

FILMISCHE REPRÄSENTATION IDENTITÄRER SPANNUNGEN: BÜRGER*INNENWERDUNGSPROZESSE DEUTSCHER JÜD*INNEN IN CHILE

Ana María Troncoso Salazar

Im Rahmen meiner ethnografischen Dissertation widmete ich mich den Bürger*innenwerdungsprozessen deutscher Jüd*innen in Chile.¹ Unter >Bürger*innenwerdung< fasse ich Erfahrungen und Strategien von Menschen, die sie, in Bezug auf die Kontexte in denen sie leben, machen beziehungsweise entfalten. Dabei sind Kontexte von Machtverhältnissen durchzogen. So fragte ich nach den Subjektpositionierungen deutscher Jüd*innen nach dem Kontextwechsel und angesichts der neuen Machtverhältnissen, die sie in Chile vorfanden.²

Mein Promotionsprojekt wurde von der Vorstellung begleitet, anschließend einen Film zu der Thematik zu produzieren. So wurden alle Interviews vor der Kamera geführt und diese für die Montage später gleichermaßen inszeniert.³ Die Frage also, wie die Bürger*innenwerdungsprozesse deutscher Jüd*innen in Chile sich filmisch darstellen lassen, beschäftigte mich zwar bereits bei den Feldforschungen, es war aber erst bei der Verschriftlichung offenkundig, wie verschieden die Vermittlung meiner Ergebnisse durch den monographischen Text und den zu entstehenden ethnografischen Film sein wird.

Vor diesem Hintergrund werde ich in diesem Beitrag einige Aspekte des Adaptionsprozesses monographischer zu filmischer Repräsentation diskutieren. Zunächst stelle ich mein Forschungsprojekt als Ganzes vor, da es den Rahmen für das Film-

-
- 1 Diese habe ich im Mai 2020 erfolgreich verteidigt. Somit sind die Forschung und die Promotion abgeschlossen, die Veröffentlichung der Monographie steht zum Zeitpunkt des Schreibens dieses Beitrages noch aus.
 - 2 *Nikolas Rose: Governing Cities, Governing Citizens.* In: Engin Isin (Hg.): *Democracy, Citizenship and the Global City.* London 2000, S. 95–109; *Saskia Sassen: Die Re-Positionierung von Bürgerschaft und das Hervortreten neuer Subjekte und Politikräume.* In: Marianne Pieper/Thomas Atzert/Efthimia Panagiotidis/Vassilis Tsianos (Hg.): *Empire und die politische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri.* Frankfurt am Main 2007, S. 143–168; *Nicholas De Genova: The Queer Politics of Migration: Reflections on »Illegality« and Incurability.* In: *Studies in Social Justice* 4 (2010), Heft 2, S. 101–126.
 - 3 Dies wird so auch von Leimgruber/Andris/Bischoff in ihrem Methodentext vorgeschlagen: »Überlegungen zu Schnitt und Montage sind bereits während der Vorbereitung und der Dreharbeiten notwendig.« [Walter Leimgruber/Silke Andris/Christine Bischoff: *Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren.* In: Sabine Hess/Johannes Moser/Maria Schwert (Hg.): *Europäisch-ethnologisches Forschen: Neue Methoden und Konzepte.* Berlin 2013, S. 247–281, hier S. 264].

konzept bildet, welches anschließend diskutiert wird. Dann spreche ich den Adaptionprozess an und greife zwei wichtige Merkmale meines Filmkonzeptes auf, um abschließend die Potenziale des Films als positionierte Forschung zusammenfassend zu diskutieren.

