

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4.1 Verstrickungen von Gewalt und Kapitalismus – Ein Kriegsschauplatz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

101 Notstand. (Übers. d. Verf.)

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

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

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

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

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

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

Abbildung 27: Bildabfolge der bewachten Zuckerrohrfelder



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

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

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

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

Abbildung 28: Totale Ansicht der offenen Auseinandersetzung



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

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

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

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

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

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

Wie sich aus diesen Beschreibungen ableiten lässt, wird der filmische Raum als Kriegsschauplatz entworfen. Durch den intensiven Einsatz von Zeitlupe und

105 Wir Indigene werden umgebracht, sie bringen uns um, unverhohlen schießen sie auf uns. Das ist die traurige Realität, in der wir leben hier im Norden von Cauca, hier in der Gemeinde Caloto, aber auch in vielen anderen Regionen Kolumbiens. (Übers. d. Verf.)

expressiver Musik, die immer wieder in den modalen Raum geholt wird – somit die Grenzen des Medialen zum Modalen verschwimmen lässt und damit ein Authentisierungssignal jener filmischen Bearbeitung setzt – wird eine eindringliche Spannung aufgebaut. Die Bilder suggerieren eine unverhältnismäßige Gewaltanwendung seitens des Staates und implizieren damit die Notwendigkeit des Widerstands, unterstreichen die herrschende Ungerechtigkeit durch das Visualisieren der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse, durch die Gegenüberstellung der jeweiligen Akteur*innen: Bewaffnete Polizist*innen in Schutzmontur mit schweren Kraftfahrzeugen stehen Menschen in Jeans und Shirt mit Steinen in der Hand gegenüber. Überzeugend wirkt das filmische Argument der Gewalttätigkeit des Staates vor allem durch das Miterleben von Auseinandersetzungen, bei denen die Handkamera besonders deutlich wird und damit als Authentisierungssignal hervortritt. Auch das Zeigen verletzter Körper und das Dokumentieren eines Begräbnisses dienen der visuellen Beweisführung der Gewalt. Stilistisch folgt der Film damit der Ästhetik der *testimonios en caliente*¹⁰⁶, wie Pablo Mora Calderón (2014) die Verwendung eines solchen Registers an Bildern von körperlicher Gewalt, Auseinandersetzungen und Verletzten benennt. Über ein Textinsert wird dies in *Sangre y Tierra* in direkten Zusammenhang mit einer Protestaktion gebracht, die filmische Bearbeitung untermauert hier zusätzlich den Eindruck der Beweiskraft.

Das Motiv der Zuckerrohrfelder dient dabei dazu, eine der Territorialität der Abhängigkeit und Ähnlichkeit entgegenstehende Erfahrung bzw. Interaktion mit der Umgebung zu beschreiben. Die Felder sind Ausdruck von Unterdrückung und Vertreibung. Insbesondere der Fokus auf der bewaffneten Bewachung der Felder, auf dem Ausmaß der Bewaffnung und der Aggressivität der Akteur*innen macht dies deutlich. Den Schutz, den die Polizist*innen bieten, bieten sie der Aufrechterhaltung des Kapitalismus. Gleichzeitig wird eine Äquivalenz zwischen den polizeilichen Kraftfahrzeugen – als Zeichen der Unterdrückung der Nasa – und den Traktoren angedeutet, die ebenso Teil des beschriebenen Kriegsgeschehens zu sein scheinen und den Kampf, die Machtausübung gegenüber der *madre tierra*, wie sie eingangs eingeführt wird, fortsetzen (Abb. 29). Beide Fahrzeugtypen dienen als Symbol der Beherrschung und offenbaren die Verflechtungen menschlicher und nichtmenschlicher Geschichte. Damit werden in der Darstellung der unmittelbaren Erfahrung von Unterdrückung, wie sie die Nasa erleben, Parallelen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Dimensionen gezogen. Durch die spezifische Einbindung nichtmenschlicher Entitäten in die filmische Darstellung und Argumentation über den Konflikt werden diese Verflechtungen als gemeinsame Erfahrung der Unterdrückung deutlich.

Gegen jene Pflanzen, gegen diese Plantagenfelder als Teil der Unterdrückung und Vertreibung, richtet sich schließlich der Widerstand. »*La paz es el cuidado y*

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

Abbildung 29: Totale Ansicht der bewaffneten Bewachung der Felder



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:06:13, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

respeto que le damos a la madre tierra»¹⁰⁷ (00:13:30–00:13:38 [Herv. i. O.]), ist über ein Textinsert zu lesen, wird im Laufe des Films häufig wiederholt und betont den sorgsamsten Umgang mit der Umwelt, wie er den Zielen der Bewegung *Liberación de la Madre Tierra* zugrunde liegt. Umso eindrücklicher sind die Bilder der Zerstörung von Zuckerrohrfeldern, die im Zuge von Protestaktionen der Nasa vollzogen werden. Das Publikum folgt einer Gruppe von Menschen, Detailaufnahmen von Messern werden immer wieder zwischengeschritten (Abb. 30). In Nahaufnahmen ist zu sehen, wie Macheten geschärft werden. Durch die Montage und die Einstellungsgröße wird deren Bedeutung hervorgehoben, erneut wird eine Vorahnung von Gewalt evoziert. Diese richtet sich – wie die nächsten Szenen zeigen – gegen die Zuckerrohrfelder. In verschiedensten Einstellungen ist zu sehen, wie die Menschen die Pflanzen abschneiden und zerhacken. Blätter fliegen durch die Luft, auch hier betont der Einsatz von Zeitlupe die Entschlossenheit der Menschen und verstärkt die Intensität der Bilder.

