

Protestaktionen und politischer Widerstand bleiben immer Gegenstand von Diskussionen, insbesondere in Bezug auf ihre Legitimität, Sinnhaftigkeit und Angemessenheit. Sind die Forderungen der Guaraní angemessen? Ist es legitim, für diese Sache einen derartigen Bruch in der Öffentlichkeit zu verursachen, das gesellschaftliche Leben der hegemonialen Gesellschaft zu stören? Teilweise sehr explizit, teilweise geduldig beobachtend, legt der Film nahe, dass der Widerstand der Guaraní notwendig und dringlich ist und die Bestrebungen der Gegenseite, die Proteste – und damit auch ihre Lebensweise – zu kriminalisieren, aufgezeigt werden müssen.

5.6 Synthese der Filmanalysen

Für die Beantwortung der Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist es im letzten Arbeitsschritt der Analyse essenziell, Gemeinsamkeiten und wiederkehrende Narrative zusammenzufassen, um ein besseres Verständnis dafür zu entwickeln, inwiefern die Filme als Gegenentwürfe in der Konstitution von Territorien entwickeln, welche Aspekte in der Verhandlung territorialer Konflikte zentral sind bzw. wie territoriale Forderungen artikuliert werden. Die dokumentarfilmische Verhandlung der Konfliktsituationen spiegelt nicht nur die Welt wider, sondern bringt diese mit hervor und trägt aktiv zur Sinnstiftung bei. Eine genaue Wahrnehmung der vermittelten Narrative kann helfen, territoriale Konflikte in einem anderen Licht zu sehen und die darin wirkenden Machtstrukturen und Wertvorstellungen bewusster zu registrieren.

Im Folgenden sollen insbesondere die häufig eingesetzten dokumentarfilmischen Modi benannt werden, aber auch rekurrierende Motive und Narrative in der Argumentationsstruktur. Ebenso von Bedeutung sind die jeweils eingenommene bzw. nahegelegte Perspektive, aus der der Konflikt erzählt wird, und die dadurch evozierte Wirkung der Inklusion bzw. Exklusion. Grundsätzlich ist sowohl der Inhalt als auch die Form von Interesse: Was wird wie gezeigt, vor allem auch in Bezug darauf, welche Stimmen Autorität beanspruchen? Wie fordern diese Visualisierungen zu unterschiedlichen Sichtweisen auf in Bezug auf Raumvorstellungen, Aneignungsprozesse und Dimensionen differierender Mensch-Umwelt-Beziehungen?

5.6.1 Die Anechtung des Staates: Das Narrativ der Intervention und Kontrolle

Wie in Kapitel 3.3.2 dargelegt, wurden zur Zeit der Eroberung der Amerikas, aber auch im Zuge der Etablierung von Nationalstaaten Narrationen über die Geografie und mediale Darstellungen oftmals dazu eingesetzt, Raum diskursiv zu entleeren, wie etwa die Idee der ›Entdeckung‹ Amerikas suggeriert. Dies dient(e) dazu, den

Anspruch zu erheben, den Raum nach europäischen Vorstellungen zu ›zivilisieren‹. Die Raumdarstellung in den hier analysierten Filmen geht nicht von einem leeren oder ›wertlosen‹ Raum aus, der von westlich-modernen Akteur*innen betreten bzw. von ihnen etwa zu einem wertvollen Kulturraum gemacht wird, wie Mahlendorff (2000) dies für *Bellos Selvas Americanas* und den darin artikulierten Agrarmythos konstatiert. Vielmehr wird der Raum durch Bedeutungseinschreibungen mit nichtwestlichen Vorstellungen an den Anfang der dokumentarfilmischen Argumentationsstruktur gestellt, als bewohnter Raum veranschaulicht und damit als Ausgangspunkt angenommen, sodass sich die darauffolgenden Handlungen durch den Staat als Interventionen in bestehende Verhältnisse erzählen lassen. Es werden unterschiedliche Räumlichkeiten und Wissensordnungen geschaffen, die jedoch nicht hierarchisch zueinander positioniert werden. Während in *Paraná – el río* und *Júba Wajjín* zwei klar voneinander abgrenzbare geografische Räume etabliert werden, wird in *Sangre y Tierra* und *Estamos vivxs* die Verstrickung unterschiedlicher Raumordnungen und deren Gleichzeitigkeit hervorgehoben, in *Ara Pyau* insbesondere deren stetige Durchdringung bzw. deren Aushandlungsprozess. *Júba Wajjín* und *Paraná – el río* verknüpfen den als indigen markierten Raum mit Motiven der Idylle, der Ruhe, die vor allem über die filmbildliche Ebene vermittelt werden, während in *Estamos vivxs* vorwiegend über die auditive Ebene auf die rechtmäßige Präsenz der Mapuche verwiesen wird. Der westlich-moderne Raum wird hingegen – häufig im Zusammenwirken der bildlichen und auditiven Ebene – als aggressiv bzw. auf weitere Expansion bedacht skizziert. Diese Expansion wird in den Kontext einer kolonialen Logik gestellt, die geplanten Projekte, die zu den jeweiligen Konfliktsituationen geführt haben, werden als Intervention im Sinne kolonialer Expansion gedeutet. Der Staat bzw. die jeweilige Regierung agiert somit nicht als Souverän auf staatlichem Territorium, sondern interveniert in Gebieten, die erst angeeignet werden müssen, so die Aussage der Filme. Im Spiel mit der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Personen bei der Etablierung der filmischen Topografie in *Júba Wajjín* etwa ist eine filmästhetische Strategie zu finden, die Fragen nach der An- bzw. Abwesenheit in Bezug auf territoriale Ansprüche aufwirft, die Abwesenheit des Staates hervorhebt und dessen Vorhaben folglich als ein Eindringen markiert. Ähnlich vermittelt der Film *Paraná – el río* die staatlichen Akteur*innen vor allem durch ihre Abwesenheit, wobei die Reise in die Stadt als Ort der politischen Macht als strukturierendes Element des filmischen Raums diese Abwesenheit besonders hervorhebt. Für *Estamos vivxs* lässt sich hinsichtlich des Narrativs der Intervention durch den Staat speziell die Überschreibung der Ortsnamen nennen, wie sie in der animierten Anfangssequenz zu sehen ist. Durch die Überschreibung wird ein Reversieren der Kolonialisierung (und damit Beginn der Dekolonialisierung) visualisiert, das mit einem Beharren auf der eigenen Existenz vor dem aktuell hegemonialen Territorium des Nationalstaates verknüpft wird und im Kontrast steht zu einer Verweigerung von Gleichzeitigkeit, wie es Fabian

(2002) für koloniale Diskurse beschreibt (*denial of coevalness*). Im weiteren Verlauf steht das Verschweigen bisheriger – mitunter gewaltvoller – Interventionen in bestehende Verhältnisse im Vordergrund. In *Ara Pyau* ist die Intervention wiederum allgegenwärtig, der filmische Raum wird vor allem im Prozess des Aushandelns dargestellt. Die drohende Intervention führt zu einer verstärkten Affirmation der eigenen kulturellen Identität, sodass deren Verstrickungen mit dem eigenen Territorium deutlich werden. Die Filme dienen dazu, wie diese Ausführungen zeigen, Zeugnis über das Eindringen in bestehende territoriale Verhältnisse abzulegen.

Anzeichen staatlicher Präsenz sind häufig visualisiert durch Bilder von Polizei-beamt*innen, von institutionalisierten Akteur*innen staatlicher Macht. In keinem der Filme werden beispielsweise Einwohner*innen des jeweiligen Staates bzw. das Leben in jenem staatlichen Territorium gezeigt, im Mittelpunkt steht vielmehr das Phänomen der Kontrolle, das häufig in Unterdrückung mündet. Auch wenn der Protestzug als zentrales Motiv der filmischen Struktur von *Estamos vivxs* durch einzelne Orte zieht, durch scheinbar bewohntes Gebiet, so liegt der Fokus im Entwurf dieses Raums auf starren, fixierten Elementen, auf Gebäuden der institutionalisierten staatlichen Macht, die immer wieder aufgesucht werden. Die wenigen sichtbaren Menschen, die den Raum bewohnen, zeigen Gesten der Befürwortung, der Unterstützung des Protests. *Paraná – el río* zeigt den filmischen Ort der Stadt als Topografie der Kontrolle und Dominanz des Menschen über seine Umgebung, die entlang der Achsen von Rationalisierung und Technologisierung konstruiert wird und in Kontrast zur betont langsamen Alltagsidylle der Flusslandschaft als Heimat der Kukama steht. Detailaufnahmen eines Temperaturreglers oder der Klimaanlage in konstant langsamer Bewegung mit maschinellem Surren befinden sich beispielsweise im Fokus der Kamera. Ebenso wird aber auch die Herrschaft über ›andere‹ – sei dies eine andere Kultur oder die Natur als ›das andere‹ zur westlich-modernen Gesellschaft – zum zentralen Element der westlich-modernen Räumlichkeit und untermauert den Wunsch nach Kontrolle als Herrschaft. *Júba Wajjin* entwirft das Eindringen des Staates als Drang zur Kontrolle des Raums, insbesondere durch den scheinbaren Versuch der Dominanz über die Materie, wie die Bilder der Tagebaumine, der schweren Kraftfahrzeuge, des Grabens im Schutt verdeutlichen. *Sangre y Tierra* stellt die staatliche Präsenz durch gewaltbereite Akteur*innen dar, verwebt deren Unterdrückungsdrang mit einer nichtmenschlichen Dimension, wie die Bilder der Zuckerrohrplantagen vermitteln. In *Ara Pyau* ist es vor allem das Motiv der Kriminalisierung nichtwestlicher Lebensweisen, womit das Phänomen der Kontrolle bzw. Unterdrückung erzählt wird.