Das Dissertationsprojekt

Die Bürger*innenwerdung von deutschen Jüd*innen in Chile untersuchte ich aus rassismustheoretischer⁴ und *entangled-history*-Perspektive⁵. Dafür habe ich Interviews mit Menschen geführt, die entweder aufgrund der Verfolgungen im Nationalsozialismus von Deutschland nach Chile fliehen mussten oder die Nachfahren dieser Generation sind. Zum Zeitpunkt der Interviews lebten über die Hälfte meiner Gesprächspartner*innen in Chile, die anderen in den USA oder in Deutschland, so dass die Feldforschung in drei Ländern stattfand, auch wenn der Fokus auf Chile lag. Die

-
- 4 Dabei verstehe ich Rassismus als eine Form der Repräsentation, bei der Menschen mit Eigenschaften identifiziert, in Gruppen unterteilt und gegeneinander abgegrenzt werden. [Robert Miles: Bedeutungskonstitution und der Begriff des Rassismus. In: Frigga Haug/Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Das Argument. Rassismus – Kulturelle Identität*. Berlin 1989, S. 353–368; Anni-Kalpakka/Nora Rätzel (Hg.): *Die Schwierigkeit, nicht rassistisch zu sein*. Leer 1990, S. 12–80]. Doch auch wenn in einer rassistischen Gesellschaft alle Menschen rassistisch sind, tragen nicht alle Nachteile daraus. [María Lugones: *Colonialidad y Género*. In: *Tábula Rasa. Revista de Humanidades* 9 (2008), S. 73–101]. So wird Rassismus zur Legitimierung bestimmter politischer und sozialer Ziele, zu Gunsten einer weißen Vorherrschaft eingesetzt. Rassismus ist zudem ideologisch flexibel, weswegen er die Beziehung von Dominanz und Unterdrückung je nach Kontext unterschiedlich artikulieren kann. [Etienne Balibar: *Rassismus und Nationalismus*. In: ders./Immanuel Wallerstein (Hg.): *Rasse, Klasse, Nation: ambivalente Identitäten*. Hamburg u. a. 1992, S. 49–84; Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität* (Hg. von Ulrich Mehlum) Hamburg 1994].
- 5 Den Begriff der historischen Verflechtungen entnehme ich dem Ansatz der *entangled history*, der sich von einem national-zentrierten Geschichts- und Kulturverständnis distanziert, indem er Geschichte und Kultur als Ergebnis von Kontakt und Austausch zwischen den verschiedenen Regionen der Welt auffasst. [Sönke Bauck/Thomas Maier: *Entangled History*. In: *Inter-American Wiki: Terms – Concepts – Critical Perspectives*. 2015. URL: http://www.uni-bielefeld.de/cias/wiki/e_Entangled_History.html (Stand 5. 7. 2020); Stefan Beck: *Praktiken der Lokalisierung. Transfer, Hybridisierung und Interdependenzen als Herausforderung ethnographischer Beobachtung*. In: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und Vergleichende Gesellschaftsforschung* 16 (2006), Heft 3, S. 13–29; Michael Werner/Bénédicte Zimmermann: *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 28 (2002), Heft 4, S. 607–636; Sebastian Conrad/Shalini Randeria: *Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt*. In: dies./Regina Römheld (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2013, S. 32–69].

Forschung ist nach drei, wie ich sie nenne, Knotenpunkten der chilenisch-deutschen Geschichte organisiert. Den ersten Knotenpunkt stellt die Flucht aus Deutschland und die Ankunft in Chile dar, welcher anhand einer antisemitischen Kampagne in Chile 1939, der sogenannten ›Visa-Affäre‹, behandelt wurde. Der zweite Knotenpunkt ist der Übergang von der sozialistischen Politik Allendes zur neoliberalen Diktatur Pinochets und wurde anhand des Militärputsches vom 11. September 1973 eingeführt. Der dritte Knotenpunkt ist die gegenwärtige Mapuche-Bewegung⁶, welche zugleich einen Bogen zur Anwerbung deutscher Siedler*innen im 19. Jahrhundert spannt, und wurde anhand des Todes des Ehepaars Luchsinger im Jahr 2013 diskutiert.

Bei den Interviews ging es um die Erfahrungen sowie um die Positionierungen meiner Gesprächspartner*innen während beziehungsweise zu diesen Verdichtungsmomenten der chilenisch-deutschen Geschichte.

Aus der Fülle der Forschungsergebnisse⁷ möchte ich zwei aufgreifen, die zur Einordnung und zum besseren Verständnis der Beispiele beitragen.