Ähnlich montierte Sequenzen werden mehrmals im Film eingesetzt. Die Betonung des respektvollen Umgangs mit der *madre tierra*, der eingangs erwähnt wurde, scheint im ersten Moment ein Widerspruch zu diesen Bildern zu sein. Gerade aber die hier evozierte Widersprüchlichkeit zwischen einem betont sorgsamsten Umgang und den Bildern von Macheten, wie sie Pflanzen auf Feldern in Zeitlupe zerhacken,

107 Frieden bedeutet, Mutter Erde Achtsamkeit und Respekt zu schenken. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 30: Einstellungen der Zerstörung der Zuckerrohrfelder



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:08:41/00:33:14, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

wiederholt das Motiv der Zuckerrohrfelder als Zeichen von Unterdrückung in seiner Verflechtung menschlicher und nichtmenschlicher Dimensionen.

In dieser Irritation liegt ein Potenzial zum Aufbrechen westlich-moderner Vorstellungen von Natur als Ressource – als *cash crop*, wie hier dargestellt –, indem filmisch argumentiert wird, dass die Plantagenpflanzungen eine kapitalistische Raumaneignung sind – als Motiv für Unterdrückung und Vertreibung –, die das Fortbestehen nichtkapitalistischer Weltentwürfe verhindert. In der filmischen Ver-

mittlung des Konflikts werden die Zuckerrohrpflanzungen selbst als Teil der jeweiligen Territorialisierung, des Versuchs der Rauman eignung inszeniert, sie produzieren die Bedeutung der Einschreibung des Kapitalismus. Jene Einschreibung des Kapitalismus muss – wie die Bilder der unzähligen bewaffneten Polizist*innen vermitteln – mit Waffengewalt durchgesetzt werden. Auf diese Weise wird dem Weltentwurf jeglicher Anspruch auf Natürlichkeit und Legitimität genommen.

Oppermanns (2013) Konzept der *storied matter* folgend, dass Elemente, Zellen, Steine, Wasser, Landschaften und vieles andere Narrative verkörpern, zeigt *Sangre y Tierra*, wie materielle Prozesse, hier konkret das Anlegen von Zuckerrohrplantagen, zu Vertreibung und Gewalt führen, ihnen damit eine Form der Agency zugesprochen werden kann, aus der die Marginalisierung nichtwestlicher Lebensweisen resultiert. An diesen Zuckerrohrplantagen lässt sich die Durchsetzung ebenso wie die Bekämpfung eines bestimmten Weltentwurfs ablesen, in dem die Aufrechterhaltung der kapitalistischen Ordnung zentrales Element ist (Millesi, 2022). Die Ausbreitung von Plantagenfeldern als Form der Rauman eignung ist als bildliches Motiv beispielsweise auch in *Uchunya ¿Dónde vamos a vivir?* (2016) zu finden, wie bereits unter 5.3.1 beschrieben, mit der die Ausbreitung bzw. Vertreibung unterschiedlicher ontologischer Vorstellungen bzw. Weltentwürfe verknüpft werden.

Die Plantage steht auch in *Sangre y Tierra* für Unterdrückung und Vertreibung und macht hier allem voran die Verstrickungen von Kapitalismus und Gewalt sichtbar. Der Film konzentriert sich auf das Zeigen der Zerstörung, die mit einer solchen Landwirtschaft einhergeht und speziell die indigene Bevölkerung trifft, auf den kolonialen Beherrschungsgedanken, der dieser Zerstörung zugrunde liegt, und auf die Gewalt, mit der das System verteidigt wird (Millesi, 2022). Er trägt folglich dazu bei, die Vorstellung von Kapitalismus zu prägen und diesen unter anderem als gewaltsamen Prozess wahrzunehmen.

Die filmische Darstellung des Konflikts wird nicht entlang einer Diskussion von Eigentumsrechten, Besitzverhältnissen und Mitteln zur Verteidigung bzw. Durchsetzung jener Rechte entwickelt, es wird also bewusst nicht entlang westlich-moderner Möglichkeiten zur Artikulation von Rechtmäßigkeit argumentiert, sondern über die Verhandlung differierender Vorstellungen der nichtmenschlichen Sphäre, über die Gegenüberstellung von Abhängigkeits- und Ähnlichkeitsrelationen mit Unterdrückung und Vertreibung als unterschiedliche Formen der Territorialisierung. Die hier entworfene Identität der staatlichen Akteur*innen supplementiert die eingangs zitierten Staatsgrenzen als Bezugsgröße um den Aspekt der gewaltsamen Inwertsetzung, womit die Legitimität dieser Territorialität der westlichen Moderne infrage gestellt wird.

Die erwähnte Gegenüberstellung der Karte mit der Beschreibung eines menschlichen Körpers kontert die kommodifizierende Aneignungspraxis des Staates durch Alternativen. Diese Koexistenz unterschiedlicher Territorialitäten – als kulturell spezifische Verflechtungen mit der Umgebung – hat Auswirkungen

darauf, wie über Konzepte wie ›Natur‹, aber auch ›Moderne‹, und über sozial-ökologische Konflikte nachgedacht werden kann. Das Sichtbarmachen derartiger Alternativen kann Ungerechtigkeiten aufzeigen, kann erklären, wie ontologische Vorstellungen gewisse Handlungen oder Beherrschungsvorstellungen legitimieren bzw. delegitimieren, wie dies etwa auch in der Analyse zu *Paraná – el río* aufgezeigt wurde.

5.4.2 Von welchem Frieden sprechen wir?

»Hay armas para perseguir a la gente. A mi me parece que es injusto. Y es una forma de agresión muy violenta de este gobierno. ¿Entonces, de que paz estamos hablando?«¹⁰⁸ (00:07:01-00:07:10) Über derart unmittelbare Kommentare aus dem Off, aber auch über die rhetorische *voice* des gesamten Films, die darauf abzielt, den Staat als gewalttätig und sein Vorgehen als illegitim zu kritisieren, wirft der Film die Frage nach einer Definition von Frieden auf. Hier sei darauf verwiesen, dass im Jahr der Fertigstellung des Films (2016) ein neues Friedensabkommen zwischen der kolumbianischen Regierung und der FARC unterzeichnet wurde, gleichzeitig aber die Zahl der Morde an führenden Persönlichkeiten sozialer Bewegungen anstieg (El Espectador, 2016).