Das topologische Verhältnis zwischen dem Staat auf der einen Seite und dem indigenen Widerstand auf der anderen, als klare Oppositionsstruktur etabliert, ist besonders über die gegenwärtige Abwesenheit von ersterem ausgedrückt, wie eben beschrieben, wodurch staatliche Akteur*innen als ›Eindringlinge‹ markiert werden, gleichzeitig aber auch als schwer fassbares Gegenüber. In ihrer jeweili-

gen Darstellung formen die Filme damit die Wahrnehmung, wie staatliche Präsenz und staatliche Macht aussieht bzw. aussehen kann. Während die Rauman-eignung staatlicher Akteur*innen vor allem mit Aspekten der Kontrolle verbunden wird, erfolgt die Einschreibung kultureller Erfahrungen der Umgebung der indigenen Akteur*innen zumeist über das Motiv des Alltags. Diese bildliche Darstellung dient der Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung des Raums, ihn als Heimat der jeweiligen indigenen Gemeinschaft zu verstehen. Die Repräsentation des Raums über Alltagsmotive schafft somit Verhältnisse der Zugehörigkeit. In *Paraná – el río* wird die filmische Erzählung des Konflikts in ihrer Gesamtheit in eine Alltagsstruktur gegossen, wodurch auf den Umweltrassismus postkolonialer Gesellschaften verwiesen wird. Bilder alltäglicher Tätigkeiten der Kukama am Fluss lassen diesen als ihre Heimat erscheinen. Auch *Júba Wajjin* setzt Aufnahmen eines scheinbaren Alltags in einem ländlichen Dorf an den Anfang der filmischen Argumentation. *Ara Pyau* zeigt ebenso über weite Strecken den Alltag im Dorf, wobei jener von der Formierung von Widerstand geprägt zu sein scheint. Der Film nimmt dabei die Perspektive eines Neulings im Dorf ein und folgt einem partizipativen Modus, der dem Ausdruck der Unterstützung des dokumentierten Widerstands dient.

Diesen Beschreibungen zufolge lässt sich ein Narrativ der Intervention als wesentliches Merkmal der hier untersuchten Filme und ihrer Argumentationsstruktur hinsichtlich territorialer Aushandlungsprozesse feststellen. Staatliches Territorium wird nicht als hegemonial, als souverän angenommen, vielmehr ist der Staat als Akteur (noch) nicht präsent und wird mit Gewalt und einem Streben nach Kontrolle assoziiert, womit die zum jeweiligen Konflikt führenden staatlichen Pläne und Bestrebungen in ihrer Legitimität angefochten, als Eingreifen in bestehende Verhältnisse, als Eroberung beschrieben werden. Der Raum wird damit im Prozess des Aneignens durch den Staat dargestellt. In Hinblick darauf ist auch das rekurrierende Motiv von fließendem Wasser als filmästhetisches Mittel zum Verweis auf ein genuin dynamisches Raumkonzept zu erwähnen. *Ara Pyau* positioniert Motive fließenden Wassers am Beginn des Films und verknüpft diese mit Erläuterungen spiritueller Vorstellungen der Guaraní. *Estamos vivxs* stellt durch die Montage verschiedener Aufnahmen eines Flusses eine Ähnlichkeitsstruktur dessen zur Bewegtheit des Protests her, die in Kontrast zum durch starre, fixierte Elemente geprägten nationalstaatlichen Raum steht. *Paraná – el río* erzählt den Konflikt anhand der Materialität des Wassers, das sich durch westlich-moderne Interventionen von einer klaren, leichten, lebensspendenden Flüssigkeit zu einer zähen, trüben, giftigen Masse wandelt. Das Fließende wird zu einem zentralen Motiv der Artikulation territorialer Bezüge, das mit indigener Territorialität, mit indigener Präsenz verknüpft wird, während die staatliche Präsenz mit einer statisch dargestellten Kontrolle und Herrschaft gleichgesetzt wird.

5.6.2 Kollektivität und Erfahrung: Wie das ›Messbarmachen‹ des Raumes in den Hintergrund rückt

Ein zentraler Aspekt, der sich in allen Filmen widerspiegelt und insbesondere in der Betrachtung der dokumentarfilmischen Modi nach Nichols hervortritt, ist die Verhandlung von Wissensgenerierung, die eine verstärkte Sensibilisierung gegenüber gelebter Erfahrung einführt und diese damit aufwertet.

Die Filme vermeiden Voiceover-Kommentare im Stil von distanzierten Expert*innen oder unsichtbaren, nicht an einer Person festmachbaren Autoritätsinstanzen – einer singulären vereinheitlichenden Quelle, die durch den Film und sein Argument führt –, wie sie Nichols (2017) als klassisches Modell von Soziologie und Journalismus vor allem dem *expository mode* zuordnet. Vielmehr basiert die Entfaltung des filmischen Arguments auf Vielstimmigkeit und subjektiven Ausdrucksformen. Dabei besteht eine starke Verknüpfung der auditiven Informationen mit der filmbildlichen Ebene: Es geht stets um spezifische Situationen, um konkrete Auseinandersetzungen, Menschen und Probleme, die im nächsten Schritt in einen breiteren Kontext gestellt werden. Nie dient die filmische Montage lediglich dazu, über ein Thema in verallgemeinernder Art und Weise zu sprechen. Die von Nichols (2017) ebenfalls dem *expository mode* zugeordnete Verwendung von *B-roll footage* wird nicht angewendet, da es sich bei der filmischen Vermittlung nicht um eine reine Bebilderung des Arguments einer unsichtbaren Autorität handelt, sondern um die jeweils spezifische Begegnung. Es geht um konkrete Ereignisse und konkrete Personengruppen, die häufig auch namentlich genannt werden. Die Filme stützen ihre Argumentationen im Wesentlichen auf die Beweisführung über die Bildebene und die Glaubwürdigkeit der Auskunft gebenden Menschen, Zwischenschnitte untermauern die Aussagen. Alle Bilder sind mit den spezifischen Personen und gezeigten Orten verbunden. Die Bildebene ist damit wesentlicher Bestandteil der Vermittlung des historischen Ereignisses.

Die Vermeidung von *Voice-of-God*-Kommentaren als rhetorisches Stilmittel begründet Nichols (2017) damit, dass dies mit einer Epistemologie und Formen des Wissens über die Welt einhergeht, die nicht mehr zulässig erscheinen, da sie mit einem westlichen Superioritätsdenken und entsprechender Deutungsmacht über andere verbunden werden. Gerade jene Gruppen, die früher häufig Objekte des Interesses filmischer Vermittlung waren, suchen nun im Sprechen über sich selbst andere Formen der Äußerung (Nichols, 2017). Darin liegt ein wesentlicher Aspekt indigener Filmarbeiten, der nicht nur die hier im Detail analysierten Filme, sondern den Großteil der Dokumentarfilme betrifft, die unter der Beschreibung

indigener Film« zu finden sind.¹⁵⁸ Der häufige Einsatz von Interviews und *Talking-Head*-Situationen verdeutlicht, dass die filmische Realität aus der Perspektive der jeweiligen indigenen Gemeinschaft erzählt wird. Insbesondere *Júba Wajiin* und *Paraná – el río* sind durch dieses Stilmittel geprägt. Sie teilen damit ihr Wissen, ihre Wahrnehmung ebenso wie ihre Bewertung einer Situation. Diese Stilmittel schreibt Nichols (2017) vor allem dem *participatory mode* zu, um die Realität mit den Worten jener zu erzählen, die sie auch erlebt haben. Die deutliche Verteilung der Aufmerksamkeit zugunsten der indigenen Partei in den dargestellten Konflikten ist ebenfalls Ausdruck jener Perspektive, die zu einer affektiven Annäherung führt. In *Estamos vivos* nimmt die Kamera den überwiegenden Teil des Films die Wahrnehmungsperspektive der Protestierenden ein, vermittelt also die situative Wahrnehmung von Vertreter*innen der Mapuche während des Protests. Der Film fügt dieser eine supportive Wissens- und Wertperspektive hinzu, indem über das relative Off Erläuterungen zur Konfliktsituation ergänzt werden, die die Position und Haltung der Mapuche Vertreter*innen unterstützen. *Sangre y Tierra* nutzt beispielsweise auch die Perspektive des Erinnerns, Rückblenden zeigen eine imaginierte Vergangenheit der Nasa. Gleichzeitig ist der *point of view* deutlich innerhalb der Widerstandskämpfer*innen angesiedelt, die Rezipierenden sehen sich durch diese Wahrnehmungsperspektive selbst mit der Gewalt konfrontiert, sind selbst scheinbar Ziel der Gewalt. In *Ara Pyau* ist die Wahrnehmungsperspektive zu Beginn die eines Neulings im Dorf, wobei die starke Handkamera den subjektiven Blick einer Person, des Filmemachers, besonders unterstreicht. Die Annäherung wird hier auch durch die technische Perspektive umgesetzt, der beobachtende Blick wird zunehmend zu einem teilnehmenden, es wird die Perspektive der Protestierenden übernommen. Interessant sind in der filmischen Vermittlung ebenso die Momente der performativen Selbstentwürfe als Widerstandskämpfer*innen, wenn etwa ein Junge für die Kamera mit Pfeil und Bogen posiert und gleichzeitig zu seinen Freunden ruft: »Me deja mostrarme un poco para la cámara. Deja que me muestre un poco.«¹⁵⁹ (00:17:25-00:17:33) Damit wirkt das Gezeigte auch hinterfragbar, der Film eröffnet die Möglichkeit der Reflexion über das Geschaute. Neben Interviews bzw. *Talking-Head*-Situationen lässt sich in *Júba Wajiin* zudem über die rein auditive Ebene die Erzählperspektive als jene der Dorfbewohner*innen identifizieren: Aus dem relativen Off Gesprochenes enthält Informationen über das Leben im Dorf, über Schwierigkeiten, über den konkreten Konflikt aus Sicht der Me'Phaá, wobei in der ersten Person Plural von den Wahrnehmungen und Erfahrungen gesprochen wird. Gleiches ist zu den Voiceover-Kommentaren

158 Beispielsweise lässt sich auch für jene Dokumentarfilme, die in Tabelle 1 (Kapitel 2.4) angeführt sind, die Vermeidung von *Voice-of-God*-Kommentaren – im Sinne einer objektiven, distanzierten Autorität – feststellen.