Die Bürger*innenwerdungsprozesse meiner Gesprächspartner*innen an den verschiedenen Knotenpunkten verdeutlichen, wie verschiedene Rassismen – Antisemitismus, postkolonialer Rassismus, neoliberaler Rassismus – zum Erhalt einer *weißen* Vorherrschaft in Chile beitragen und -tragen, wie sich Rassismusformationen überlappen, gegenseitig ergänzen oder gar einander überschreiben oder auch mit weiteren Machtstrukturen wie Klassismus und Sexismus intersektional artikulieren können und einzigartige Dynamiken und Effekte hervorgerufen.

Dabei wird deutlich, dass die Bürger*innenwerdungsprozesse meiner Gesprächspartner*innen stark von den seit langem bestehenden Verflechtungen der chilenischen und deutschen Geschichte und der Präsenz und Machstellung der deutschen Kolonien im Süden Chiles beeinflusst wurden. Auch verdeutlichen sie, dass mit dem räumlichen Kontextwechsel deutschen Jüd*innen Strategien zur Verfügung standen – wie zum Beispiel als *Weißer* und Deutsche von der Mehrheitsgesellschaft anerkannt zu werden und dadurch zugleich von Privilegien profitieren zu können – mit denen sie unterschiedlich umgingen. Meine Arbeit zeigte demzufolge, wie sie immer wieder neue Selbstverständnisse entwickelten, die kein Entweder-oder zwischen ›Opfer‹- und ›Täter‹-Identitäten zulassen, sondern vielmehr von multiplen Positionierungen

6 Mapuche sind eine indigene Gesellschaft aus dem heutigen Süden Chiles und Argentiniens.

7 Vorläufige Ergebnisse können gelesen werden in *Ana Troncoso: Von deutschen Jüd_innen zu chilenischen Jüd_innen: Positionierungen und Identitätsbildung im chilenischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts*. In: Dana Dülke/Julia Kleinschmidt/Olaf Tietje/Juliana Wenke (Hg.): *Grenzen von Ordnung: Eigensinnige Akteur_innen zwischen (Un)Sicherheit und Freiheit*. Münster 2016, S. 195–210; *Ana Troncoso: Judi*s alemanes y aleman*s no judíos en Chile: Tensiones identitarias en la Diáspora*. In: Claudia Hammerschmidt (Hg.): *Escrituras locales en Contextos globales*. Band 3: (Re)presentaciones de la historia. Potsdam 2018, S. 203–218.

erzählen – von politischen, ambigen und widersprüchlichen Identifikationen und somit auf eine Durchlässigkeit zwischen hegemonialen und subalternen Positionen hinweisen.

Die Beispiele, anhand derer ich den Adaptionsprozess der Monographie zum Film in diesem Beitrag diskutieren möchte, entnehme ich dem dritten Knotenpunkt: Die Mapuche-Bewegung von heute und die Forderung nach Rückgabe der Ländereien, die heute im Besitz von Nachfahren von Siedler*innen des 19. Jahrhunderts stehen. Als emanzipatorisches Projekt – erst gegenüber der spanischen Kolonie und dann des unabhängigen chilenischen Nationalstaates – hat der Widerstand der Mapuche eine lange Geschichte. Die Mapuche-Bewegung von heute beinhaltet die Aufarbeitung des alltäglichen und institutionellen Rassismus sowie das Erreichen ökonomischer Ziele. Zu Letzterem gehört die Bekämpfung multinationaler Konzerne, die sich mit der Genehmigung des Staates in ihren noch erhaltenen Gebieten platzieren sowie die Rückgabe von Ländereien, die im 19. Jahrhundert erst durch das chilenische Militär den Mapuche enteignet und später an die deutschsprachigen Siedler*innen übergeben wurden. In Januar 2013 wurde das Haus der Familie Luchsinger, Nachfahren von Siedler*innen aus dem 19. Jahrhundert, in Brand gesetzt und das alte Ehepaar starb darin. Fünf Jahre zuvor war auf den Ländereien der Familie Luchsinger ein Mapuche-Aktivist, Matías Catrileo, von der Polizei getötet worden. Unter anderem ließ dies sofort vermuten, dass der Brand von Mapuche gelegt worden sei. Die Interviews, die in den nun folgenden Beispielen zitiert werden, fanden kurz nach dem Brand statt.

