

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 Kosm visionen. 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'Phaá, 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 Wajíin ausgegeben wurden (Tlachinollan, o. D.). Nach dem Ansuchen um ein Gerichtsverfahren durch die Gemeinschaft von Júba Wajíin 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 Wajíin geltend zu machen versuchten, nicht auf die darunterliegenden Rohstoffe auszulegen sei und diese sowie deren Abbau exklusiv dem Staat vorbehalten bleiben (Tlachinollan, o. D.).<sup>37</sup> 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«<sup>38</sup> (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.«<sup>39</sup> (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.«<sup>40</sup> (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'Phaa<sup>41</sup>, *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.«<sup>42 43</sup> (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 dessens. 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 Wajiin – 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.«<sup>44</sup> (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.«<sup>45</sup> (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.«<sup>46</sup> (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.«<sup>47</sup> (00:01:39-00:01:46) »Las autoridades del pueblo nos han pedido hacer esta ofrenda para que también despierte el corazón de Begoo«<sup>48</sup> (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.«<sup>49</sup> (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«<sup>50</sup> (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.«<sup>51</sup> (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.«<sup>52</sup> (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«<sup>53</sup> (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.«<sup>54</sup> (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'Phaá 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.«<sup>55</sup> (00:17:41-00:17:51) Er selbst wird über ein Textinsert als »Principal«<sup>56</sup> (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«<sup>57</sup> (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.«<sup>58</sup> (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»<sup>59</sup> (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«<sup>60</sup> (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 Gebildung 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«<sup>61</sup> (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«<sup>62</sup> (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 vonstattengeht, 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«<sup>63</sup> (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.»<sup>64</sup> (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«<sup>65</sup> (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 Rauman eignung 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 der 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«<sup>66</sup> (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 Comunes«<sup>67</sup> (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)«<sup>68</sup> (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.«<sup>69</sup> (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.«<sup>70</sup> (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.)

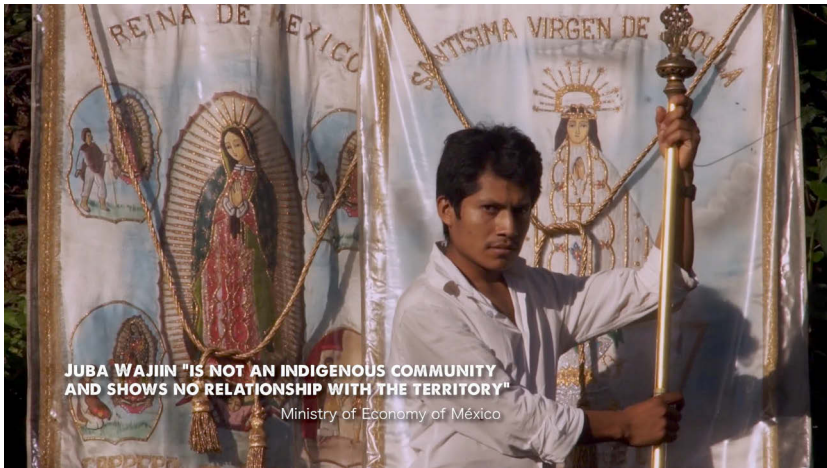
meist der nichtindigenen Gesellschaft zum Vorteil (Tuihawai Smith, 2012). Der hier formulierte Anspruch auf Indigenität basiert nicht auf einer Ursprünglichkeit, auf unbeeinflusster Abgeschlossenheit oder Authentizität, sondern beschreibt diese in einem dynamischen Spannungsverhältnis und beeinflusst 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 Wajíin 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 Wajíin 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«<sup>71</sup> (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: Halbnahe 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 Tlachinollan<sup>72</sup> 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 ist 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