialgeschichte. In: I. Exner & G. Rath (Hg.), *Lateinamerikanische Kulturtheorien. Grundlagentexte* (S. 289-298). Konstanz: Konstanz University Press.
- Río Negro Comunicación. (2016, 13. September). La provincia promueve una reforma de la Ley de las Tierras Fiscales. <https://www.rionegro.gov.ar/?contID=32088>
- Rodrigues-Moura, E. (2005). Einleitung. Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narrationen und kulturelle Identitätsprozesse in Lateinamerika* (S. 9-18). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Rodrigues-Moura, E. & Prutsch, U. (2013). *Brasilien. Eine Kulturgeschichte*. Bielefeld: transcript.
- Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. In: *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, S. 64-79.
- Rohmer, E. (2018). Film, eine Kunst der Raumorganisation (Seibert, M., Übers.). In: S. Günzel & J. Dünne (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft* (S. 515-528). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Originalquelle veröffentlicht in 1948).
- Roldán Ortega, R. (2004). *Models for Recognizing Indigenous Land Rights in Latin America*. Washington D.C.: The World Bank Environment Department.
- Rony, F. (1996). *The third eye. Race, Cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC (u.a.): Duke University Press.
- Rose, D. B. (2004). *Reports from a Wild Country. Ethics for Decolonisation*. Sydney: UNSW Press.
- Rose, D. B. (2015). Dialogue. In: K. Gibson, D. B. Rose & R. Fincher (Hg.), *Manifesto for Living in the Anthropocene* (S. 127-132). New York: punctum books.
- Rössner, M. (2005). Gedanken zur Rolle der Literatur und Kultur bei der Entwicklung kollektiver Identitäten in Lateinamerika zwischen der Unabhängigkeit und der Jahrtausendwende. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsprozesse in Lateinamerika* (S. 199-221). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Rust, S., Monani, S. & Cubitt, S. (Hg.). (2013). *Ecocinema. Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Rust, S. & Monani, S. (2013). Introduction: Cuts to dissolves—defining and situating ecocinema studies. In: S. Rust, S. Monani & S. Cubitt (Hg.), *Ecocinema. Theory and Practice* (S. 1-13). New York: Routledge.

- Rust, S., Monani, S. & Cubitt, S. (Hg.). (2015). *Ecomedia. Key Issues*. London: Routledge.
- Rust, S. Monani, S. & Cubitt, S. (2015a). Introduction. In: S. Rust, S. Monani & S. Cubitt (Hg.), *Ecomedia. Key Issues* (S. 1-14). London: Routledge.
- Sack, R. (1983). Human Territoriality. A Theory. In: *Annals of the Association of American Geographers*, 73(1), S. 55-74.
- Salazar, J. F. (2004). *Imperfect Media. The Poetics of Indigenous Media in Chile*. Perth: University of Western Australia.
- Salazar, J. F. & Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the poetics of indigenous video in Latin America. In: P. Wilson & M. Stewart (Hg.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics, and Politics* (S. 39-57). London (u.a.): Duke University Press.
- Salazar, J. F. & Córdova, A. (2020). Indigenous Media Cultures in Abya Yala. In: A. C. Pertierra & J. F. Salazar (Hg.), *Media Cultures in Latin America. Key Concepts and New Debates* (S. 128-146). New York: Routledge.
- Sandoval, M., Robertsdotter, A. & Paredes, M. (2017). Space, Power, and Locality: the Contemporary Use of Territorio in Latin American Geography. In: *Journal of Latin American Geography*, 16(1), S. 43-67.
- Sanjines, I. (2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación de un imaginario propio. In: *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, S. 32-50.
- Santos, B. d., Nunes, J. A. & Meneses, M. P. (2008). Introduction: Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference. In: B. d. Santos (Hg.), *Another knowledge is possible. Beyond Northern Epistemologies* (S. xix-lxii). London (u.a.): Verso.
- Santos, B. d., (2014). *Epistemologies of the South. Justice against epistemicide*. Boulder, Colorado (u.a.): Paradigm.
- Sarmiento, D. F. (2003). *Facundo. Civilización y Barbarie* (6. Aufl.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Originalquelle veröffentlicht in 1874).
- Sarmiento, D. F. (2007). *Barbarei und Zivilisation. Das Leben des Facundo Quiroga* (Zilly, B., Übers.). Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag (Originalquelle veröffentlicht in 1874).
- Sasse, S. (2012). Literaturwissenschaft. In: S. Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften* (3. Aufl., S. 225-241). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Satizábal, P., & Batterbury, S. (2019). Geografías fluidas: territorialización marina y el escalamiento de epistemologías acuáticas locales en la costa Pacífica de Colombia. In: *tabula rasa*, 31, S. 289-323.
- Saunders, D. (2007). *Direct Cinema. Observational documentary and the politics of the sixties*. London (u.a.): Wallflower Press.