Der filmische Raum wird in den ersten Minuten bereits als Kriegsschauplatz konstruiert, jedoch ist noch nicht klar, wie es zu dieser Situation gekommen ist. Mithilfe von Archivbildern und Voiceovers wird der Raum sukzessive aktualisiert. Während die ersten Sequenzen scheinbar aktuelle Situationen zeigen und dabei die affektive Wirkung im Vordergrund steht, wird in weiterer Folge vor allem über Voiceovers verschiedener Personen in unterschiedlicher Tonalität immer deutlicher der Bezugsrahmen vermittelt. Die Bilder werden somit über subjektive Einschätzungen und Erfahrungen schrittweise kontextualisiert. Das Publikum erfährt von der Bedeutung der *minga* als Protestaktion und von deren Ziel: »Entonces desde allí estamos empezando a cortar la caña para nosotros empezar a cultivar el pan-coger de las familias de la misma comunidad como el maíz, el frijol, todo lo que se consume sin químicos«¹⁰⁹ (00:09:10-00:09:22), spricht ein Mann beispielsweise zur Erläuterung der Bilder aus dem absoluten Off. »Da tristeza ver nuestros cultivos a 20 días de cosechar nuestro primer producto como queda destruido. Yo no encuentro palabras cómo describir esa maldad que hoy nos hacen, esa traición que

108 Die Menschen werden mit Waffengewalt verfolgt. Meiner Meinung nach ist das Unrecht. Das ist ein ungemein gewaltsamer Angriff seitens der Regierung. Von welchem Frieden sprechen wir denn? (Übers. d. Verf.)

109 Hier fangen wir an, die Zuckerrohrpflanzen abzuschneiden, um dann selbst Nutzpflanzen für unsere Familien anzubauen, wie Mais, Bohnen, alles, was man ohne Chemikalien versetzt essen kann. (Übers. d. Verf.)

nos están haciendo»¹¹⁰ (00:10:22-00:10:34), erzählt eine andere, etwas aufgebrachtere Stimme aus dem Off. Diese Erläuterungen basieren, wie die angeführten Aussagen beispielhaft belegen, in erster Linie auf der unmittelbaren Erfahrung, die Involviertheit der berichtenden Personen wird zum wesentlichen Merkmal, was den Eindruck bekräftigt, die Konfliktsituation aus ihrer Perspektive zu erfahren. Dabei gibt es keine zentralen Auskunftspersonen, die Kommentare erscheinen vielmehr wie ein Mosaik an Erfahrungen unterschiedlicher Menschen. Gleichzeitig sind immer wieder Ausschnitte aus TV-Interviews zu sehen, Redner*innen, die sich an die Beteiligten des Widerstands wenden. Wiederholt wird auf erfahrene Gewalt verwiesen und die Frage nach der Bedeutung von Frieden aufgeworfen: »¿La paz es que se acaben los combates guerrilleros? ¿O la paz es que se dejen de morir 400 niños al día?»¹¹¹ (00:11:27-00:11:35) Auch Archivbilder früherer Konflikte werden gezeigt. »Se preocupó el movimiento indígena del Cauca a finales de los años 80's por contribuir con iniciativas de paz. ... se está dando de que el pueblo Colombiano no quiere más violencia«¹¹² (00:13:44-00:14:08), ist zu hören, während Schwarzweißbilder zahlreiche, mit Gewehren bewaffnete Menschen in Tarngewand zeigen, die ihre Waffen niederlegen. Die Retrospektive zur vergangenen Gewalt ebenso wie die verbal angedeutete beeinflussen die Wahrnehmung der aktuellen Situation, der filmische Raum wirkt nun wie ein Palimpsest aus vergangenen und aktuellen Konflikt- bzw. Gewalterfahrungen.

In späteren Bildern werden die eben erwähnten Gewehre motivisch zitiert, die in den Jahren 2015 und 2016 protestierenden Nasa tragen Holzstäbe mit bunten Bändern verziert¹¹³, die in ähnlicher Weise gehalten bzw. im Film gezeigt werden. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Gegenständen erwirkt den Effekt eines Flashbacks, der einerseits die Kontinuität der Unterdrückungserfahrung nahelegt, andererseits den nun bewusst gewaltfreien Widerstand bezeugt. Hiermit sei ein weiterer Aspekt der filmischen Vermittlung hervorgehoben, der in erster Linie die Kontinuität, die lange Dauer der Auseinandersetzung untermauert. Frieden ist hier nie eingekehrt.

110 Es macht uns traurig zu sehen, wie unsere Felder, nachdem wir vor 20 Tagen erstmal ernten konnten, nun zerstört sind. Ich habe keine Worte für diese Schandtaten, die wir heutzutage erleben, diesen Verrat. (Übers. d. Verf.)

111 Herrscht Frieden dann, wenn keine Guerrillakämpfe mehr stattfinden? Oder herrscht Frieden dann, wenn nicht mehr 400 Kinder pro Tag sterben? (Übers. d. Verf.)

112 Ende der 1980er Jahre war es die indigene Bewegung der Cauca-Region, die Friedensbemühungen anregte. Es ist offensichtlich, dass wir Kolumbianer*innen der Gewalt ein Ende setzen wollen. (Übers. d. Verf.)