Das Filmen setzte ich als Methode der Datenerhebung und als Vermittlungsmedium in meinem Promotionsprojekt ein. Zudem war von Anfang an geplant, dass sich der Film sowohl an ein Fach- als auch an ein Laienpublikum richten sollte.⁸

Von der Monographie zum Film – eine Zeitraumproduktion

Um die verschiedenen sozialpolitischen Kontexte und die >Übersetzungsarbeit< meiner Gesprächspartner*innen in den Vergesellschaftungsprozessen, denen sie beiwohnen, hervorzuheben, werden die unterschiedlichen Knotenpunkte zu einzelnen Episoden im Film ausgearbeitet.⁹ Diese Episoden werden in eine rahmende Erzählung

8 *Walter Leimgruber/Silke Andris/Christine Bischoff*: Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren. In: Sabine Hess/Johannes Moser/Maria Schwert (Hg.): Europäische-ethnologisches Forschen: Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 247–281, hier S. 263.

9 Ein Episodenfilm zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass in ihm mehrere in sich geschlossene Kurzspiel- oder Kurzdokumentarfilme durch eine gemeinsame Klammer in Beziehung zueinander gesetzt werden und zusammen die ungefähre Länge eines Langspielfilms ergeben [*Philipp Brunner/Hans Jürgen Wulff*: Episodenfilm. In: Lexikon der Filmbegriffe

eingebettet sein und zugleich eine narrative Einheit bilden, was durch unterschiedliche Stilmittel betont wird. Für die dritte Episode beispielsweise ist vorgesehen, einen Zeichentrickfilm zu kreieren sowie mit Pressemitteilungen aus verschiedenen Ländern, die über den Tod des Ehepaars Luchsinger berichteten, und mit dem Navigieren auf einer Webseite zum Verkauf von Mapuche-Produkten zu arbeiten.

Ein Episodenfilm ermöglicht den Sprung von einem geschichtlichen Hintergrund zum nächsten, mit dem Überspringen der Zwischenzeiten. Das gibt dem Film zugleich eine elliptische Struktur¹⁰, die durch Auslassungen die Betonung eines roten Fadens erzielt. Der Film verzichtet somit darauf, die rahmenden geschichtlichen Kontexte ausführlich wiederzugeben – etwa den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust, den Kalten Krieg und die Revolutionen und Diktaturen in Lateinamerika sowie die Rückkehr zur Demokratie oder auch die indigenen Bewegungen mit ihrer Kritik an neoliberalen Politiken und postkolonialen Verhältnissen. Demgegenüber nimmt der Film die Verflechtungen der globalen und lokalen Machtverhältnisse und der Politik in diesen geschichtlichen Momenten in den Fokus – zum einen über die Fokussierung auf Knotenpunkte, zum anderen über ihr Verweben zu *Entretramas* (span.: Zwischenräume zwischen Geweben) in der Rahmenerzählung. Die elliptische Erzählform ermöglicht es so hervorzuheben, wie sich Rassismen an verschiedene sozialpolitische Konjunkturen jeweils anpassen.

Die Kontexte – Deutschland, Chile und die USA – werden dabei als geistig imaginierte >Filmräume<¹¹ dargestellt, welche durch die Narration meiner Gesprächspartner*innen in Kontakt zueinander treten. Die Disruption von Zeit/Raum – es wird in

(13. 10. 2012). URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=623> (Stand: 30. 1. 2021)].