- Savino, L. (2016). Landscapes of contrast: The neo-extractivist state and indigenous peoples in »post-neoliberal« Argentina. In: *The extractive industry and society*, 3(2), S. 404-415.
- Schiwy, F. (2009). *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Schmetkamp, S. (2017). Perspektive und empathische Resonanz: Vergegenwärtigung anderer Sichtweisen. In: M. Hagener & Í. Vendrell Ferran (Hg.), *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie* (S. 133-166). Bielefeld: transcript.
- Schmidt, E. (2016). Latin American Environmental Discourses, Indigenous Ecological Consciousness and the Problem of »Authentic« Native Identities. In: H. Zapf (Hg.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (S. 413-437). Berlin/Boston: DeGruyter.
- Schröder, H. & González, N. (2019). Bridging knowledge divides: The case of indigenous ontologies of territoriality and REDD+. In: *Forest Policy and Economics*, 100, S. 198-206.
- Schurr, C. (2013). *Performing Politics, Making Space. A Visual Ethnography of Political Change in Ecuador*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schwarte, L. (2011). Einleitung: Die Kraft des Visuellen. In: L. Schwarte (Hg.), *Bild-Performanz* (S. 11-31). München: Wilhelm Fink.
- Shiva, V. (1993). *Monocultures of the Mind*. London (u.a.): Zed Books.
- Shohat, E. (1991). Imaging Terra Incognita. The Disciplinary Gaze of Empire. In: *Public Culture*, 3(3), S. 41-70.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London (u.a.): Routledge.
- Siebeck, C. (2017). Erinnerungsorte, Lieux de Mémoires. Docupedia-Zeitgeschichte. https://docupedia.de/zg/Siebeck_erinnerungsorte_v1_de_2017
- Sieber, C. (2005). Moderne und postmoderne Gesellschaftsentwürfe in Lateinamerika. In: E. Rodrigues-Moura (Hg.), *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsprozesse in Lateinamerika* (S. 131-160). Frankfurt a.M.: Brandes & Aspel.
- Sierek, K. (2012). Filmwissenschaft. In: S. Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften* (3. Aufl., S. 125-141). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Skylight. (o. D.). Cuando los montañas tiemblan. <https://skylight.is/es/blog/films/cuando-las-montanas-tiemblan/>
- Soja, E. W. (1990). *Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory* (2. Aufl.). London (u.a.): Verso.
- Solana, F. & Getina, O. (1969). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. In: *Tricontinental*, 14, S. 107-132.