113 Jene Holzstäbe werden auch als *chonta* bezeichnet und sind ein Symbol der *Guardia Indígena*, eines Kollektivs mehrerer indigener Gemeinschaften in Kolumbien, die für die Autonomie ihrer Territorien kämpfen; der Holzstab *chonta* steht dabei symbolisch für die Form der Verteidigung, die betont gewaltfrei vollzogen wird (C.R.I.C., o. D.-a).

Im Rahmen der Nationenbildung und der damit verbundenen Idee des Fortschritts wurde die indigene Bevölkerung meist als Hemmnis in jenem Prozess konstruiert (Sieber, 2005), gegen die es vorzugehen galt. Diese Haltung, so stellt *Sangre y Tierra* klar, hält sich bis in die Gegenwart. Archivbilder des ehemaligen Präsidenten Alvaro Uribe Vélez werden gegengeschnitten mit polizeilicher Aggression, die kaum deutlicher sein könnte. Während Uribe Vélez in einem TV-Interview scheinbar zur Verteidigung gegen Gewaltvorwürfe gegen die Polizei sagt: »La policía lo único que ha hecho este año es tener paciencia«¹¹⁴ (00:16:01-00:16:04), folgt unmittelbar darauf – ebenfalls Archivaufnahmen – das unscharfe, verwackelte Bild eines mit Kampfmontur ausgestatteten Polizisten, der aufgebracht ruft: »¡Nosotros los queremos a ustedes muertos!«¹¹⁵ (00:16:05-00:16:07) Ein Schuss ist zu hören und er ruft mit erhobener Faust: »Este país progresa cuando se mueran ustedes, gonorreas«¹¹⁶ (00:16:11-00:16:20), gefolgt von Bildern einer Polizeioffensive, nun sind mehrere Schüsse zu hören. Diese Gegenüberstellung der Bilder ironisiert die offizielle Aussage des ehemaligen Präsidenten und legt durch das »inoffiziell« erscheinende Bildmaterial (als Quelle wird angegeben: »país de los pueblos sin dueños – ACIN; los tiempos del arcoiris – CRIC«¹¹⁷ [00:16:05-00:16:15]) nahe, dass eine derart aggressive Haltung allen polizeilichen Interventionen zugrunde liegt, die Nasa also mit dem Tod bedroht werden, während die Gewalttätigkeit von staatlicher und damit offizieller Seite verschwiegen, vielmehr in ihr Gegenteil verdreht wird. Der Begriff des »Fortschritts«, Teil des Gründungsmythos einer eurozentrischen Moderne (Quijano, 2000), klingt wie eine Drohung, wird hier zum Kampfaufruf, die indigene Welt final zu beseitigen – »a certain world, which has already ended, must finish ending, that is, fully actualize its inexistence« (2016/2017, S. 51 [Herv. i. O.]), wie Danowski und Viveiros de Castro das grundlegende Begehren des Akzelerationismus beschreiben. *Sangre y Tierra* argumentiert in dieser Bildfolge, dass es die nichtkapitalistische Welt sei, die nun endgültig aufhören soll zu existieren, die notfalls mit Waffengewalt beseitigt wird. Konzepte wie »Fortschritt« und »Entwicklung« sind Mechanismen diskursiver Kontrolle, um einen Weltentwurf durchzusetzen (Escobar, 1995). *Sangre y Tierra* zeigt sie als Drohungen, als Waffen, um gegen jene vorzugehen, die den in diesem Weltentwurf festgelegten Werten und Zielen nicht entsprechen. Die Androhung des Fortschritts, eingebettet in die Geräusche von (Warn-)Schüssen, ist hier ein eindrückliches Motiv der Aggressivität jener diskursiven Kontrolle, die damit zur Gewalt wird. Der Film visualisiert einen Raumentwurf, in dem die ständige Expansion des Kapitalismus versucht, nicht

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

115 Wir wollen euch tot sehen! (Übers. d. Verf.)

116 Euer Tod bedeutet Fortschritt für dieses Land, ihr Hurensöhne! (Übers. d. Verf.)

117 Land der freien Völker – ACIN; Zeiten des Regenbogens – CRIC. (Übers. d. Verf.)

nur andere Formen der Territorialität zu beseitigen, sondern auch die Menschen, die diese produzieren – und das auch mit Gewalt durchsetzt.

Vor dieser filmischen Realität die Frage nach einer Definition von Frieden aufzuwerfen, macht deutlich, dass unterschiedliche Weltentwürfe auch unterschiedliche Verständnisse von Frieden hervorbringen. Oliver Richmond (2009) etwa beschreibt das Konzept des ›liberalen Friedens‹ als Modell, durch das Handlungsmacht, Epistemologie und Institutionen unter westlicher Führung dazu dien(t)en, die Welt unter einem hegemonialen System zu vereinen – ein Modell, das liberale Normen und entsprechende soziopolitische Systeme durchsetzt. Frieden in diesem Konzept ist nicht etwa ein Zustand, sondern ein Vertrag (Richmond, 2011). Der Fokus liegt hier in erster Linie auf Sicherheit und Ordnung, was dazu führt, dass jene Form des Friedens mitunter durch Zwang auferlegt als durch Konsens erwirkt wird: »It has sometimes been built on force rather than consent, and more often conditionality, and it has failed to recognise local cultural norms and traditions.« (Richmond, 2009, S. 563) *Sangre y Tierra* scheint einen ebensolchen ›liberalen Frieden‹ zu porträtieren, wie er sich für nichtwestliche Kulturen entfaltet. Die Ordnung, die der Film erzählt, ist die Aufrechterhaltung des Kapitalismus, der zur Not mit Gewalt verteidigt wird, die Sicherung der Inwertsetzung der Umwelt scheint oberste Priorität. Allerdings führt die Konfrontation dieser Inwertsetzung zu Konflikten, wird mit Gewalt beantwortet. Die Bedingtheit für Frieden, wie sie Richmond erwähnt, wäre demzufolge in der filmischen Realität von *Sangre y Tierra* die Kapitulation vor kapitalistischen Logiken. Liberale Friedensprozesse, so schreibt Richmond weiter,

»confirm liberal norms of marketdemocracy, and propensity to reshape rather than engage with non-liberal others. This also validates territorial state sovereignty and a social contract skewed in favour of the state, free markets, and the eradication of the indigenous or locally more authentic (often through property rights), among other tendencies« (2009, S. 564-565).