- 10 Das Lehrmaterial der Bundeszentrale für politische Bildung definiert eine >elliptische Filmstruktur< folgendermaßen: »Der aus der Sprach- und Literaturwissenschaft stammende Begriff bezeichnet dort das Stilmittel der Auslassung von Wörtern oder Satzteilen, um die Wirkung des Gesagten zu erhöhen oder auf dessen Wichtigkeit hinzuweisen. Im Film bezeichnet er eine episodische Erzählweise mit vielen Auslassungen beziehungsweise einer gerafften Handlung, die der Aufmerksamkeitssteigerung dienen soll.« [o. V.: Elliptische Struktur (3. 2. 2014). In: Kinofenster.de. Filmpädagogisches Online-Portal der Bundeszentrale für politische Bildung. Filmsprachiges Glossar. URL: https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/glossar/elliptische_struktur/ (Stand: 5. 7. 2020)].
- 11 Als filmischer Raum wird der Gesamteindruck, der sich aus der Kombination der im Filmverlauf gezeigten Teilansichten und Raumsegmente ergibt, verstanden. Im Lehrbuch zur Filmanalyse von Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann ist der filmische Raum als die »Landkarte« beschrieben, die aus der diegetischen Handlungswelt entsteht. Den Autor*innen zufolge sind nicht nur die repräsentierten Raumstrukturen, sondern auch die Interpretation dieser Schauplätze und ihre Beziehung zueinander seitens der Zuschauer*innen Bestandteile des filmischen Raums. Demnach erweist er sich »weniger als eine visuelle Gestaltungsstrategie eines Films, sondern vor allem als geistiges Konstrukt seiner Zuschauer«. [Oliver Keutzer/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann: Filmanalyse. Wiesbaden 2014, S. 29]. In meinem

Chile über Deutschland und in Deutschland über Chile sowie in den USA über Chile und Deutschland, in Vergangenheits- und Präsensform gesprochen – wird zudem eingesetzt, um auf den Konstruktionscharakter filmischer Repräsentation hinzuweisen. Die Werkzeuge der filmischen Repräsentation ermöglichen somit eine zeitliche und räumliche Kontextualisierung der Thematik, die im Vergleich zur Dissertationschrift, kürzer und intuitiver geschieht.

Zwei weitere Darstellungsmöglichkeiten der filmischen Repräsentation, für die ich mich entschieden habe, betreffen die Montage und die Modalität meines Filmes. Im Folgendem werde ich diese Umsetzungen beschreiben und, anhand von jeweils einem Beispiel, die Vorteile dieser für die Vermittlung des Themenkomplexes erklären.

Die Montage meines Films – Bildung eines künstlerischen Dialogs

Die Montage der Interviews wird als ein nach außengerichteter, mehrstimmiger Monolog erfolgen.¹² In den Aufnahmen richten meine Gesprächspartner*innen ihren Blick in die Kamera, also auf die Zuschauer*innen hinter dem Bildschirm. Damit kann sich die*der Zuschauer*in als Gesprächspartner*in im filmischen Raum imaginieren. Wie eingangs erklärt, wurde diese Entscheidung bereits zu Beginn der Forschung getroffen und so wurden alle Interviews in entsprechender Weise gedreht: In der vorfilmischen Situation saßen meine Gesprächspartner*innen vor der Kamera und ich befand mich rechts neben der Kamera. Die Interviews sind zugleich zentral, nicht nur für die Herleitung des Zusammenhangs zwischen den Filmräumen, sondern auch für die Repräsentation eines zwischen den Protagonist*innen und mir gemeinsamen analytischen Prozesses über Subjektivierung und Identitätsbildung.

In Bezug auf die Filmografie von Eberhard Fechners beschreibt die Kulturanthropologin Dörthe Wilbers die Montage als einen künstlichen Dialog zwischen ver-

Film soll der Zusammenhang dieser Schauplätze insbesondere durch die Interviews vermittelt werden.

- 12 Der Ethnologe und Dokumentarfilmemacher Edmund Ballhaus beschreibt den außengerichteten Monolog als eine gesprächsführende Strategie, bei der sowohl die fragende Person als auch die Fragen selbst im fertigen Film nicht mehr erkennbar sind. Dabei spricht der*die Protagonist*in zu einer imaginären Person, »die der Rezipient oder ein unsichtbarer Ansprechpartner in der vorfilmischen Situation sein könnte« [Edmund Ballhaus: Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film. In: Ulrich Roters/ Joachim Wossidlo (Hg.): Interview und Film: Volkskundliche und ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse. Münster u. a. 2003, S. 11–50, hier S. 29].