159 Lass mich noch kurz vor der Kamera posieren. Lass mich noch kurz vorzeigen. (Übers. d. Verf.)

in *Paraná – el río* festzustellen. Dieses Wir-Kollektiv in der Erzählung lässt sich in allen Filmen ausmachen, in das die Zuseher*innen insbesondere in *Sangre y Tierra* – über Textinserts, aber auch direkte Aufforderungen per Voiceover – und *Ara Pyau* – hier vor allem über die technische Perspektive – inkludiert werden.

Zeigen Filme einen Konflikt, wird dabei stets eine bestimmte Perspektive eingenommen, die Einfluss darauf hat, wie sich die Zusehenden zu dem Geschauten verhalten, erklärt Jens Eder (2016), ob sie zustimmen, sich empören oder zum Handeln aufgefordert fühlen. »Diese Verbindung zum Denken, Fühlen und Verhalten, zu Erkenntnis und Erfahrung verleiht Formen der Perspektivierung eine politische und ethische Dimension.« (Eder, 2016, S. 45) Mit den eingenommenen Perspektiven, wie sie eben beschrieben wurden, wird eine Annäherung an das Erleben der Konfliktsituationen durch die jeweilige indigene Gemeinschaft suggeriert, die Filme fokussieren damit die gelebte Erfahrung, die als Beweis für die Ungerechtigkeit der abgebildeten Situation dient. Die hier analysierten Filme stellen die Geschichten verschiedener Kollektive, verschiedener Gruppen in den Vordergrund, während persönliche, individuelle Erfahrungen nur teilweise thematisiert werden. Darin lässt sich ein weiteres bedeutsames Motiv erkennen, jenes der Kollektivität. Die Filme haben keine zentralen Protagonist*innen, stets wird das Bild einer Gemeinschaft evoziert, etwa durch eine Vielzahl an erzählenden Stimmen, aber auch Bilder größerer Menschenansammlungen lassen sich gehäuft und damit als Rekurrenz feststellen und unterfüttern das Motiv der Kollektivität. Die Akteur*innen selbst stehen also meist nicht in ihrer persönlichen Individualität im Vordergrund, vielmehr ist die Ebene der Gemeinschaft von wesentlicher Bedeutung, wie es Nichols (2017) für den *participatory*, den *performative* und den *observational mode* proklamiert. Dies sind, wie in den Einzelanalysen gezeigt, die vorrangig eingesetzten Modi in der Konstruktion der filmischen Realität jener Konflikte, wobei damit keine eindeutige und ausschließliche Zuordnung gemeint sein soll, sondern lediglich Tendenzen. Die Filme zeigen und betonen die Verstrickung der Subjekte in der historischen Welt, von der sie erzählen bzw. die filmisch vermittelt wird. Aus diesem Umstand wird letztlich Authentizität und Glaubwürdigkeit generiert, während die Idee eines objektiven, neutralen (männlichen) Beobachters ausgeklammert wird. Besonders *Estamos vivxs* zeigt in Überschneidungen des modalen und medialen Raums explizit Frauen hinter der Kamera. Durch dieses Zeigen von Frauen beim Filmen, aber auch durch die Vielzahl der beteiligten Akteur*innen wird in *Estamos vivxs* deutlich, dass es sich bei der filmischen Vermittlung nicht um den Mann als alleinigen Träger des Blicks handelt. In *Paraná – el río* wird über das Fokussieren des Gemäldes der nackten Frauen im Fluss ein voyeuristischer Blick thematisiert bzw. konfrontiert. Das Objekt des Blicks ist die sexualisierte Abbildung von Frauen in Verbindung mit fruchtbar erscheinender Landschaft, die filmische Darstellung macht damit auf die Problematik einer solchen Repräsentation aufmerksam, legt Verstrickungen von Sehgewohnheiten und Beherrschungsgedanken offen.

Grundsätzlich werden in allen Filmen Frauen als politisch aktive Akteur*innen repräsentiert, sie sind als Rednerinnen vor großen Menschenansammlungen zu sehen (*Sangre y Tierra, Estamos vivxs*), Wissende, die über die jeweilige Lebensrealität aufklären (*Paraná – el río, Júba Wajiín, Estamos vivxs*) und stellenweise als Bildproduzent*innen und damit Blickende (*Estamos vivxs, Ara Pyau*). Dieser Genderaspekt ist insofern für die filmische Vermittlung territorialer Konflikte relevant, als hier Alternativen zum männlichen Blick geboten werden, wie er etwa im Narrativ der Entdeckung angenommen wird (vgl. beispielsweise Shohat, 1991) – Alternativen, die eine Verstrickung verschiedener Dualismen kolonialer Ausdehnung wie Mann/Frau, Mensch/Natur zur Hierarchisierung entlang geschlechtsspezifischer, rassifizierter Natur-Kultur-Dichotomien verweigern. Der mit dieser Hierarchisierung einhergehenden Objektifizierung, die einen Beherrschungsgedanken ableiten ließe, wird damit widersprochen.

Zu hören sind die Stimmen zahlreicher sowohl männlicher als auch weiblicher Personen, weswegen keine individuelle, persönliche Sicht vermittelt wird, sondern eine kollektive. Unterschiede in der Intonation und Emotionalität beim Sprechen belegen die Aussagen als subjektive Einschätzungen, die in ihrer Gesamtheit die kollektive Realität der jeweiligen indigenen Gemeinschaft artikuliert. Diese kollektive Realität und gelebte Erfahrung beschreiben Sandoval et al. als ›Fundament‹ des Konzeptes ›Territorium‹, wie es vor allem im lateinamerikanischen politischen Diskurs diskutiert wird: »the experiential assertion of social groups to space through collectivity and appropriation« (2017, S. 49). Dabei steht weniger eine Erläuterung historischer Ereignisse im Fokus, sondern die Vermittlung einer, wie Nichols es nennt, »history from below – what a person [or group] might experience and what it might feel like to undergo that experience« (2017, S. 153). Insbesondere *Sangre y Tierra* ist hier aufgrund der darin angewandten expressiven Techniken (vor allem der Musik und Zeitlupe) zu nennen, um verstärkte Emotionalität der subjektiven Erfahrung hervorzurufen. Alle Filme scheinen die Intention zu verfolgen, die subjektive, gelebte Erfahrung aufzuwerten; die zu Wort kommenden Menschen werden zu glaubwürdigen Auskunftspersonen, zu Expert*innen, aufgrund ihrer Erfahrung und Involviertheit in die jeweilige Konfliktsituation. Sichtbare Beweise – der Zerstörung, der Unterdrückung – sind in reicher Fülle vorhanden, das Argument der Filme über die jeweilige filmische Realität geht aber über die evidenzbasierte Belegung der Umstände hinaus, um das Verständnis bezüglich dieser Konflikte zu erweitern, um ein Bewusstsein für die modernen/kolonialen Logiken darin zu schaffen. Die Betonung von Subjektivität im Gegensatz zu vermeintlich objektiver Darbietung ist für Nichols (1991) ein Aspekt des von ihm definierten performativen Modus, wobei seine Nutzung des Begriffs des Performativen zu breiten Diskussionen und Zurückweisung geführt hat. Eine gewisse begriffliche Unschärfe ist nicht von der Hand zu weisen, an dieser Stelle sei jedoch lediglich festgehalten,

dass die Analyse der Filme zeigt, dass es zu einer Aufwertung von Subjektivität und gelebter Erfahrung als Gemeinschaft kommt.¹⁶⁰