Die Definition von Frieden hängt folglich auch mit der jeweiligen Territorialität zusammen, die Durchsetzung einer bestimmten Form von Frieden bzw. Akzeptanz einer Situation als Frieden wirkt als Fortsetzung und Festigung einer bestimmten Raumordnung, die im Kontext des liberalen Friedens die nationalstaatliche Territorialität favorisiert. Der liberale Friedensprozess unterstützt gemäß Richmond die Ansicht, liberale Staaten wären ›anderen‹ überlegen, worin sich die Rechtfertigung verschiedener Formen der Intervention begründet (Richmond, 2009). Jedoch: »In the longer term, the notion that powerful states or even international organisations can independently create order, or even peace, without an intimate contract with the peoples who are part of that order and peace has proven to be a blind alley.« (Richmond, 2009, S. 580)

»Nasa somos todos«¹¹⁸ (00:03:02-00:03:06), ist in fett gedruckten Buchstaben zu lesen als explizite Aufforderung zu Solidarität, gefolgt von Aufrufen zur Beteiligung an den Protesten an verschiedenen Stellen im Film. »Resistir es un principio para nosotros los nasa«¹¹⁹ (00:03:11-00:03:15), prangt in ebenso großen Buchstaben über der Bildfläche, »por todo lo que nos da, es un honor sacrificar la vida para defender a nuestra *madre tierra*«¹²⁰ (00:03:16-00:03:22 [Herv. i. O.]). Aus dem absoluten Off ist eine Stimme zu hören, die auf Nasa Yuwe spricht, die eingeblendeten Textinserts sind damit als Übersetzungen der Stimme zu deuten. Auch wenn es sich um Aussagen handelt, die von einer sichtbaren Person getätigt wurden, werden die Textinserts oftmals nicht im Stil von Untertiteln implementiert, sondern als plakative grafische Zwischentitel. Wie in der Analyse des Films *Júba Wajíin* bereits beschrieben, etabliert die Verwendung indigener Sprachen und gleichzeitiger Untertitelung eine Gleichwertigkeit zwischen indigenen Sprachen und jenen der ehemaligen Kolonialmächte (Schiwy, 2009). In *Sangre y Tierra* wird häufig zwischen Spanisch und Nasa Yuwe gewechselt, die grafischen Zwischentitel werden jedoch nur für Aussagen eingefügt, die auf Nasa Yuwe getätigt werden. Eine solche grafische Darstellung löst die Aussage vom individuellen Subjekt, womit sie universeller erscheint. In dieser Gestaltung der Textinserts liegt ein Spiel mit dokumentarfilmischen Konventionen, das Ausdruck einer dekolonialen Ästhetik ist, indem die Universalität von Aussagen, losgelöst von einem Subjekt, verhandelt wird. Der Konflikt wird nicht als lokales Problem einer indigenen Gemeinschaft erzählt, sondern zu einer Angelegenheit aller und verlangt letztlich eine Positionierung der Zuseher*innen zum Gezeigten und zu der Frage, die immer wieder aufgeworfen wird, zum Kriegsschauplatz, den sie sehen: Von welchem Frieden sprechen wir?

5.4.3 Kollektivität und Spiritualität

Die filmische Realität wird vorwiegend über Beobachtung und Teilnahme konstruiert, etwa indem Protestaktionen begleitet und Interviews als Form der Interaktion mit den Filmemachenden geführt werden. Die auf auditiver Ebene vermittelte Erzählung ist das Produkt einer Vielzahl an individuellen Erfahrungen, Erinnerungen, Teilen öffentlich gehaltener Reden und direkt an die Zuseher*innen adressierter Kommentare. Auch die Aussagen nichtindigener Akteur*innen zugunsten der Nasa sind zu hören, etwa von einer TV-Moderatorin, die die Forderungen der Nasa erläutert. Aus dieser Vielstimmigkeit und den unterschiedlichen Perspektiven ergibt sich eine Kollektivität, die Ausdruck des Modells der Fürsprache ist, nach dem

118 Wir alle sind Nasa. (Übers. d. Verf.)

119 Widerstand ist ein Grundprinzip der Nasa. (Übers. d. Verf.)

120 *Mutter Erde* gibt uns so viel, deswegen ist es eine Ehre, unser Leben zu opfern, um sie zu verteidigen. (Übers. d. Verf.)

die Perspektive des Films ausgerichtet ist. Der Film zeigt glaubwürdige, überzeugende Beweise und drängt damit den Standpunkt auf, den Staat als gewalttätige Unterdrückungsmacht zu sehen. Er formuliert ein starkes Argument zugunsten der Handlungen der Nasa, legitimiert ihren Widerstand als notwendige Verteidigung, ebenso durch den Eindruck des moralisch guten Charakters der dargestellten indigenen Akteur*innen, durch ihre Subjektpositionen als Expert*innen und Zeug*innen – häufig in Untersicht gezeigt, wodurch den Sprecher*innen Autorität verliehen wird. Die Aufnahmen fesseln, weil sie nicht von einer unbeteiligten Instanz vermittelt werden, sondern die kollektive Erfahrung einer Gemeinde wiedergeben. Über Bilder von Versammlungen und Umzügen wird signalisiert, dass eine breite Mehrheit der lokalen Bevölkerung die derzeitige Ordnung ablehnt, womit auch filmbildlich das Gefühl der Kollektivität, der breiten Unterstützung eine Identifizierung mit den Zielen der Nasa nahegelegt wird.