- Soles, C. & Chu, K.-W. (2015). Overview. Framing visual texts for ecomedia studies. In: S. M. Rust & S. Cubitt (Hg.), *Ecomedia. Key Issues* (S. 17-26). London: Routledge.
- Spiegel, S. (2019). *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren.
- Stockhammer, R. (2005). Einleitung. In: R. Stockhammer (Hg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen* (S. 7-23). München (u.a.): Fink.
- Stockhammer, R. (2007). *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Fink.
- Stoddard et al. (2014). The Burden of Historical Representation. The Case of/for Indigenous Film. In: *The History Teacher*, 48(1), S. 9-36.
- Strüver, A. & Wucherpennig, C. (2009). Performativität. In: G. Glasze & A. Mattisek (Hg.), *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung* (S. 107-128). Bielefeld: transcript.
- Sundberg, J. (2014). Decolonizing posthumanist geographies. In: *Cultural geographies*, 21(1), S. 33-47.
- Surrallés, A. & García Hierro, P. (2005). Introduction. In: A. Surrallés & P. García Hierro (Hg.), *The land within. Indigenous territory and the perception of environment* (S. 8-20). Copenhagen: IWGIA.
- Svampa, M. (2012). Bergbau und Neo-Extraktivismus in Lateinamerika. In: FDCL & Rosa-Luxemburg-Stiftung (Hg.), *Der Neue Extraktivismus. Eine Debatte über die Grenzen des Rohstoffmodells in Lateinamerika* (S. 14-23). Berlin: FDCL.
- Svampa, M. (2013). Neo-desarrollistischer Extraktivismus und soziale Bewegungen: Eine öko-territoriale Wende in Richtung neuer Alternativen? In: H.-J. Burchardt, K. Dietz & R. Öhlschläger (Hg.), *Umwelt und Entwicklung im 21. Jahrhundert. Impulse und Analysen aus Lateinamerika* (S. 79-92). Baden-Baden: Nomos.
- Svampa, M. (2019). *Neo-Extractivism in Latin America. Socio-environmental Conflicts, the Territorial Turn, and New Political Narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sze, J. (2002). From Environmental Justice Literature to the Literature of Environmental Justice. In: J. Adamson, M. M. Evans & R. Stein (Hg.), *The Environmental Justice Reader. Politics, Poetics, & Pedagogy* (S. 163-180). Tucson: University of Arizona Press.
- Taureg, M. (1990). Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im enthographischen Film. In: C. Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (S. 211-225). Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges.

- Taylor, B. R. (2013). *Avatar and Nature Spirituality*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Tlachinollan. (o. D.). Juba Wajiin. www.tlachinollan.org/juba-wajiin/
- Tlachinollan. (o. D.-a). *Visión y Misión*. <https://www.tlachinollan.org/vision-y-mision/>
- Torres Wong, M. (2018). *Natural Resources, Extraction and Indigenous Rights in Latin America. Exploring the Boundaries of Environmental and State-Corporate Crime in Bolivia, Peru and Mexico*. London: Routledge.
- Tsing, A. (2007). *Indigenous Voice*. In: M. de la Cadena & O. Starn (Hg.), *Indigenous Experience today* (S. 33-67). New York: Berg.
- Tsing, A. (2012). *Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species*. In: *Environmental Humanities*, S. 141-154.
- Tuhiwai Smith, L. (2012). *Decolonizing methodologies. Research and indigenous peoples* (2. Aufl.). London (u.a.): Zed Books.
- Vargas Reyes, B. & Ariza Santamaría, R. (2019). *Liberación de la madre tierra: entre la legitimidad y los usos sociales de la ilegalidad*. In: *Revista Socio-Jurídicos*, 22(1), S. 203-231.
- Vásquez, P. (2014). *Oil sparks the Amazon. Land conflicts, indigenous populations, and Natural Resources*. London (u.a.): The University of Georgia Press.
- Vejmelka, M. (2013). *Städtische Kulturen und Bewegungen*. In: P. Birlé (Hg.), *Brasilien. Eine Einführung* (S. 187-202). Frankfurt a.M.: Iberoamericana.
- Verdesio, G. (2008). *Mapping the Pre-Colombian Americas: Indigenous Peoples of the Americas and Western Knowledge*. In: S. Castro-Klaren (Hg.), *A companion to Latin American Literature and Culture* (S. 35-48). Malden. Mass (u.a.): Blackwell.
- Vermeulen, P. (2020). *Literature and the Anthropocene*. New York (u.a.): Routledge.
- Vilanova, Núria. (2012). *Deterritorialization*. In: M. Szurmuk & R. M. Irwin (Hg.) *Dictionary of Latin American Cultural Studies* (S. 120-125). Gainesville: University Press of Florida.
- Vimeo. (o. D.). Quisca Productions. <https://vimeo.com/quiscaproductions>
- Vimeo. (o. D.-a). *Paraná – el río*. <https://vimeo.com/195532048>
- von Keitz, U. (2012). *Referenz und Imagination im Dokumentarfilm*. In: J. Hanich, & H. J. Wulff (Hg.), *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers* (S. 161-180). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Walsh, C. (2011). *Afro and Indigenous Life-Visions in/and Politics. (De)colonial Perspectives in Bolivia and Ecuador*. In: *Bolivian Studies Journal*, 18, S. 49-69.
- Walsh, C. (2012). *»Other« Knowledges, »Other« Critiques: Reflections on the Politics and Practices of Philosophy and Decoloniality in the »Other« America*. In: *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, Special issue: *Thinking through the Decolonial Turn*, 1(3), S. 11-27.