Die Perspektiven, die die Filme vermitteln, sind damit nicht nur auf die Wahrnehmung und das Wissen der Indigenen ausgerichtet, sondern auch hinsichtlich der jeweiligen Bewertungen, Intentionen und Ziele. In der deutlichen Involvierung der Zusehenden, in der Positionierung als Teilnehmende wird eine »horizontale Kameradschaft« hergestellt, wie sie Anderson in seiner vielzitierten Arbeit *Imagined Communities* (1991) beschreibt. Anderson zufolge ist eine Gemeinschaft – er nennt die nationale Gemeinschaft als Beispiel – stets insofern imaginiert, als sich deren Mitglieder nie alle kennen werden, dennoch aber ein Gefühl der Gemeinschaft untereinander entwickeln. Die horizontale Kameradschaft ist das Resultat eines solchen Gemeinschaftsgefühls unabhängig von tatsächlichen Ungleichheiten innerhalb der Gemeinschaft (Anderson, 1991). Die filmischen Strategien zur Involvierung der Zuseher*innen machen deutlich, dass der Fokus der Argumentationsstrukturen nicht in der Darstellung einer abgegrenzten bzw. abgrenzbaren indigenen Kultur und Artikulation von Forderungen dieser liegt, sondern im Aufzeigen staatlich organisierter Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Gewalt, gegen die eine breite Front des Widerstands zu bilden ist, ungeachtet der Ungleichheiten der beteiligten bzw. adressierten Personen. »The ability to widen, sustain, and win the struggles depends on the transition of these communities from local to imagined and invented communities« (2008, S. xlvii), schreiben de Sousa Santos et al. in Hinblick auf kollektive indigene Widerstandsbewegungen gegen Unterdrückung und Beherrschung. In den Filmen kann eine Tendenz zur Konstruktion einer imaginierten Gemeinschaft festgestellt werden, die über die Grenzen des Lokalen hinausgeht und eine Involvierung der adressierten Zuseher*innen bewirkt, diese also am jeweiligen Konflikt teilnehmen lässt und damit verlangt, sich zur dargestellten Problematik zu positionieren, Haltung zu zeigen, zum Handeln aufruft. In Anbetracht der Verbreitung der Filme auf unterschiedlichen, auch internationalen Festivals, die annehmen lässt, dass das Publikum auch nichtindigene Personen miteinschließt, bedeutet jene Tendenz der Involvierung der Zusehenden, dass die vermittelte Position der jeweiligen indigenen Gemeinschaft nicht als exklusive gedacht ist, vielmehr wird das Publikum Teil dieser.

Da die gelebte Erfahrung in der Vermittlung der jeweiligen Konfliktsituationen gegenüber einem Nüchternheitsdiskurs (Nichols, 2017) den Vorzug erhält, wird ein Argument gegen die Idee eines unbeteiligten bzw. neutralen Standpunkts als Form,

160 Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Begriff des performativen Dokumentarfilms siehe beispielsweise: Bruzzi, S. (2000). *New Documentary. A critical introduction*. London (u.a.): Routledge., die ebenfalls von performativem Dokumentarfilm spricht, diesen aber in Anlehnung an Austin bzw. Butler definiert und sich damit von Nichols' Definition unterscheidet.

Wissen zu generieren und zu organisieren, formuliert. So schreibt etwa Mignolo mit Bezug auf Castro-Gómez' Arbeit:

»From a detached and neutral point of observation (that Colombian philosopher Santiago Castro-Gómez (2007) describes as the *hubris of the zero point*), the knowing subject maps the world and its problems, classifies people and projects into what is good for them. Today that assumption is no longer tenable, although there are still many believers.« (2010, S. 160 [Herv. i. O.]

Die Anmaßung, von solch einem neutralen ›Nullpunkt‹ aus die Welt zu betrachten, wird durch die Betonung der gelebten Erfahrung überworfen. Mit dem Fokus auf kollektiv gelebten Erfahrungen in den Konfliktsituationen als Form, räumliches Wissen festzuhalten, wird eine Bedeutung konstruiert, die der Subjektivität, der Erfahrung Eintritt in den politischen Diskurs verschafft und diesen damit nachhaltig prägen kann. Subjektive Einschätzungen, kollektive Erfahrungen sowie die damit einhergehende Form der Wissensproduktion werden in jenen Auseinandersetzungen als legitim erachtet, während eine unbeteiligte Observation des Geschehens bzw. dessen Interpretation durch Außenstehende und damit verbundene Vorstellungen zur Epistemologie in den Hintergrund treten. Zu wissen, so erinnern de Sousa Santos et al., bedeutet, in die Welt einzugreifen:

»The very action of knowing, as pragmatist philosophers have repeatedly reminded us, is an intervention in the world, which places us within it as active contributors to its making. Different modes of knowing, being irremediably partial and situated, will have different consequences and effects on the world.« (2008, S. xxxi)

Wie nun aufgezeigt, ergibt sich das jeweilige Argument der Filme aus den Standpunkten vieler. Die Wissensgenerierung ist ein Prozess, der aus gelebten Erfahrungen gespeist ist, weniger eine objektive, singuläre Wahrheit anstrebt und damit die Idee eines neutralen Nullpunkts in der Wissensproduktion subvertiert, während Subjektivität und kollektive Erfahrung aufgewertet werden. Jene Subjektivität lässt die Filme auch überzeugend wirken: »[I]nstead of an aura of detached truthfulness, we have the honest admission of a partial but important, situated but impassioned perspective« (2017, S. 61), wie Nichols schreibt. Die Subjektivität ist nicht auf dem Level individueller, persönlicher Erfahrung verortet, sondern auf der kollektiven Erfahrung einer Gemeinschaft. Folglich wäre die Suche nach einer unbeteiligten Wahrheit das Gegenteil der politischen Absicht dieser Filme. Der Subjektivität und kollektiven Erfahrung einer Gemeinschaft steht die Raumproduktion durch die Kartografie als bildliche Darstellung zur Festlegung einer bestimmten Wahrnehmung der Umgebung, zur Konventionalisierung und Verbreitung von Rauminformationen diametral entgegen. Wie in Kapitel 3.3.2 beschrieben, war die Kartografie Ausdruck einer Form der Wissensproduktion, die durch

das Einnehmen einer vermeintlich objektiven Position Macht ausübt und Alternativen zur hervorgebrachten Wirklichkeit delegitimiert, »articulating economy, polity, society and culture into a two-dimensional statement of *what is*« (Radcliffe, 2010, S. 299 [Herv. i. O.]). Dieses *statement of what is* bringt eine Welt hervor, die durch einen scheinbar objektiven Blick produziert und so zu einem kontrollierbaren Objekt wird (Ivakhiv, 2013). Die hier besprochenen Filme vermitteln dagegen, wie die Betrachtung der unterschiedlichen eingesetzten Modi gezeigt hat, eine grundlegend andere Herangehensweise in der Raumkonstruktion, die bildliche Darstellung des Raums erfolgt nicht scheinbar neutral bzw. distanziert, sondern erfahrungsbezogen, involviert, subjektiv, ist dabei aber nicht weniger glaubwürdig. Sie produziert damit eine Welt, die nicht zu einem kontrollierbaren Objekt wird. Der filmisch konstruierte Raum untermauert vielmehr das Konzept des Territoriums als kollektiv und erfahrungsbezogen, wie es auch Escobar (2008) in *Territories of Difference* entwirft. In diesem Zusammenhang lässt sich das in den Filmen rekurrierende Motiv der Kollektivität sowie der gelebten Erfahrung zur Raumkonstruktion als Einschreibung territorialer Vorstellungen verstehen, die keine Handlungsanweisungen der Kontrolle und Beherrschung ableiten lassen, sondern vielmehr der verstärkten Wahrnehmung von Zusammenhängen, Kausalitäten und Abhängigkeitsrelationen zwischen den Menschen dienen, die in unterschiedlichem Ausmaß aber auch nichtmenschliche Dimensionen betreffen. Die Visualisierung wird hier nicht zu einem Messbarmachen des Raums im Prozess der Territorialisierung, sondern vielmehr zu einem Erfahrbarmachen. Damit stellen sich die Filme gegen eine »Grundoperation der Moderne«, wie sie Jürgen Osterhammel (2009; vgl. Kapitel 3.3.2) beschreibt, sind in diesem Sinne an einem Dekolonialisierungsprozess beteiligt und können insofern als *performances of decolonization* verstanden werden. Territorium als performativ hervorgebrachter Raum wird hier nicht über eine vermeintlich aperspektivische Position konstituiert, sondern als Produkt kollektiver Erfahrung. Während der Staat Elden (2013) zufolge durch die Kartografie fassbar gemacht wurde, tragen die Filme in ihrem Fokus auf Subjektivität und kollektive Erfahrung dazu bei, das Konzept des Territoriums als erfahrungsbezogenen, kollektiven Raum fassbar zu machen.

Mit der beschriebenen filmischen Betonung der Subjektivität wird die Voraussetzung dafür geschaffen, die in den Filmen artikulierten nichtwestlichen Kosmovisionen als legitime Formen der Wirklichkeitskonstruktion wahrzunehmen, als Kritik am Glauben, westlich-wissenschaftliches Wissen als die einzig adäquate Interpretation, als global gültige Erklärung der Welt (Santos et al., 2008) zu verstehen, da von der Idee eines universellen Standpunkts abgekommen wird. In der Gegenüberstellung unterschiedlicher Kosmovisionen, unterschiedlicher Erläuterungen der Wirklichkeit wird deren jeweilige Partikularität verdeutlicht, »*substituting a monoculture of scientific knowledge by an ecology of knowledges*« (Santos et al., 2008, S. xlviii [Herv. i. O.]), um letztlich einen Dialog zu ermöglichen. Die Beschreibung der

jeweiligen kulturellen Vorstellungen ist wesentlicher Teil der filmischen Vermittlung von Territorialität, um Unterschiede zur westlich-modernen Kosmovision und Gleichzeitigkeiten aufzuzeigen – einen Anspruch auf Gleichzeitigkeit zu stellen –, der Wahrheitsanspruch der Filmgattung hat dabei die Funktion, diese zu beglaubigen. In der Gegenüberstellung unterschiedlicher Weltentwürfe leistet auch die Sprache einen wesentlichen Beitrag, etwa um Gleichwertigkeit auszudrücken, um als Marker kultureller Differenz zu fungieren, um durch die Gleichzeitigkeit, wie sie beispielsweise durch Untertitelung ermöglicht wird, bestehende Machtverhältnisse zu aktualisieren, wie die Einzelanalysen gezeigt haben.