Wie die angeführten Beschreibungen zeigen, führt der Film, anders als etwa *Paraná – el río* oder *Júba Wajjin*, eine Vielzahl unterschiedlicher filmischer Orte ein. Ähnlich der mosaikhaften Zusammensetzung der Voiceovers bilden auch die filmischen Orte ein Mosaik, das in seiner Gesamtheit den filmischen Raum entwirft, der dadurch als Kriegsschauplatz sichtbar wird. Ein wesentliches Element in der Verbindung der einzelnen Orte ist dabei das Motiv des Aufbruchs und Zusammenkommens. »El camino ya está trazado«¹²¹ (00:01:28–00:01:33), lautet die Übersetzung eines Mannes, der zu Beginn des Films auf Nasa Yuwe spricht. Was folgt, scheint unausweichlich. Ein Junge bindet sich ein Tuch um den Kopf, eine Geste wie zur Vorbereitung auf den Kampf, womit der Eindruck einer unmittelbar bevorstehenden Konfrontation untermauert wird. Nun lassen sich die Silhouetten mehrerer Menschen ausmachen, die im Schutz der Dunkelheit einen Hügel erklimmen. Immer wieder sind Gruppen an Menschen zu sehen, die sich zu Fuß auf den Weg machen, die in Bussen scheinbar quer durch das Land fahren. Im Laufe des Films wohnt das Publikum zahlreichen Versammlungen bei. Mit diesen Bildern des Zusammenkommens, der Vielzahl an Menschen, wird insbesondere die Größe der Bewegung unterstrichen, das Motiv des Aufbruchs lässt vermuten, dass die Unterstützung dieser Bewegung stetig wächst.

Eine Versammlung sei hier hervorgehoben, wie sie in den ersten Minuten des Films gezeigt wird: Zu sehen sind Bilder einer größeren Gruppe an Menschen unter freiem Himmel, Nahaufnahmen von Flötenspieler*innen, Menschen, die sich rhythmisch zur Musik bewegen, immer wieder Detailaufnahmen von Sonnenblumen, Menschen mit ernsten Gesichtsausdrücken. Die Szenerie ist in warmes Licht des Morgenrots getaucht, die niedrige Farbtemperatur gibt dem Ort die Bedeutung von Wärme und Geborgenheit. Weiters dominant sind immer wieder gelbe Sonnenblumen, aber auch bunte Stoffbänder werden in Detailaufnahmen fokussiert

121 Der Weg ist bereits vorgezeichnet. (Übers. d. Verf.)

und tragen in ihrer farbenfrohen, hohen Sättigung zu einer positiven Konnotation des gezeigten Ortes bei (Abb. 31). Begleitet wird die Sequenz von einer Musik aus tiefen, voluminösen Trommelschlägen und hohem Flötenspiel in punktiertem Rhythmus, wie sie bereits eingangs erwähnt wurde.

Abbildung 31: Hohe Farbsättigung in warmen Farben während der Zeremonie



Bildquelle: Filmstill, *Sangre y Tierra – Resistencia indígena del Norte del Cauca* (00:03:49/00:03:54, © Ariel Arango Prada/Entrelazando)

Die Trommelschläge der Musik werden sukzessive deutlicher, die Musik wird nun teilweise in den modalen Raum geholt: Gesang setzt ein, während ein Trommler in halbnaher Einstellung an der Kamera vorbeigeht. Seine Bewegungen sind

jetzt merklich in Zeitlupe und auf die extradiegetische Musik abgestimmt, wodurch hier eine Überschneidung des medialen und modalen Raums erwirkt wird. Die auf die extradiegetische Musik abgestimmten Trommelschläge wirken wie ein Aufruf zum Widerstand, immer wieder sind auch Detailaufnahmen von Füßen zu sehen, die in Zeitlupe über die Erde schreiten und einen Aufbruch andeuten. Auch die Bewegungen des Zeremonienmeisters sind zeitlich intensiv gedehnt, womit die Gesten an Stärke gewinnen. Der Einsatz der Zeitlupe intensiviert die Bedeutung der gezeigten Gesten und stilisiert diese in einer Stärke und Bestimmtheit, die in jener Sequenz des Zeigens der Spiritualität der Nasa dieser besonderen Nachdruck verleiht. Wolken schieben sich vor die gleißende Sonne, ein Panoramaschwenk über die hügelige Umgebung folgt, ein Textinsert ist zu lesen: »Sek Buy Recibimiento del sol – ritual de año nuevo.«¹²² (00:04:25–00:04:31)

Die an die Zeremonie anschließende Sequenz beginnt mit einem deutlichen Kontrast in Bezug auf die Farb- und Lichtgestaltung des gezeigten filmischen Ortes. Der Bildraum ist größtenteils schwarz, es ist Nacht, was der sichtbaren Tätigkeit den Eindruck der Heimlichkeit verleiht. Zu erkennen sind, lediglich durch die Scheinwerfer eines Autos beleuchtet, Lastwagen, die große Mengen Holz abtransportieren. Die folgenden Einstellungen sind vorwiegend in Grün- und Blautönen gehalten und bilden einen Kontrast zur zuvor warmen, rötlichen Farbgebung, sodass die beiden Orte – die Zeremonie einerseits und der nun eingeführte Ort der Konfrontation – nicht nur optisch-visuell, sondern auch semantisch in Opposition zueinander gestellt werden. Die Weiterführung der extradiegetischen Musik verknüpft die beiden Orte zu einem Handlungsraum. Die Dramaturgie der Erscheinung – als Indiz für die Ordnung des filmischen Weltentwurfs (Gräf et al., 2017) – positioniert diese Akteur*innen als Eindringlinge, die Lichtgebung erwirkt den Eindruck der Illegitimität ihrer Handlungen. Die Zeremonie hingegen wird durch diese Oppositionsstruktur umso positiver wahrgenommen.