- Walther, J. C. (1970). *La conquista del desierto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Wastl-Walter, D. (2010). *Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen*. Stuttgart: Franz-Steiner-Verlag.
- Weaver, H. (2001). Indigenous Identity. What is it, and who really has it? In: *American Indian Quarterly*, 25(2), S. 240-255.
- Weigel, S. (2002). Zum »topographical turn«. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik*, 2(2), S. 151-165.
- Whyte, K. P. (2016). Indigeneity. In: J. Adamson, W. A. Gleason & D. N. Pellow (Hg.), *Keywords for Environmental Studies* (S. 143-146). New York (u.a.): New York University Press.
- Williams, L. (1993). »Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary«. In: *Film Quarterly*, 46(3), 9-21.
- Willoquet-Maricondi, P. (2010). *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville (u.a.): University of Virginia Press.
- Wilson, P. & Stewart, M. (2008). Introduction: Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage. In: P. Wilson, & M. Stewart (Hg.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics, and Politics* (S. 1-35). Durham (u.a.): Duke University Press.
- Wilson, P. & Stewart, M. (Hg.). (2008a). *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics, and Politics*. Durham (u.a.): Duke University Press.
- Wöhlcke, M. (2000). *500 Jahre Brasilien. Die Entstehung einer Nation*. Strasshof: Vier Viertel Verlag.
- Wulff, H.-J. (2013). Dokumentarfilm. In: G. Bentele, H.-B. Brosius & O. Jarren, (Hg.). *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft* (2. Überarb. Aufl., S. 65-66). Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Yacimientos Petrolíferos Fiscales (o. D.). *Todo Sobre YPF*. <https://www.ypf.com/La Compania/Paginas/Todo-sobre-YPF.aspx>
- Zamorano, G. (2009). *Reimagining politics. Video and indigenous struggles in contemporary Bolivia*. Michigan: ProQuest Dissertations Publishing.
- Zibechi, R. (2012). *Territories in Resistance: A Cartography of Latin American Social Movements* (Ryan, R., Übers.). Oakland, CA: AK Press. (Originalquelle veröffentlicht in 2008)

7.2 Filmverzeichnis

- ADMONGEN – VIDA MAPUCHE EN WALLMAPU. Huilcaman, M. (Chile/Argentinien, 2017).
- AGUA SAGRADA. Gómez, A. (Mexiko, 2014).
- ARA PYAU – LA PRIMAVERA GUARANÍ. Magalhaes, C. E. (Brasilien, 2018).

