

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.<sup>127</sup> 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«<sup>128 129</sup> (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<sup>o</sup> *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<sup>o</sup> *Inffinito Film Festival* (USA, 2020), 7<sup>o</sup> *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<sup>o</sup> *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 Konversionen. 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.«<sup>130</sup> (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 Spiegelfährt\*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.«<sup>131</sup> (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‹<sup>132</sup> 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.«<sup>133</sup> (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.«<sup>134</sup> (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!«<sup>135</sup> (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.«<sup>136</sup> (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«<sup>137</sup> (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‹<sup>138</sup> 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«<sup>139</sup> (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.«<sup>140</sup> (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.«<sup>141</sup> (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!«<sup>142</sup> (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 gen 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 diezmasa a todos ellos. Y él se quedó a matar el último de nuestros parientes en aquella época ne.«<sup>143</sup> (00:41:51-00:42:57)

Von einer halbnahen Ansicht des Sprechenden wechselt die Kamera zu einem Panoramashwenk 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.<sup>144</sup> 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«<sup>145</sup> (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.«<sup>146</sup> (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.«<sup>147</sup> (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.«<sup>148</sup> (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.«<sup>149</sup> (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«<sup>150</sup> (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.«<sup>151</sup> (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.

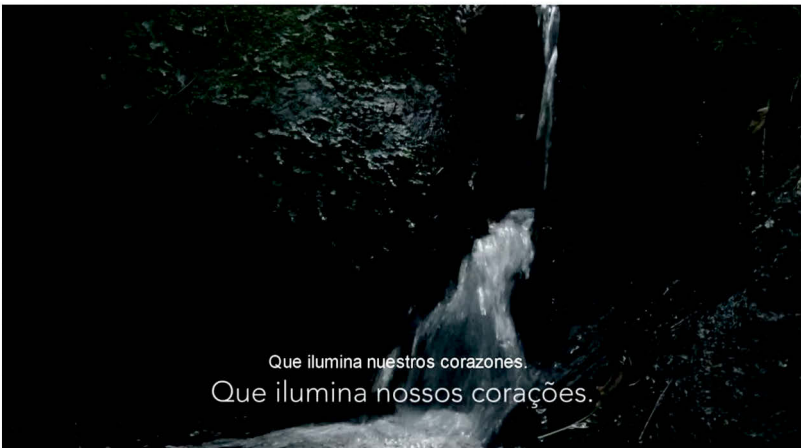
### 5.5.3 *Defensores criminalizados* – Die Kriminalisierung indigener Lebensweisen

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«<sup>152</sup> (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.«<sup>153</sup> (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)<sup>154 155</sup>

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‹<sup>156</sup>. 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«<sup>157</sup> [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 einfließt, 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 Aneignung 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