

5. Analysen: Film als Widerstand

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

5.1 *Petu Mongueleiñ – Estamos vivxs*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Stimmen. (Übers. d. Verf.)

erwähnt werden Nahuel Manquin, Victoria Salama, Pablo Deglantoni, Hugo Ara-neo und Inti Aranea als an der Entstehung des Films Beteiligte.

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

5.1.1 Von Zeitlichkeit und Unsichtbarkeiten als Verdrängungsmechanismen

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

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

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

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

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

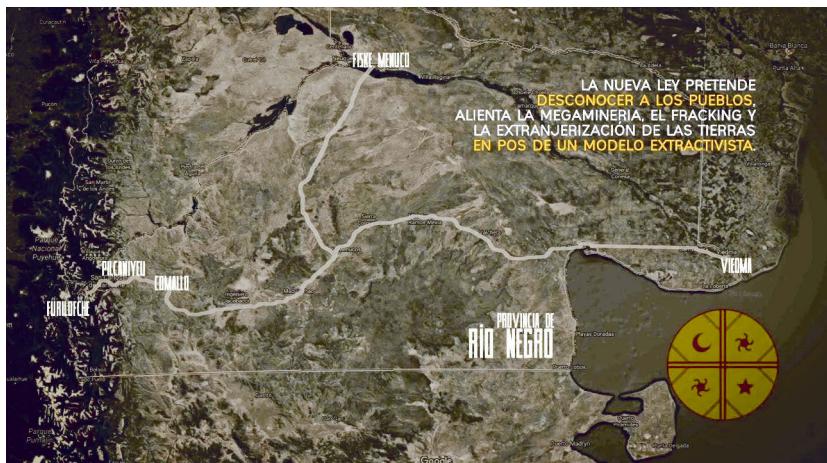
9 Im April 2017 haben sich die Gemeinden aufgemacht und sind 800 km quer durch das Gebiet marschiert, das heute als Provinz Río Negro bezeichnet wird, um ihre Ablehnung gegenüber einem Gesetzesentwurf zur Widmung von Staatsgebiet zum Ausdruck zu bringen. (Übers. d. Verf.)

10 *Meli witran mapu* beschreibt die Repräsentation der Erde und ihrer vier Himmelsrichtungen, wie sie in der Kosmovision der Mapuche festgelegt sind (Grebe, Pacheco & Segura, 1972). Diese Abbildung findet sich häufig auf der Oberfläche der traditionellen Mapuche Trommel, der *kultrun*, bzw. auch als zentrales Symbol in der Flagge der Mapuche (Martins, o. D.).

11 Mit dem neuen Gesetz wird beabsichtigt, die [indigenen] Völker zu ignorieren, und großangelegten Bergbau, Fracking sowie grundsätzlich die Umgestaltung der Gebiete zugunsten extractivistisch orientierter Vorstellungen zu forcieren. (Übers. d. Verf.)

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

Abbildung 1: Anfangssequenz von Petu mongueleiñ – Estamos vivxs



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

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

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

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

Während die filmbildliche Animation den thematischen Ausgangspunkt konkurrierender Räumlichkeit einführt, lässt die auditive Ebene den schwelenden Konflikt erahnen, auf den die Textinserts verweisen; nach anfänglichen Windgeräuschen und leisen Trommeln ist Stimmengewirr aus dem absoluten Off zu hören, dieses wird konstant lauter, es scheint ein Audiomitschnitt einer Demonstration zu sein. Schließlich sind einzelne Wortfetzen und Sätze zu verstehen, beispielsweise: »Tenemos que hablar con el gobernador¹² (00:00:14–00:00:19)