5.6.3 Konsequenzen einer imperialen Lebensweise: Weder unsichtbar noch ungewiss

In allen Filmen wird eine Ausgangslage suggeriert, in der die jeweilige indigene Kultur in einem vermeintlich nichtausbeuterischen Verhältnis zu ihrer Umgebung steht. Insbesondere Adamson (2001) hält in Bezug auf derartige Motive fest, dass diese nicht reduziert werden dürfen auf das Klischee »naturnaher« Indigener, sondern vielmehr im Zusammenhang mit unterschiedlichen Prozessen und Dimensionen politischer, ökonomischer, aber auch kultureller und ökologischer Art gesehen werden müssen, durch die Indigene vermehrt von Ungerechtigkeiten betroffen sind. Dabei sei auch daran erinnert, dass die Kategorie »indigen« selbst Ausdruck einer politischen Beziehung bzw. Effekt moderner/kolonialer Machtverhältnisse ist (vgl. Kapitel 2.2). Wie in den Analysen festgestellt wurde, beschreiben die Filme keinen nicht mehr vorhandenen, idealisierten Urzustand, der exotistische koloniale Bilder von Indigenen reproduziert. In *Paraná – el río* beispielsweise werden derartige Darstellungen im Kontext der Konflikte explizit reflektiert und konterkariert, indem auf den dahinterliegenden Beherrschungsgedanken derartiger Vorstellungen verwiesen wird. Vielmehr werden in den hier analysierten Filmen die negativen Konsequenzen staatlicher Interventionen in den Vordergrund gestellt und damit insbesondere auf Aspekte der fehlenden Umweltgerechtigkeit im Kontext postkolonialer Gesellschaften verwiesen. Die Konfliktdarstellungen können daher als das Sichtbarmachen der Konsequenzen einer »imperialen Lebensweise« (Brand & Wissen, 2018) gelesen werden, wobei das zentrale Motiv die Ausbeutung ist, die das Leben der Bevölkerung vor Ort zu verunmöglichen droht.

Die imperiale Lebensweise, wie sie Brand und Wissen (2018) entwerfen, beschreibt die unbegrenzte Ausbeutung bzw. Aneignung von Ressourcen, Arbeitskraft, Raum und Territorium, die politisch bzw. mit rechtlichen Mitteln, aber auch mit Gewalt durchgesetzt bzw. abgesichert wird. Allerdings werden die negativen Konsequenzen dieser Ausbeutung gefiltert und unsichtbar gemacht bzw. als Problem der »gesamten Menschheit« dargestellt, was den imperialen Charakter der Ausbeutung verschleiert und letztlich auch politische Gegenmaßnahmen verhin-

dert – Macht- und Herrschaftsverhältnisse der Ausbeutung werden dadurch in gewisser Weise normalisiert (Brand & Wissen, 2018). Eine solche imperiale Lebensweise, wie Brand und Wissen schreiben, stützt sich auf

»capitalist accumulation and expansion, on particular forms of subjectivities and social hierarchies – and concurrently reproduces them – but also on an external sphere: on noncapitalist or less developed territories that can be appropriated and valorized and to which the socio-environmental costs of unsustainable patterns of production and consumption can be shifted« (2018, S. 99).

Immer neue Territorien anzueignen, gilt als zentrales Element des kapitalistischen Systems (Brand & Wissen, 2018), das als Motiv in den Filmen zu finden ist. »El Dios mira para esos no indígenas que están comiendo todas nuestras tierras«¹⁶¹ (00:26:53–00:26:58), ist etwa ein aufgebrachter älterer Mann in *Ara Pyau* zu hören. Besonders eindrücklich visualisiert wird die stetig steigende Aneignung in *Júba Wajín*: Über Satellitenbilder einer bereits bestehenden Tagebaumine ist im Zeitraster die Ausbreitung der Mine in den letzten 20 Jahren zu sehen, die sich immer weiter in die Landschaft »frisst«. Die Ölverschmutzung des Flusses, wie sie in *Paraná – el río* thematisiert wird, visualisiert ebenso die negativen Konsequenzen der imperialen Lebensweise, die als toxische Kolonialisierung (Reed, 2009) und damit als Ausbreitung dargestellt wird. Gleichzeitig zeigt der Film, wie hegemoniale Wahrnehmungsgewohnheiten diese Gewalt zu verschleiern und zu verharmlosen versuchen. *Júba Wajín* und *Paraná – el río* schildern hier eindrücklich, wohin die negativen Konsequenzen des kapitalistischen Systems der Ausbeutung externalisiert werden. In *Sangre y Tierra* wird insbesondere die Aufrechterhaltung der Ausbeutung durch den Staat verdeutlicht. Neben den endlos erscheinenden Zuckerrohrfeldern, die von schwer bewaffneten Polizist*innen bewacht werden, ist es vor allem die Montage einer Aussage des früheren Präsidenten Alvaro Uribe Vélez mit der Aussage eines Polizisten, die diesbezüglich besonders bemerkenswert erscheint. »La policía lo único que ha hecho este año es tener paciencia«¹⁶² (00:16:02–00:16:04), sagt Alvaro Uribe Vélez in einem TV-Interview, gefolgt von einer unscharfen, verwackelten Aufnahme eines Polizisten, der ruft: »¡Nosotros los queremos a ustedes muertos! Este país progresa cuando se mueran ustedes.«¹⁶³ (00:16:05–00:16:15) Der Film erzählt die Aufrechterhaltung des Kapitalismus, die imperiale Lebensweise als platte Gewalt – weder unsichtbar noch ungewiss. Im Dokumentieren der Konflikte wirken die Filme somit einer Normalisierung der Ausbeutung bzw. des Kapitalismus entgegen, indem dieser als problematisch bzw. gewaltsam geschildert wird.

161 Gott sieht, wie diese Nicht-Indigenen unsere Erde essen. (Übers. d. Verf.)

162 Die Polizei hat in diesem Jahr nicht anderes getan, als Geduld zu zeigen. (Übers. d. Verf.)

163 Wir wollen euch tot sehen! Euer Tod bedeutet Fortschritt für dieses Land. (Übers. d. Verf.)

Die Konfrontation kapitalistischer Logiken ist wesentlicher Bestandteil der Konfliktdarstellung in allen Filmen und wirkt mit dieser Art der Repräsentation – als Problematisierung des Systems – auf den Diskurs um territoriale Konflikte ein, da von einer Position außerhalb des Kapitalismus auf dessen kritische Aspekte, insbesondere die Inwertsetzung der Umwelt und damit einhergehende Zerstörung, aufmerksam gemacht wird.

In der Raumkonstruktion, in der Relationierung der filmischen Orte lässt sich feststellen, dass die umkämpften Gebiete als eine externe Sphäre zum Kapitalismus betrachtet werden können, weil sich, wie eben beschrieben, eine Opposition ergibt, die in den Begrifflichkeiten des kommodifizierten bzw. noch nicht kommodifizierten Raums gelesen werden kann. Während Brand und Wissen (2018) zufolge die imperiale Lebensweise Ausbeutung und Marginalisierung des Globalen Südens normalisiert bzw. verschleiert, zeigen die hier diskutierten Filme ebendiese auf, sie veranschaulichen diese Lebensweise als Bedrohung. Jene Darstellung ermöglicht es letztlich, sie als problematisch wahrzunehmen, da die negativen Konsequenzen – für menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen – in den Fokus gerückt werden. Die verhandelten Konfliktsituationen wirken daher wie das Resultat eines expandierenden Kapitalismus. Eine solche Darstellung ermöglicht es, Inwertsetzung als diskursive Praktik zur Bearbeitung des Raums zu verstehen. Die Einführung indigener Kosmovisionen unterstreicht die Vorstellung einer diskursiven Praktik zur Raumkonstruktion bzw. -aneignung, da diese Alternativen dazu anbieten. Wie zuvor ausgeführt, ist in *Paraná – el río* insbesondere die Vorstellung des Flusses als Vaterfigur zentral in der Skizzierung des Konflikts, ebenso wird in *Sangre y Tierra* eine ontologische Gleichsetzung der *madre tierra* mit den Menschen, mit einem menschlichen Körper eingeführt. Die Darlegung bzw. Erläuterung jener spezifischen Kosmovisionen dient dazu, sowohl soziale Ungleichheiten als auch Umweltfragen aufzuwerfen, wie auch Adamson in ihrer Forschung feststellt, »by suggesting that (cultural, legal, economic, and ecological) ›boundaries are permeable‹ [...]« (2014, S. 258; vgl. auch Adamson, 2001). Durch die Einführung unterschiedlicher Kosmovisionen lässt sich das Ignorieren dieser, das Beharren auf Rationalität, auf Universalismen, auf einem objektiv-neutralen Standpunkt, wie es der eurozentrischen Moderne zugeschrieben wird, und auf nachdrücklichen Grenzziehungen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem als epistemische Gewalt des Staates begreifen. Jene Kosmovisionen werden nicht als mythische Geschichten der Vergangenheit oder über die Vergangenheit, sondern vielmehr als Erläuterungen der Gegenwart dargeboten. Sie werden als Erklärungsmodell der Wirklichkeit gehandelt und wirken gegen die Herabsetzung nichtwestlicher Konzeptualisierungen von Raum, Identität und Territorium. Diesem Aspekt folgend können die Filme als Teil einer indigenen Kosmopolitik (de la Cadena, 2010) verstanden werden, da sie westlichen Kosmovisionen (hier insbesondere dem Konzept der Ressource, der Inwertsetzung) Alternativen gegenüberstellen, etwa die Gleich-