Abbildung 1: Dritte Episode: zweite Sequenz: Der Tod des Ehepaars Luchsinger				
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur	
7	7.3Z Oma auf dem Markt 0:08:25 – 0:09:10	<p>Der Zeichentrickfilm fährt fort Innen/Detail Die Hand einer älteren Person schaltet den Fernseher aus.</p> <p>Innen/HT/AHP Wir sehen die ältere Frau der ersten Sequenz, die Gemüse in Körbe einpackte.</p> <p>Außen/Nah/AHP Die Körbe werden nebeneinander gestellt und das Gemüse wird mit Preisschildern vom Kind aus der vorherigen Sequenz versehen.</p> <p>Außen/Detail Der Salatkorb ist eingeblendet. Eine Kinderhand stellt das Schild mit dem Text »Lechuga \$150« auf.</p> <p>Außen/Amerikanisch/VP Die ältere Frau beobachtet das Kind lächelnd. Am rechten Rand des Bildes kommen Polizeistiefel ins Bild. Die ältere Frau erschrickt.</p> <p>Außen/HT/FP Vor ihr stehen zwei Polizisten. Sie versucht mit ihnen zu sprechen, die Polizisten nehmen sie aber fest. Das Kind kommt ins Bild und versucht die ältere Frau von den Polizisten wegzuziehen.</p>	<p>1. Tonspur: Feria de Temuco 2. Tonspur: Das Interview <i>Vom Direktor der Feria in Temuco zum Direktor des Interviews</i></p> <p>Klaus H.: die chilenische Gesellschaft lässt sie nicht aufsteigen. Sie bleiben weiter unten, also sie sind automatisch, sagen wir, sozial abgewertet [...] zumindest als Vorurteil von hier, von vornherein ist, dass der Mapuche eben arm ist und er weiß nix und er ist primitiv. Er ist deswegen kein schlechter Mensch [...] er hat nix mit Kriminalität oder mit irgendwas zu tun [...], dass er nachher beweisen kann, dass er es nicht ist, das ist seine schwere Arbeit.</p> <p>Frida H.: auf der anderen Seite haben sie sich vielleicht nicht bemüht, sich mehr auszubreiten und verschiedene Sachen zu ändern in ihrem eigenen Milieu; Auf der anderen Seite hat man es ihnen sozusagen verboten; oder hat sie in ihren Möglichkeiten restringiert.</p>	<p>Anmerkungen</p> <p>7.3 » Todo por una lechuga« (alles wegen eines Salats) war die Schlagzeile einer Nachricht im Oktober 2018 über das Verbot des Straßenverkaufs in Temuco und die Zusammenstöße der Verkäufer*innen und der Polizei.</p>

schiedenen Menschen, die einen lebensgeschichtlichen Bezug zueinander haben.¹³ Die gemeinsame Vergangenheit meiner Gesprächspartner*innen oder ihrer Vorfahren in Deutschland sowie ihre Bürger*innenwerdungsprozesse in Chile werden nicht nach den einzelnen Schicksalen, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten sortiert. Dadurch soll ein Gruppenporträt entstehen, welches jedoch innere Differenzen und Spannungen offenbart.

Die vielen Stunden Interviewmaterial wurden für die Dissertationschrift bereits stark komprimiert. Für die Bildung des künstlichen Dialogs werden die Interviews erneut untersucht, diesmal auf die Konstruktion eines – im übertragenen Sinne – aus der gesamten Narration entstehenden >Gedichtes< hin. Allein dadurch fällt die Auswahl des Gesagten im Film anders aus als in der Monografie. Die Interviewausschnitte sollen einen mehrstimmigen außengerichteten Monolog ergeben, bei der die Positionierungen aufeinander aufbauen, sich widersprechen oder andere Gesichtspunkte darstellen.

Im Folgenden stelle ich einen Abschnitt aus der zweiten Sequenz der dritten Episode vor, bei der es um die Äußerungen meiner Gesprächspartner*innen zur Position der Mapuche in der chilenischen Gesellschaft geht. Relevant sind hierbei die Spalten Bild und Audio: Es ist eine Zeichentrickfilmszene, die zeigt, wie eine Mapuche-Frau Gemüse auf der Straße verkauft und dafür von der Polizei festgenommen wird. Der Ton an der Stelle gibt Teile der Interviews mit Klaus H. und Frida H.¹⁴ wieder, bei der die beiden Gesprächspartner*innen die Gewalt, die wir sehen, bestätigen (Abbildung 1).