- ASFALTAR BOLIVIA. Gavalda Palacín, M. (Bolivien, 2015).
- BANGKUKU TAIK – PUNTA DE ÁGUILA. Narváez Lanuza, V. M. (Nicaragua, 2015).
- BERTA VIVE. Lara, K. (Honduras, 2016).
- BILBA BURBA. Wagua López, D. (Panamá, 2015).
- CALLAQUI PEWENCHE – MEMORIA Y RESISTENCIA MAPUCHE. Vocesenlucha (Chile, 2016).
- CHEWKEPVLLV – RECUPERACIÓN TERRITORIAL EN EL AYLLA REWE BUDI. Berrocal, G. (Chile, 2013).
- DER ALBTRAUM DER SCHAMANEN. Halla, N. (Österreich, 2021).
- EL JARDÍN. ORÍGENES Y SOLUCIONES AL CONFLICTO ENTRE EL ESTADO Y EL PUEBLO MAPUCHE. Berrocal, G. (Chile, 2016).
- EL MINERAL O LA VIDA. Ojo de agua Comunicación Comunitaria (México, 2016).
- ELUWUN, EL FUNERAL DE UN GUERRERO. Montecinos, V. (Chile, 2013).
- HUICHOLAS: LOS ÚLTIMOS GUARDIANES DEL PEYOTE. Vilchez, H. (México, 2014).
- JÚBA WAJÍIN – RESISTENCIA EN LA MONTAÑA DE GUERRERO. Salas, L. & Tapiá, N. (México, 2018).
- JUNTOS DEFENDEREMOS NUESTRA MADRE TIERRA. Défossé, N. & Tila, E. (México, 2015).
- KAWSAK SACHA, LA CANOA DE LA VIDA. Gualinga, E. (Ecuador, 2013).
- KÜLA DĚNGUN (3 VOCES). Torrealba Ramírez, I. (Chile, 2017).
- LA ESPERA, HISTORIAS DEL BAGUAZO. Vilches, F. (Peru, 2014).
- LA INFRAESTRUCTURA DE LA DEVASTACIÓN. Lavoz, F. (Chile, 2016).
- LAS HUELLAS DEL AGUA. Rojas Hurtado, C. (Chile, 2017).
- LA SELVA NEGRA. Kak, S. & Fairbanks, C. (México, 2016).
- LA VOZ DEL GUALCARQUE. Zeising, M. (Honduras, 2015).
- MALLA MALLA PEWENCHE, MEMORIA Y RESISTENCIA MAPUCHE. Vocesenlucha (Chile, 2015).
- MUNDURUKU, TEJIENDO LA RESISTENCIA. Porã, M. (Brasilien, 2014).
- NASA TUL: LA HUERTA DE LOS NASA. Bosque, J. & Ramos, I. (Kolumbien, 1996).
- ¿PARA DÓNDE SE FUERON LAS GOLONDRINAS? Corrêa, M. (Brasilien, 2016).
- PARANÁ – EL RÍO. Boyd, S. & Araoz Cartagena, M. (Peru, 2016).
- PETU MONGUELEIÑ – ESTAMOS VIVXS. Labaronne, S. (Argentinien, 2017).
- PIKUN MAPU, ESPIRITUALIDAD ANCESTRAL QUE RESISTE AL DEVENIR DE LOS TIEMPOS. Ñuke Mapu (Chile, 2016).
- PILMAIKEN RESISTE – RECUPERACIÓN TERRITORIAL EN LUMAKO BAJO. Ñuke Mapu (Chile, 2015).
- PILMAIKEN WILLICHE – MEMORIA Y RESISTENCIA MAPUCHE. Vocesenlucha (Chile, 2017).
- PUTUMAYO, MINGA DE RESISTENCIA. Escuela Comunicación Putumayo (Kolumbien, 2014).