setzung menschlicher und nichtmenschlicher Körper. Gleichzeitig wird über spezifische Verbindungen zum Land, zur Geografie (beispielsweise die Idee des Flusses als Vaterfigur in *Paraná – el río*) das Publikum daran erinnert, dass die unmittelbare Geografie oft Kernstück indigener Kosmovisionen ist und die Bewahrung des Landes damit nicht nur als Bewahrung der Lebensgrundlage aufgefasst werden kann, sondern auch unter dem Aspekt des kulturellen Überlebens gesehen werden muss. Die soziale Anknüpfung extraktivistischer Projekte, die aus der vermehrten Nutzung eines Flusses generierte Wertschöpfung oder mit der wirtschaftlichen Erschließung eines Gebiets geschaffenen Arbeitsplätze bzw. andere Beweggründe für die Expansion werden hingegen nicht thematisiert. Lediglich die Externalisierung negativer Konsequenzen der imperialen Lebensweise bzw. die Enteignung durch Intervention steht im Vordergrund.

Diese Enteignung scheint nur möglich, weil im hegemonialen Diskurs immer noch eine diskursive Entleerung des Raums, eine Politik des Unsichtbarmachens der indigenen Bevölkerung vorherrschend. In den Filmen wird darauf aus einer Gegenposition eingegangen, um die Verschleierung sichtbar zu machen. Das drückt sich etwa in der häufigen Artikulation aus, auch Teil der Menschheit zu sein, in der Forderung, wahrgenommen zu werden: »Nosotros estamos invisibilizados por el estado. Entonces siempre tenemos que dar cuenta de que somos, de que existimos«¹⁶⁴ (00:14:55–00:15:02), lässt sich etwa in *Estamos vivos* vernehmen. In *Paraná – el río* lautet das eindrückliche Schlussstatement wie folgt:

»Que nos' gobernantes sean conscientes, que piensan que nosotros existimos, que piensan que hay seres humanos, que hay pueblos en las orillas del río, que hay pueblos en la Amazonía, que no solamente hay animales, que no solamente hay montes y árboles – no. Hay gente. Nosotros somos gente, tal igual como ellos, que nosotros también queremos vivir, así como ellos quieren vivir.«¹⁶⁵ (00:12:34–00:13:00)

Auch Teil dieser Argumentationsstruktur ist die Chronologie der Szenen, durch die immer von der jeweiligen indigenen Gemeinschaft ausgegangen und den Staat als abwesend dargestellt wird, womit in konfrontierender Weise gezeigt wird, wie hier ein Narrativ genutzt wird, um räumliche Interventionen umzusetzen.

Die Filme machen, wie beschrieben, die imperiale Lebensweise und vor allem die negativen Konsequenzen dieser von einer Position außerhalb des kapitalisti-

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

165 Die Regierenden müssen sich bewusstwerden, dass wir existieren, dass es hier Menschen gibt, dass es Dörfer an den Ufern des Flusses, im Amazonasgebiet gibt. Es gibt hier nicht nur Tiere, Berge und Wälder, nein. Hier sind auch Menschen. Wir sind Menschen, genau wie sie, wir wollen leben, wie eben auch sie leben wollen. (Übers. d. Verf.)

schen Systems sichtbar (Millesi, 2022) und verweisen gleichzeitig auf die damit einhergehende zunehmende Enteignung, die immer noch auf einer diskursiven Entleerung des Raums zu basieren scheint. In diesem Aufzeigen negativer Konsequenzen der imperialen Lebensweise werden Aspekte der Umweltgerechtigkeit aufgeworfen, die jedoch nicht bei Verteilungsfragen der Auswirkungen ökologischer Krisen stehenbleiben, sondern vermehrt auf Verflechtungen menschlicher und nicht-menschlicher Dimensionen, auf gegenseitige Abhängigkeitsrelationen verweisen, worauf in weiterer Folge noch detaillierter eingegangen wird.

5.6.4 Interdependenz und Katastrophe: Raumaneignung als territoriale Gewalt

Jorge Marcone (2015) kommt in seiner Untersuchung verschiedener lateinamerikanischer Dokumentarfilme der letzten zwei Dekaden über *popular environmental struggles* zu dem Schluss, dass diese unzureichend über die Relation zwischen Menschen und Nichtmenschlichem reflektieren. Insbesondere fehlt eine Betrachtung der politischen Folgen, die unterschiedliche Ontologien im Kontext territorialer Auseinandersetzungen mit sich bringen können und zentral in solchen Konflikten sind. Die von ihm untersuchten Dokumentarfilme¹⁶⁶, so schreibt er, fokussieren vorwiegend kritische Momente lokaler Widerstandsbewegungen, thematisieren die Exklusion in politischen Entscheidungsprozessen und vernachlässigen dabei ontologische Differenzen in Bezug auf nichtmenschliche Entitäten bzw. ermöglichen lediglich einen flüchtigen Eindruck unterschiedlicher nichtwestlicher Mensch-Umwelt-Beziehungen (Marcone, 2015). Wesentliche Gemeinsamkeiten, die Marcone für sein Filmkorpus festhält, lassen sich auch in den hier analysierten Filmen finden, etwa die Hinterfragung der Bedeutung von ›Entwicklung‹, die Konfrontation des kapitalistischen Systems von Wachstum zu Lasten der Umwelt und die sozialen Ungleichheiten, die mit dieser Degradierung des Lebensraums einhergehen, wie in Kapitel 5.6.3 beschrieben. Während er jedoch kritisiert, dass

166 Marcones Fokus liegt dabei nicht auf Dokumentarfilmen, die sich im Rahmen des indigenen Films verorten, sondern in erster Linie populäre Umweltschutzbewegungen, ›indigen oder nicht-indigen‹, wie er schreibt. Sein Korpus umfasst beispielsweise: *The Water is Ours, Damn It!* (Sheila Franklin, Bolivien, 2000); *The Power of Community: How Cuba Survived Peak Oil* (Faith Morgan, Cuba, 2006); *A Convenient Truth: Urban Solutions from Curitiba* (Giovanni Vaz del Bello, Brasilien, 2007); *Thirteen Villages Defending Water, Air and Land* (Francesco Taboada Tabone, Mexiko, 2008); *The Trees Have a Mother* (Juan Carlos Galeano und Valliere Richard Auzenne, USA/Peru, 2008); *Crude: The Real Price of Oil* (Joe Berlinger, USA/Ecuador, 2009); *Yasuní. El Buen Vivir* (Arturo Horta, Ecuador, 2012); aber auch *Choropampa: The Price of Gold* (Stephanie Boyd und Ernesto Cabellos, Peru, 2002) und *Tambogrande: Mangos, Murder, and Mining* (Ernesto Cabellos Damián und Stephanie Boyd, USA/Peru, 2006) – frühere Arbeiten von Stephanie Boyd, die in Kooperation mit Vertreter*innen der Kukama auch *Paraná – el río* produzierte.

derartige Filme vor allem sichtbare Einzelereignisse der Konfrontation fokussieren und damit alternative Formen der alltäglichen Interaktion mit nichtmenschlichen Entitäten vernachlässigen, in denen erhebliches politisches Potenzial läge, lässt sich dies in den hier untersuchten Filmen durchaus feststellen, wie die Einzelanalysen gezeigt haben und im Weiteren zusammenfassend dargestellt wird. Die Motive können unter dem Narrativ der Interdependenz gebündelt werden, das gleichzeitig eine Kritik an der Vorstellung einer passiven Materie als zentralen Aspekt in der filmischen Vermittlung der territorialen Konflikte mit sich bringt.

Das hier genannte Interdependenznarrativ ist an Dürbecks Überlegungen zum Anthropozän-Diskurs angelehnt und damit auch in jenem verortbar. Neben der Debatte um den Beginn des neuen Erdzeitalters, wie in Kapitel 3.2 geschildert, sind die mit der Anthropozän-Hypothese verbundenen Narrative von Interesse, da sie unterschiedliche Aspekte hervorheben und zu unterschiedlichen Handlungen und Sichtweisen auffordern. Dürbeck (2018) hat diese zu systematisieren versucht und unterscheidet dabei fünf wesentliche Narrative: das Katastrophen-, das Gerichts-, das (bio-)technologische, das Interdependenznarrativ sowie das Narrativ der großen Transformation. Im Falle des Interdependenznarrativs wird, so Dürbeck (2018), von einem starken Abhängigkeitsverhältnis zwischen Mensch und Natur, von Interaktivität ausgegangen. Demzufolge ist der Mensch »nicht als getrennt von anderen Spezies zu denken, sondern als Teil eines Netzwerkes im Austausch mit anderen Agenzien« (Dürbeck, 2018, S. 13). Unter anderem Vermeulen (2020) betont, dass die Opposition Natur/Kultur immer schon ein kulturelles Konstrukt gewesen ist, wobei diese Dichotomie dazu diene, die Umwelt beispielsweise als Wildnis wahrzunehmen, die es zu erobern und zu bezwingen galt. William Cronon (1996) hält die Glorifizierung der Wildnis, wie sie etwa im literarischen Kanon Nordamerikas im 19. Jahrhundert deutlich wurde, für den Ausdruck einer solchen dualistischen Vorstellung, die den Menschen zur Gänze außerhalb einer natürlichen Sphäre positioniert. Natur als positiv konnotierte Wildnis war das Gegenstück zur Gesellschaft, »in a state uncontaminated by civilization« (Garrard, 2004, S. 59). Das Motiv einer unberührten Wildnis wird in den Filmen eindeutig nicht bedient. Die gezeigten idyllischen Landschaften werden stets als Heimat der jeweiligen indigenen Gemeinschaft markiert, womit sich bereits ein Argument über das Verständnis von »Natur« als nichtexterne Sphäre zum Menschen ableiten lässt.