Ein Zeichentrickfilm ist nur für die dritte Episode vorgesehen. Aufgrund seiner Einbettung als Parallelgeschichte zu den Interviewausschnitten, welche die Beziehungen zwischen den Protagonist*innen und Mapuche zum Gegenstand haben, soll er an dieser Stelle zum einen suggerieren, dass meine Gesprächspartner*innen über die Situation von Mapuche erzählen; zum anderen sollen die Bilder allgemein gefasst werden, so dass sie auch auf andere Situationen – (institutioneller) Rassismus in Chile und im Ausland – übertragbar sind. So werden Bilder kreiert, die weniger die einzelnen historischen Momente illustrieren, sondern vielmehr allgemeinere Aussagen treffen. Zur Abstraktion in audiovisuellen Repräsentationen merkt der Filmtheoretiker und Dokumentarfilmemacher, David MacDougall, an:

»If we consider for a moment only the world of visual symbols, these new works may attempt to construct sets of relationships that resemble those of

13 *Dörthe Wilbers*: »Montierte Erkenntnis«. Überlegungen zur Relevanz der Methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film. In: Edmund Ballhaus (Hg.): *Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit*. Münster u. a. 2001, S. 275–289, hier S. 280 f.

14 Die Interviews fanden in Santiago im Jahr 2013 statt. Das Material liegt bei der Autorin. Alle Interviewpartner*innen sind in diesem Beitrag anonymisiert.

poetry in the verbal domain, since such cultural complexes must be grasped as totalities rather than piecemeal.«¹⁵

Neben den komprimierten Aussagen des mehrstimmigen Monologs wird dieses >Gedicht< aus abstrakten und zugleich >vertrauten Bildern< erzeugt, welches für die Verallgemeinerung subalternen Erfahrung steht. So werden durch formale Möglichkeiten der Filmmontage auch wichtige Inhalte der Forschung vermittelt:

Der Zeichentrickfilm in schwarz/weiß polarisiert und vereinfacht Machtverhältnisse. Die Bilder metonymisieren »lugares comunes« (span.: allgemeines Wissen), sprechen für eine Viktimisierung von Mapuche-Frauen, weil es die Perspektive ist, wodurch meine Gesprächspartner*innen ihre Identifikation – über Diskriminierungserfahrung – begründen. Die Parallelmontage des Zeichentrickfilms ohne Audio und der Interviews in geschlossenen Räumen als Off-Ton, stellen die öffentlichen und privaten Ebenen dar, zwischen denen Positionierungen gebildet und ausgehandelt werden.

Modalität meines Films: Reflexion durch Interaktion

Der mehrstimmige Monolog wird ab und zu durch Aufnahmen unterbrochen, in denen sich eine Interaktion zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir vor der Kamera abspielt. Dadurch soll die Reflexion des bruchstückhaften Charakters der Repräsentation unterstützt sowie auf die Positioniertheiten im Forschungsprozess hingewiesen werden.

MacDougall stellt fest, dass in der verschriftlichten Anthropologie die Prinzipien der Verwicklung und Identifikation meistens durch die Formulierung eines Statements, durch Verlinken, Theoriebildung und Spekulation erfolgt. Demgegenüber werden die Zuschauer*innen in der Visuellen Anthropologie anders in Denkprozesse involviert: Wissen wird nicht durch Beschreibung, sondern durch die Familiarität des Dargestellten erreicht.¹⁶

Das nächste Beispiel zeigt das Zusammenspiel des mehrstimmigen Monologs und der Interaktionsmomente. Zuvor sprachen sich Emma B. und Frida H. für die Richtigkeit der Forderungen der Mapuche aus.¹⁷ An dieser Stelle diskutieren sie intensiv ihre jeweiligen Standpunkte, ob sie Mapuche als Haushaltangestellte einstellen oder

15 David MacDougall: *The Visual in Anthropology*. In: Marcus Banks/Howard Morphy (Hg.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Heaven u. a. 1997, S. 276–295, hier S. 288.