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

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

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

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

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

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

Abbildung 2: Reiterstatue des Generals Roca in Untersicht



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

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

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

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

Abbildung 3: Kameraschwenk über Beschriftungen in gelber Farbe am Boden



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In weiterer Folge ist der Eingang der Stadtverwaltung zu sehen, im Hintergrund ebenso erneut die Statue des Generals Roca. Durch diese Kameraperspektive wird die eben beschriebene Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart unterstrichen, da mit der Reform des Nationalstaates eine Raumordnung ›übergestülpt‹ wird, die erneut bereits existierende Nationen und ihre Territorien ignoriert und somit diskursive Gewalt ausübt. Anhand dieser Darstellung der Machtverhältnisse wird der filmische Ort konstruiert, an dem der Protestmarsch startet. Mit den Worten »Estamos vivos¹⁹ (00:01:52–00:01:54) aus dem relativen Off ist die erste Einstellung des Protestmarsches zu sehen, der sich nun in Bewegung setzt und durch die Stadt zieht, vorbei an der Statue des Generals Roca, an einer Kanone und anderen Statuen, wodurch das Ausmaß der kolonialen Machtdemonstration seitens der nationalstaatlichen Ortsgestaltung deutlich wird. Der Film setzt damit auf das rhetorische Mittel der Metonymie, um die filmische Topografie der Stadt als von nationalstaatlicher Macht durchzogen abzubilden. Die raumkonstruierenden Aspekte umfassen ausschließlich fixierte Elemente wie Gebäude, Gebäudedetails, Aufschriften, Statuen o. Ä., die das Inventar der staatlichen Präsenz darstellen. Im Zeigen insbesondere der Statuen von General Roca, aber auch von Straßenschildern, die seinen Namen tragen, wird sichtbar gemacht, wie die nationalstaatliche Territorialität mit kolonialen Aspekten verwoben ist – die Ehrung dieses gewalttätigen Generals scheint im nationalstaatlichen Raum allgegenwärtig.

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

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

¹⁹ Wir leben. (Übers. d. Verf.)

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

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

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

²⁰ Verschwundenen. (Übers. d. Verf.)

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

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

²³ Roca Mörder. (Übers. d. Verf.)

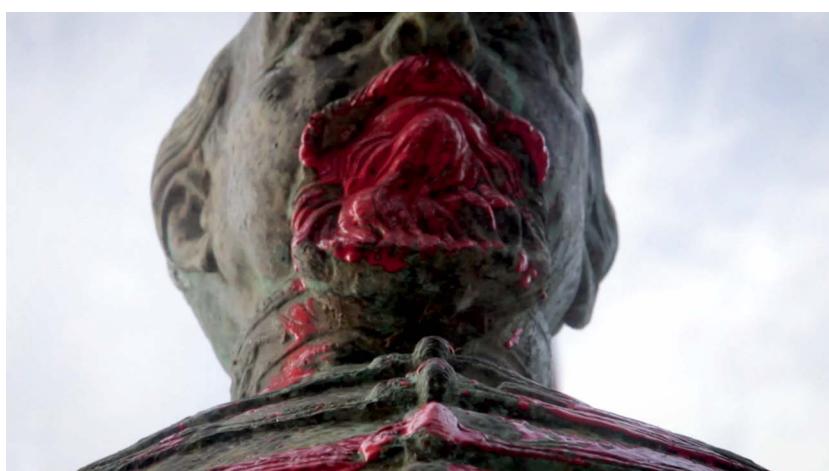
²⁴ Das Volk der Mapuche lebt. (Übers. d. Verf.)

Abbildung 4: Aufsicht auf die Beschriftung des Bodens



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

Abbildung 5: Büste des Generals in Untersicht



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

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

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

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

5.1.2 Erläuterungen und Visualisierungen unterschiedlicher Territorialitäten

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

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

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

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

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

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

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

Abbildung 6: Mapuche Frau mit einer kultrun in Untersicht



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

Abbildung 7: Panoramaansicht der Steppenlandschaft



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildung 8: Einblendung des Filmtitels



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

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

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

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

Abbildung 9: Totale einer Reiterstatue des Generals Roca



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

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

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

5.1.3 Der Widerstand: Eine Reise des ›Hinterlands‹?

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

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

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

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

Abbildung 10: Großaufnahme marschierender Beine



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

Abbildung 11: Nahaufnahme musizierender Menschen beim Protestmarsch



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildung 12: Detailaufnahme des Monitors einer filmenden Kamera



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

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

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

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

5.1.4 Conclusio

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

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

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

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

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

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