Besonders intensiv wird dieses Interdependenznarrativ auf inhaltlicher Ebene bedient. In *Estamos vivos* wird beispielsweise die Idee des *sentirse por el entorno* eingeführt und erläutert, um über Territorium zu sprechen, während in *Ara Pyau* über die Beschreibung des *no indígena*, der die Erde essen will, eine ontologische Distanz artikuliert wird, die sich über das Fehlen eines Verständnisses von Interdependenzstrukturen ausdrückt. In *Paraná – el río* ist insbesondere die Erläuterung des Flusses als Vaterfigur zu nennen, anhand der auch Probleme dargestellt werden, wenn der Fluss übermäßig genutzt bzw. verschmutzt wird. »Lo que nosotros tenemos como

pueblo Kukama es que nuestro padre es el río. Pero si de repente, yo lo mato a mi padre, ¿quién me va a dar el pescado para alimentarme? ¿Me va a dar la hidrovía, me van a dar los petroleros, me va a dar la hidroeléctrica?»¹⁶⁷ (00:05:49–00:06:08), fragt Ribelino Ricopa Alvis. Gerade in dieser Beschreibung, die einen wesentlichen Teil der filmischen Argumentation ausmacht, wird eine Form der Interaktion der Menschen mit ihrer Umgebung beleuchtet, die sich von westlichen Denkkategorien unterscheidet und sich über Alltägliches ausdrückt, womit vor allem Fragen nach Verantwortlichkeiten und Kausalitäten aufgeworfen werden.

Während *Estamos vivxs* und *Ara Pyau* auf filmbildlicher Ebene zumeist menschliche Handlungen in den Fokus rücken, lassen sich in *Júba Wajjín*, *Paraná – el río* und *Sangre y Tierra* auch visuelle Umsetzungen eines Interdependenznarrativs identifizieren. *Sangre y Tierra* stellt etwa die Gleichsetzung von Mensch und Natur sowie die gegenseitige Abhängigkeit an den Beginn des Konflikts und erzählt dies als Ursprung des Konflikts. Die Idee von Land als Körper wird am Anfang der filmischen Erzählung positioniert, jedoch über Umriss des Kontinents bzw. kartografische Abbildungen des Landes und der Region verbildlicht, um auf die Unterschiede territorialer Vorstellungen hinzuweisen. »Que está pendiente de nosotros«¹⁶⁸, hallt es einige Male wider. »La tierra y las plantas medicinales tienen el mismo sistema que nosotros«¹⁶⁹ (00:02:46–00:02:50), ist aus dem absoluten Off zu hören, es folgen Donnerschlag und Blitze, die die Umriss eines Menschen sichtbar werden lassen. Das Zusammenwirken der filmästhetischen Mittel markiert diese Aussage als Brennpunkt des Konflikts. »Todos hijos únicos de la madre tierra«¹⁷⁰ (00:03:06–00:03:09), steht in Großbuchstaben auf dem Filmbild als Übersetzung des aus dem absoluten Off auf Nasa Yuwe Gesprochenen, »por eso debemos defenderla y cuidarla«¹⁷¹ (00:03:09–00:03:11 [Herv. i. O.]). In *Júba Wajjín* beispielsweise wird in der Konstruktion des Dorfes als filmischen Ort durch Ähnlichkeitsrelationen, durch zahlreiche Nah- und Detailaufnahmen und Montage der Eindruck erweckt, der Raum werde sowohl von menschlichen als auch nichtmenschlichen Akteur*innen bewohnt bzw. durch sie gemeinsam hervorgebracht. Relationalität kann als bedeutende Kategorie in der Strukturierung bzw. im Entwerfen des Raums identifiziert werden, womit dieser als posthumaner Weltentwurf eingeführt wird. Während Interdependenzen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem in der ersten Hälfte des Films über positive Aspekte erzählt werden, sind sie im Zuge der Inwertsetzung

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

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

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

170 Wir alle sind einzigartige Kinder der Mutter Erde. (Übers. d. Verf.)

171 Darum müssen wir sie *hüten* und *verteidigen*. (Übers. d. Verf.)

als destruktive Kraft dargestellt, womit eine Wertung der jeweiligen Lebensweisen einhergeht. Als Beispiel sei hier das Zeigen der vom Staub geröteten Augen genannt. Die farbliche Kongruenz der Augen mit der roten, staubigen Erde bildet einen künstlerischen Beleg für die Interdependenz zwischen Mensch und Nicht-menschlichem, die sich nun destruktiv ausdrückt. In *Paraná – el río* lässt sich ebenfalls ein starkes Argument gegen den Glauben an die menschliche Unabhängigkeit von anderen Sphären zugunsten eines Interdependenznarrativs ablesen. Dieses wird auf filmbildlicher Ebene beispielsweise über das Einnehmen einer nicht-menschlichen Perspektive evoziert, womit Verflechtungen der Menschen mit der sie umgebenden materiellen bzw. nichtmenschlichen Welt bewusst gemacht werden bzw. der nichtmenschlichen Welt auch Handlungsmacht zugesprochen wird. Die Idee der allein menschlichen Handlungsmacht wird hingegen als Versuch der Verschleierung bzw. Verharmlosung der Degradierung des Lebensraums gekennzeichnet. Die zugrunde liegende Vorstellung von passiver Materie wird als unzureichend vermittelt, sie scheint die Komplexität von Verflechtungen und Prozessen nicht fassen zu können, so das Argument des Films. In allen Filmen wird das Territorium der jeweiligen indigenen Gemeinschaft also über ein Interdependenznarrativ beschrieben: in *Estamos vivos* und *Ara Pyau* vor allem über Erläuterungen der Menschen, in *Paraná – el río*, *Júba Wajín* und *Sangre y Tierra* wird der Raum auch über filmästhetische Mittel als von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen geformt skizziert.

Im chronologischen Aufbau der Filme wird von einer Wirklichkeitskonstruktion ausgegangen, die die eben beschriebenen Interdependenzen betont. Diese werden als Ausgangspunkt angenommen, was dazu führt, die Idee der Unabhängigkeit des Menschen von Nichtmenschlichem zu subvertieren und die staatliche Intervention – auf unterschiedlichen Ebenen – als gewaltvoll wahrzunehmen. Das Ignorieren von Interdependenzen, die sich auch in den artikulierten Kosmovisionen der jeweiligen indigenen Gemeinschaft wiederfinden, wird somit als epistemische Gewalt dargestellt. Damit kann diese filmische Strategie auch als Konfrontation mit der Kolonialität der Natur (Escobar, 2008) und damit eine Form der Auseinandersetzung mit modernen/kolonialen Ordnungen verstanden werden. Escobar (2008) stellt fest, dass das Konzept der Kolonialität auch in Bezug auf ›Natur‹ beachtet werden muss. So schreibt er, dass mit westlichen Rationalisierungsprozessen auch die Beherrschung bzw. Regierbarkeit insbesondere der natürlichen Umgebung einherging. Wesentlicher Aspekt der Kolonialität der Natur ist ihm zufolge eine Kategorisierung, die in eine Hierarchisierung führt: In dieser Hierarchie wird Natur als unterste Ebene verstanden, als externe Sphäre gegenüber der Menschheit. Produkte der Erde seien einzig Produkte menschlicher Arbeit, womit die Unterordnung der Natur in Marktlogiken sowie die Subalternisierung jeglicher Artikulationen von Kontinuitäten zwischen Natur und Mensch einhergeht (Escobar, 2008). Diese Unterordnung von ›Natur‹ in Marktlogiken wird in den Filmen als gewaltsamer Pro-

zess dargestellt und durch die Einführung alternativer Vorstellungen problematisiert, während Kontinuitäten und Ähnlichkeitsrelationen zwischen Mensch und Natur betont werden. Die Filme greifen also in konfrontierender Weise auf Motive der Kolonialität der Natur zurück und legen Zeugnis über die Fortführung von Unterdrückung, aber vor allem auch über den regen Widerstand dagegen ab.