Diese beschriebene Zeremonie »Sek Buy Recibimiento del sol – ritual de año nuevo«¹²³ (00:04:25–00:04:31) steht am Beginn des Films, auch am Ende ist eine längere Sequenz zu sehen, die eine Zeremonie der Nasa zeigt: »Saakhelu Kiwe Kama – Ofrenda a la Madre Tierra«¹²⁴ (00:38:34–00:38:39), ist über ein Textinsert zu lesen, wodurch die Bilder kontextualisiert werden. Zu Beginn und gegen Ende des Films – vor und nach den Auseinandersetzungen – wird also über längere Sequenzen hinweg jeweils eine Zeremonie gezeigt, die aufgrund der Platzierung in der Filmstruktur wie eine Klammer zum Widerstand, zum direkten Konflikt wirken. Durch die Setzung einer solchen Klammer wird der Widerstand gegen die kapitalistische Ausbeutung vor allem über eine Einbettung in die Spiritualität der Na-

122 Sek Buy Empfang der Sonne – Neujahrzeremonie. (Übers. d. Verf.)

123 Sek Buy Empfang der Sonne – Neujahrzeremonie. (Übers. d. Verf.)

124 Saakhelu Kiwe Kama – Gabendarbringung an Mutter Erde. (Übers. d. Verf.)

sa vermittelt, sodass diese zu einem politischen Instrument stilisiert wird. Dieser steht die eingangs heimlich eindringende, später offen gewaltsame kapitalistische Ordnung gegenüber. Die motivische Klammer der spirituellen Rituale kann als Verweis auf den früheren Dokumentarfilm *Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra* (2005) von Jean Nilton Campo verstanden werden, in dem das Ritual *Saakhelu* der Nasa detailliert gezeigt und dessen Bedeutung beschrieben wird. Auch in aktuelleren Filmen steht dieses Ritual im Zentrum, wie beispielsweise in *Saakhelu Kiwe Kame. Ofrenda a la madre tierra* (2018) von Mateo Leguizamón Russi.

Eine zweite motivische Klammer wird durch zwei Textinserts gebildet. Der Film beginnt mit der Einblendung des Textinserts: »Si tenemos que escoger entre caminos, siempre escogeremos el de la dignidad«¹²⁵ (00:00:05-00:00:10 [Herv. i. O.]), gefolgt von: »Colombia 2016«¹²⁶ (00:00:12-00:00:16), vor einem Close-Up einer sich leicht und rhythmisch bewegenden Wasseroberfläche, in dunklen Farben gehalten. Letzteres Textinsert findet sich auch am Ende des Films (»Colombia 2016«, [00:42:31-00:42:33]). Diese Rahmung lässt den Film selbst wie ein Fenster in die Vorstellung »Kolumbien« und die den Raum prägenden Elemente im Jahr 2016 erscheinen. Dabei stehen die Konflikte, Gewaltakte und Widerstandsbewegungen, wie sie bereits beschrieben wurden, im Vordergrund. Die Kamera ist meist in den Reihen der Mitglieder dieses Widerstands positioniert, wodurch der Eindruck entsteht, dieses Fenster, das *Sangre y Tierra* bildet, lasse den Raum »Kolumbien« aus Sicht der Nasa erfahrbar werden. Dieser Eindruck der geteilten Erfahrung wird durch diverse filmästhetische Mittel unterstützt. Während Beobachtung und Teilnahme als dokumentarfilmischer Modus dominant sind, sind einige Stilmittel des Films dem performativen Modus nach Nichols (2017) zuzuordnen und betonen vor allem die affektive und subjektive Dimension. Insbesondere in den konkreten Konfliktsituationen sind stilistische Mittel wie Musik und Zeitlupe eingesetzt, um die Anspannung zu vermitteln, in der sich die Nasa befinden, und die Repräsentation der Situation affektiv aufzuladen. Der Film lädt ein, zu erfahren, wie es ist, in dieser Subjektposition zu sein. Entlang dieses damit etablierten Gemeinschaftssinns wird ein Konsens über das Argument hinsichtlich der filmischen Realität geschaffen.

5.4.4 Conclusio

Territoriale Bezüge der Nasa werden über Beschreibungen kultureller Vorstellungen vermittelt, etwa über die Beschreibung der *madre tierra* als Körper, womit

125 Wenn wir uns zwischen unterschiedlichen Wegen entscheiden müssen, wählen wir stets den Weg der Würde. (Übers. d. Verf.)

126 Kolumbien 2016. (Übers. d. Verf.)

Ähnlichkeits- und Abhängigkeitsrelationen ausgedrückt werden. Diese werden kartografischen Abbildungen gegenübergestellt, womit auf die Koexistenz unterschiedlicher territorialer Bezüge verwiesen wird. Die westlich-moderne Territorialität wird mit Inwertsetzung gleichgesetzt und als gewaltsam markiert. Wie die Analyse aufzeigt, verdeutlicht der Film, dass eine derartige Kommodifizierung des Raums einer Stabilisierung durch staatliche Akteur*innen sowie einer kontinuierlichen Verteidigung mit Waffengewalt bedarf, wodurch diese Territorialität denaturalisiert wird. Der Film adressiert die Landschaft als untrennbar mit der Geschichte des Kolonialismus verbunden, die Zuckerrohrfelder werden dabei als historische Akteur*innen der fortdauernden Eroberung und Unterdrückung dargestellt. Die Felder sind bereits von Beginn an als ambivalentes Motiv eingeführt, die Überschreibung mit paratextuellen Informationen über gewaltvolle Ereignisse der Vergangenheit dient dazu, die Monokultur-Landwirtschaft der Großgrundbesitzer*innen als Unterdrückung und Gewaltherrschaft zu belegen, was im Weiteren zunehmend konkreter wird. Über die filmische Struktur wird dieser zu Beginn angedeutete Beleg immer deutlicher untermauert und damit fortwährend beglaubigt.