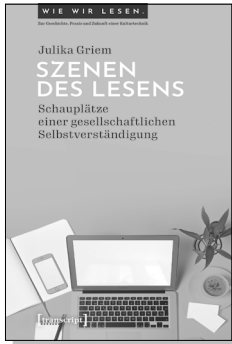
- RESISTIR O MORIR: DENUNCIAS, VISIONES Y PROPUESTAS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS. Gabe, M. (verschiedene, 2015).
- SAAKHELU KIWE KAME. OFRENDA A LA MADRE TIERRA. Leguizamón Russi, M. (Kolumbien, 2018).
- SAAKHELU: OFRENDA A LOS ESPÍRITUS DE LA MADRE TIERRA. Nilton Campo, J. (Kolumbien, 2005).
- SANGRE Y TIERRA – RESISTENCIA INDÍGENA DEL NORTE DEL CAUCA. Arango Prada, A. (Kolumbien, 2016).
- SUR. Barsali, T. (Argentinien, 2014).
- TERRITORIO SAGRADO, POR LA DEFENSA DE KINTUANTE. Rojas, C. & Rojas, L. (Chile, 2014).
- THE AMAZON AWAKENS. Roberts, B. (USA, 1944).
- TIERRA MADRE: POR EL DERECHO A LA TIERRA Y EL TERRITORIO. Cefrec-Caib (Bolivien, 1999).
- UCHUNYA ¿DÓNDE VAMOS A VIVIR? Comunidad de Santa Clara de Uchunya (Peru, 2016).
- WEICHANMU – RECUPERACIÓN DEL TERRITORIO MAPUCHE. Baur, K., Lov Huentelolen & Mentiendo Ruido (Chile, 2013).
- WEWAIÑ, EL JUICIO A WENTE WINKUL MAPU. Sinjefes (Chile, 2016).
- YAKUCHASKI WARMIKUNA. MENSAJERAS DEL RÍO CURARAY. Estrello, L. (Ecuador, 2017).
- YASUNÍ MAN. Killackey, R. (USA, 2017).
- YASUNÍ MAN – OFFICIAL TRAILER 2018. Killackey, R. (USA, 2018).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Anfangssequenz von Petu mongueleñ – Estamos vivxs	130
Abbildung 2: Reiterstatue des Generals Roca in Untersicht	133
Abbildung 3: Kameraschwenk über Beschriftungen in gelber Farbe am Boden	134
Abbildung 4: Aufsicht auf die Beschriftung des Bodens	138
Abbildung 5: Büste des Generals in Untersicht	138
Abbildung 6: Mapuche Frau mit einer kultrun in Untersicht	141
Abbildung 7: Panoramaansicht der Steppenlandschaft	141
Abbildung 8: Einblendung des Filmtitels	144
Abbildung 9: Totale einer Reiterstatue des Generals Roca	145
Abbildung 10: Großaufnahme marschierender Beine	147
Abbildung 11: Nahaufnahme musizierender Menschen beim Protestmarsch	147
Abbildung 12: Detailaufnahme des Monitors einer filmenden Kamera	151
Abbildung 13: Bildabfolge zur Herstellung von Ähnlichkeitsrelationen	159
Abbildung 14: Panoramaeinstellung nebelverhangener Berge	161
Abbildung 15: Detailaufnahme der Opferung des Huhns	163
Abbildung 16: Halbtotale einer Gruppe von Männern zwischen steinernen Kreuzen	167
Abbildung 17: Satellitenaufnahme der bestehenden Mine	169
Abbildung 18: Bildabfolge der öden Landschaft, gefolgt vom Close-Up eines Gesichts	172
Abbildung 19: Halbnah Ansicht eines Mannes vor christlichen Symbolen	178
Abbildung 20: Panoramaeinstellung des Flussufers in ruhiger Morgenstimmung	185
Abbildung 21: Umrisse eines Menschen aus extremer Untersicht	187
Abbildung 22: Unterwasser-Detailaufnahme	188
Abbildung 23: Totale des överschmutzten Flusses	191
Abbildung 24: Ansicht des Straßenverkehrs in der Stadt	195
Abbildung 25: Detailsichten des Temperaturreglers und der Klimaanlage	197
Abbildung 26: Ansicht des Gemäldes	203
Abbildung 27: Bildabfolge der bewachten Zuckerrohrfelder	214
Abbildung 28: Totale Ansicht der offenen Auseinandersetzung	215
Abbildung 29: Totale Ansicht der bewaffneten Bewachung der Felder	218
Abbildung 30: Einstellungen der Zerstörung der Zuckerrohrfelder	219
Abbildung 31: Hohe Farbsättigung in warmen Farben während der Zeremonie	227
Abbildung 32: Halbnah Ansicht lachender, spielender Kinder	234

Abbildung 33: Ansichten bemalter und mit Federschmuck geschmückter Menschen in der Stadt	240
Abbildung 34: Nahaufnahme vom Filmen bzw. Fotografieren mit dem Handy	241
Abbildung 35: Halbtotale Ansicht eines Jugendlichen mit Pfeil und Bogen	242
Abbildung 36: Bildabfolge zur Einführung des Sendemasts	244
Abbildung 37: Drohnenaufnahme des Sendemasts	247
Abbildung 38: Detailaufnahmen des Baches	251

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

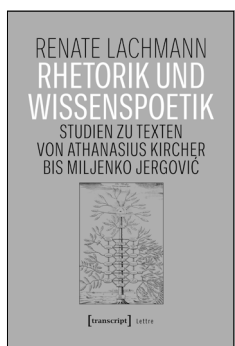
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renate Lachmann

Rhetorik und Wissenspoetik

Studien zu Texten von Athanasius Kircher
bis Miljenko Jergovic

Februar 2022, 478 S., kart.,

36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 2: Zeit(en) des Anderen

Januar 2022, 218 S., kart.

12,80 € (DE), 978-3-8376-5396-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5396-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**