Das Interdependenznarrativ ist also in den Filmen deutlich wiederzufinden, wird im Kontext bestehender Machtgefüge, wie sie die imperiale Lebensweise beschreibt, jedoch stark mit dem Katastrophennarrativ verbunden, um die Intervention des Staates, die Expansion des Kapitalismus zu vermitteln. Dem Katastrophennarrativ bescheinigt Dürbeck (2018) vor allem apokalyptische Aspekte, Diagnosen eines nahenden Kollapses etwa, eine ›Zukunft als Katastrophe‹, wie Eva Horn (2014) darlegt, Vorstellungen eines lebensfeindlichen Planeten, ein antizipiertes Ende, das eine kritische Betrachtung der Gegenwart ermöglichen soll: »Für das Katastrophennarrativ sind damit die mahnende Appellfunktion und der kritische Impuls entscheidend, wie sie sich auch in der Literatur, v.a. in der Science Fiction, finden.« (Dürbeck, 2018, S. 9) *Júba Wajín* beispielsweise konstruiert die Topografie des Dorfes entlang eines posthumanen Weltentwurfs, die Tagebaumine – die akute Bedrohung des Dorfes – wird hingegen als staubige, lebensfeindliche Wüste gezeigt. Während Danowski und Viveiros de Castro derartige Bilder als Zukunftsvisionen der gegenwärtigen westlich-modernen Wissenschaft beschreiben, als »impoverished, sordid environment; an ecological desert, a sociological hell« (2016/2017, S. 17), zeigt *Júba Wajín*, dass eine solche ausgelaugte, zerstörte Umwelt für manche bereits Realität ist. Bilder der schweren Kraftfahrzeuge in der Mine, die den Boden aufwühlen, porträtieren diese Zerstörung und erinnern dabei an ein prometheisches Bild des Menschen als Eroberer der Natur. Hier liegt eine Verknüpfung von Interdependenz- und Katastrophennarrativ vor, wobei die Katastrophe aus dem Ignorieren der Interdependenzen erwächst, aus der Intention, zu beherrschen. In *Sangre y Tierra* ist das Bild der Beherrschenden der Natur in den schwer bewaffneten Polizist*innen und Polizeifahrzeugen zur Bewachung der Monokulturfelder zu finden. *Paraná – el río* konzentriert sich nicht auf ein einmaliges Ereignis, sondern auf die scheinbar stetige Zunahme der Bedrohung, die langsame Degradierung und insbesondere auf die westlich-modern geprägte Ontologie als Versuch der Verschleierung negativer Auswirkungen des eigenen Tuns. In dieser Ästhetik der *slow violence* (Nixon, 2011) wird der Fluss zum Opfer eines prometheischen Beherrschers der Natur. Die sich langsam anbahnende Katastrophe ist auch hier auf das Ignorieren von Interdependenzen zurückzuführen. *Ara Pyau* zeichnet ein Bild der Katastrophe durch die scheinbare Gier des Staates, stetig weiteren Raum anzueignen, wobei der Staat mit einer Vorstellung des ›Aufbrauchens‹ verknüpft wird. Somit erscheint der Widerstand gegen die staatliche Expansion wie ein Kampf gegen ein vermeintliches Ende – der Menschheit, der Welt, des Lebens an sich.

Die Darstellung der Konflikte im Kontext eines Machtgefüges, wie es die imperiale Lebensweise beschreibt, ebenso wie die Einführung indigener Kosmvisionen als ebenbürtige Weltentwürfe zu westlich-modernen schärft die Lektüre des Raums, diesen im Zuge der räumlichen Aneignung nicht (mehr) in entwicklungs-mäßigen Begrifflichkeiten zu lesen: Aus einer Opposition von zivilisiert vs. noch nicht zivilisiert, wie es das Narrativ der Reise ins Hinterland nahelegt (vgl. Kapitel 3.3.2), wird gegenwärtig die Wahrnehmung hinsichtlich einer Gegenüberstellung von kommodifiziert vs. (noch) nicht kommodifiziert suggeriert und kann als wesentlicher Beitrag der Filme zur Prägung des Diskurses um territoriale Konflikte identifiziert werden (vgl. Kapitel 5.6.3).

Dieser ›Übergang‹ wird entlang einer Verknüpfung von Interdependenz- und Katastrophennarrativ erzählt, letzteres beschreibt dabei den Prozess der Inwertsetzung als das Resultat einer Wirklichkeitskonstruktion, die die Komplexität der Verstrickungen von Menschen und ihrer Umgebung nicht zu fassen scheint, sondern vielmehr Beherrschung in den Vordergrund stellt und Materie als passiv versteht. Die Blindheit gegenüber Interdependenzstrukturen, die – irreführend durch ontologische Dissoziationen – die Unabhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung propagiert und eine selektive Zerstörung zulässt, wird als Problem dargestellt, das es zu überwinden gilt. Die Expansion des Kapitalismus wird mit Endlichkeit verbunden, mit Verlust – insbesondere anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung, anderer Lebensweisen –, während der Widerstand dagegen als Kampf für den Fortbestand sozionatürlicher Verbundenheit, als Kampf für eine Zukunft veranschaulicht wird. Verwertbarkeit, wie sie mit der Inwertsetzung durch den Kapitalismus etabliert wird, führt zu Plünderung, westlich-moderne ›Wertschöpfung‹ wird folglich zur ›Erschöpfung‹. Das Bestehen auf dieser Expansion scheint der Weigerung zu entspringen, die damit gleichzeitig evozierte Endlichkeit wahrzunehmen.

Die staatliche Expansion wird in dem Zusammenhang zur Enteignung, diese Erfahrung stellt ein zentrales Prinzip der filmischen Verhandlung der Konfliktsituationen dar. Das Motiv der Enteignung basiert jedoch nicht auf einer Eigentumslogik, sondern auf der Enteignung eines Weltentwurfs, der verunmöglicht wird, nicht zuletzt, weil die geografischen Räume nicht mehr in der Form bestehen, an der sich die kulturelle Einschreibung orientiert. Aus dieser Verbindung ökologischer Zerstörung, die sich aus einer vermeintlichen Blindheit gegenüber Interdependenzstrukturen ergibt, mit bestehenden kolonialen Machtgefügen lässt sich die in den Filmen dargestellte Raumanneignung auch als ›territoriale Gewalt‹ bezeichnen: als Raumanneignung, die insbesondere über die Zerstörung bestehender Relationen und die zunehmende Verunmöglichung anderer kultureller Erfahrungen der Umgebung vonstattengeht. Den Rezipierenden jener filmischen Realitäten werden hier Möglichkeiten geboten, soziokulturell geprägte räumliche Verflechtungen neu zu denken, womit auch die Botschaft transportiert wird, Kultur als

Produkt menschlichen Handelns und Denkens nicht in Opposition zur Natur zu sehen, da diese sich immer schon gegenseitig beeinflussen. Eine Trennung von Natur und Kultur, wie sie im westlichen Denken verankert ist, wird damit verworfen. Wenn jedoch die Trennung Natur/Kultur aufgelöst wird, muss mit dem Begriff der Umweltgerechtigkeit mehr als das menschliche Wohl in den Blick genommen werden, da Beziehungen zwischen Menschen und Nichtmenschlichem als ko-konstitutiv angenommen werden und damit Dimensionen von Gerechtigkeit und Verantwortlichkeiten neu gedacht werden müssen. Die Darstellung der Zerstörung bestehender Relationen als ›territoriale Gewalt‹ lässt den Aspekt der Umweltgerechtigkeit also in einem anderen Licht erscheinen, da explizit nicht nur auf die Konsequenzen für die Menschen, sondern für die Verflechtungen der Menschen mit ihrer Umgebung hingewiesen wird.

Indigene Völker der Amerikas betonen häufig, so Danowski und Viveiros de Castro (2016/2017), dass das Ende ihrer Welt – die Apokalypse, wie sie das Katastrophennarrativ des Anthropozäns beschreibt – bereits vor 500 Jahren stattfand. Diese Zerstörung hat sich seither kontinuierlich fortgesetzt und wiederholt, wie die hier analysierten Filme in der Verhandlung aktueller Konflikte aufzeigen. Besonders ist dabei auch das Genre des Dokumentarfilms, der mit seinem Wahrheits- bzw. Wahrhaftigkeitsanspruch keine Vorstellung einer möglichen Zukunft unterbreitet, sondern die Gegenwart dokumentiert: Entlang des Katastrophennarrativs, das eine ›Zukunft als Katastrophe‹ (Horn, 2014) benennt, wird die aktuelle Realität marginalisierter Bevölkerungssteile visualisiert. Ist die Katastrophe für manche noch eine Zukunftsvision, so ist sie für andere bereits konkrete Gegenwart, scheint eine zentrale Aussage der Filme zu sein. Die einstige ›Peripherie‹ der eurozentrischen Moderne wird damit zu deren Zukunftsbild. Jennifer Wenzel spricht diesbezüglich von einer seltsamen Inversion kolonialer Fortschritts- und Entwicklungsnarrative (Craps et al., 2018), durch die der Globale Süden nicht mehr die Position eines Nachzüglers einnimmt, der stetig aufzuholen hat, sondern vielmehr die Zerstörung und Verwüstung vorwegnimmt, die letzten Endes auch den Globalen Norden treffen wird (Vermeulen, 2020). Der Raum ist demzufolge nicht mehr das ›Hinterland‹, sondern die Vorkonfigurierung der Zerstörung, die auch anderswo kommen wird, die *frontier* der Katastrophe. Diese Raumdarstellung dient nicht etwa einem Gründungsmythos, wie es das Hinterland für die Nationenbildung war, sondern stellt die Zukunftsvision einer zunehmend gemeinsamen Katastrophe (Chakrabarty, 2009) dar. Das Privileg des Nordens, die Zerstörung (bisher) nicht zu sehen (Vermeulen, 2020), löst sich damit stetig auf. Im Kontext jener Idee von Endlichkeit und Zerstörung durch das Ignorieren von Abhängigkeitsrelationen wirken extraktive Tendenzen der Politik wie das Schaufeln des eigenen Grabes. Die Inwertsetzung des Raums wird hier als Sackgasse erzählt.