Über die filmische Rahmung als Selektion von Inhalten, Blickrichtungen und Ausschnitten wird der filmische Raum als Kriegsschauplatz entworfen, der visuell vor allem durch Bilder unmittelbarer Auseinandersetzungen, durch das Miterleben von Gewalt produziert wird. Die Bilder der von schwer bewaffneten Polizist*innen mit ebenso schweren Truppenfahrzeugen bewachten Felder gegenüber mit Steinen als Wurfgeschossen ausgestatteten Nasa, deren Ziel der Anbau der eigenen Nahrung ist, liefern einen rhetorisch eindrücklichen Beleg für das herrschende Unrecht und die bestehenden Machtverhältnisse, die eine Kommodifizierung der Umwelt zugunsten kapitalistischer Interessen der Nahrungssicherheit der Bevölkerung vor Ort vorziehen und dies mit Waffengewalt verteidigen. Das ist die Realität, in die der Kapitalismus führt, scheint der Film sagen zu wollen.

Der Kriegsschauplatz, wie er in *Sangre y Tierra* konstruiert wird, spannt sich über menschliche und nichtmenschliche Dimensionen. Während der Film in der Argumentation darauf abzielt, den Staat als Verursacher des Konflikts hervorzuheben, markiert die Betonung von Ähnlichkeitsrelationen zwischen der *madre tierra* und den Menschen den Brennpunkt der Auseinandersetzung. Die Konfliktdarstellung des Films erfolgt damit – ähnlich wie die Analyse von *Paraná – el río* aufzeigte – über die Verhandlung differierender Vorstellungen von der nichtmenschlichen Sphäre. Die Plantagenpflanzungen werden als eine kapitalistische Raumaneignung gezeigt, die das Fortbestehen nichtkapitalistischer Weltentwürfe verhindert. An ihnen lassen sich Unterdrückung und Vertreibung ablesen und nicht zuletzt die Verstrickungen von Kapitalismus und Gewalt. Während ›Fortschritt‹ in der filmischen Realität als Drohung dient, konzentriert sich der Film vor allem auf das Zeigen der Zerstörung, die mit einer solchen Landwirtschaft einhergeht, und

den Beherrschungsgedanken der Natur, der dieser zugrunde liegt. Er visualisiert einen Raumentwurf, in dem im Zuge der ständigen Expansion des Kapitalismus nicht nur andere Territorialitäten beseitigt werden sollen, sondern auch die Menschen, die diese produzieren, was selbst mit Gewalt durchgesetzt wird. Indigene als Hemmnis für den eigenen Fortschritt wahrzunehmen hat seinen Ursprung in Narrationen zur Etablierung von Nationalstaaten (vgl. Kapitel 3.3.2), worauf *Sangre y Tierra* in konfrontierender Weise zurückgreift und damit koloniale Kontinuitäten aufzeigt. Der Widerstand artikuliert sich in erster Linie durch die Weigerung, diese Situation als Frieden zu akzeptieren, und macht deutlich, dass unterschiedliche Weltentwürfe auch zu unterschiedlichen Verständnissen von Frieden führen. In der filmischen Realität von *Sangre y Tierra* herrscht eine Ordnung, die vor allem auf die Aufrechterhaltung des Kapitalismus abzielt, deren Konfrontation mit Gewalt beantwortet wird. Die Bedingung für Frieden scheint die Kapitulation vor kapitalistischen Logiken.

Authentisierungssignale wie eine deutliche Handkamera, aber auch der Einsatz von Zeitlupe und Musik intensivieren den Eindruck der Bilder, der Spannung, die sich mit dem Geschehen entfaltet. Die erlebte Unterdrückung, die die Zuschauer*innen aus Sicht der Nasa mitverfolgen, wird vor allem in Relation zum Motiv des Aufbruchs gebracht, der Widerstand, die eigene Handlungsmacht steht also im Vordergrund. Dabei wird die Spiritualität der Nasa als politisches Instrument des Widerstands stilisiert, als Basis für ihr Handeln, das einem gewaltsamen Handeln staatlicher Akteur*innen gegenübergestellt wird.

Sangre y Tierra dient der Beweisführung für Verstrickungen von Kapitalismus und Gewalt, aber auch dem Dokumentieren des Widerstands und fordert letztlich eine Neudefinition von Frieden. Als Produktionsort von Wahrheit kann der Dokumentarfilm dabei als legitimierende Instanz dienen, die die Koexistenz unterschiedlicher Wirklichkeitsentwürfe ebenso wie koloniale Kontinuitäten in bestehenden Konflikten bestätigt. Der Dokumentarfilm entwirft hier, wie beschrieben, einen Kriegsschauplatz, der in der dokumentarfilmischen Darstellung gleichzeitig beglaubigt wird, ein Fenster in das Land Kolumbien im Jahr 2016. ›So ist es, nicht wahr?‹ legt die dokumentarische Herangehensweise nahe und versetzt das Publikum in die Position, dies zu bejahen (Nichols, 1991). Kolumbien ist so.

5.5 Ara Pyau – La primavera Guarani

Brasilien – das Produktionsland des in diesem Abschnitt analysierten Films – ist in den letzten Jahren in Bezug auf den Umgang der Regierung mit der indigenen Bevölkerung besonders negativ in der internationalen Berichterstattung aufgefallen, nicht zuletzt aufgrund von Äußerungen des amtierenden Präsidenten Jair Bolsonaro, wie sie etwa im ersten Kapitel beschrieben wurden. Mit seinem Amtsantritt zum