16 Ebd., hier S. 286.

17 Interview mit Emma B. und Frida H. in Santiago im Jahr 2013.

nicht, erst untereinander, dann auch mit mir (fett markiert in der Dritten Episode, dritte Sequenz, Abbildung 2).

Durch die Bilder und den Ton wird deutlich, dass meine Gesprächspartnerinnen, trotz ähnlicher Auffassung darüber, dass Mapuche in ihrem Kampf um die Ländereien im Süden Chiles und gegen Diskriminierung Recht haben, unterschiedliche Schlüsse hinsichtlich ihres eigenen Verhaltens ziehen. Auch zeigt sich, dass ich in die Diskussion emotional involviert bin. An der Stelle reagieren sie auf meine Verfassung, die sie offensichtlich als irritiert oder ablehnend wahrnehmen: Frida H. indem sie eine Brücke zu mir schlägt und Emma B. indem sie ein Geständnis mir gegenüber ablegt: »Es ist gemein, ich weiß.« Diese Interaktion problematisiert Erwartungen, die an Jüd*innen herangetragen werden. Ich, mit meiner Verfassung und den Fragen, könnte zugleich anstelle von nicht jüdischen und jüdischen Zuschauer*innen treten. Ein Ergebnis der Forschung, insbesondere des dritten Knotenpunkts ist, dass einige meiner Gesprächspartner*innen den Druck verspür(t)en, als von Rassismus Betroffene, sich nicht rassistisch verhalten zu »dürfen«. Einige meiner Gesprächspartner*innen stellten diesen Anspruch an sich selbst, zugleich wurden sie von nicht jüdischen Menschen unter diesem Druck gestellt – und, wenn auch ungewollt, an dieser Stelle ebenso von mir. Meine Verfassung und Fragen können hier also stellvertretend für die Erwartungen von jüdischen und nicht jüdischen Zuschauer*innen stehen.

Durch einen formalen Bruch von dem künstlichen mehrstimmigen Monolog zu einer relativ langen und unmanipulierten Interaktion zwischen den Protagonist*innen und mir erzielt diese Sequenz zweierlei Reflexion bei den Zuschauer*innen: Zum einen darüber, wie schädlich die Erwartung einer moralischen Überlegenheit von Jüd*innen für ein Verständnis von Rassismus und für emanzipatorische Projekte ist, denn gleichwohl ob diese vom Innen oder vom Außen kommt, sie setzt – erneut – die Konstruktion einer jüdischen Identität voraus. Zum anderen über den Forschungsprozess und die Positionalität aller Beteiligten in diesem. Dabei wird das ethnografische Arbeiten als ein von Austausch und zwischenmenschlichen Affekten geleiteter Prozess und somit auch als ein erkämpftes Terrain dekonstruiert.

Beide Beispiele aus dem dritten Knotenpunkt machen deutlich, dass sich in den Erfahrungen meiner Gesprächspartner*innen in Chile Rassismus zusammen mit Klassismus und Sexismus artikuliert. Die Suche nach kreativen Sichtweisen und film-ästhetischen Vermittlungsstrategien hat das Ziel, einen anderen Zugang zu diesem komplexen Thema anzubieten.¹⁸

18 Sandra Eckardt/Torsten Näser: Ethnographisches Filmen. In: Christine Bischoff/Walter Leimgruber/Karoline Oehme-Jüngling (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern 2014, S. 273–290, hier S. 277.

Dritte Episode: dritte Sequenz: Verflochtene Erinnerungen			Anmerkungen
N°	Kurztitel/ Länge	Bildspur	Audiospur
9	9.1 ITBHHAT zur Lage der Mapuche 0:13:40 – 0:17:00	Innen/HT/VP Emma B. und Frida H. sitzen am Tisch und diskutieren unter sich und mit mir.	<p>Emma B.: Sie haben Recht, aber sie sind ..., no, ich konnte nie mit den Mapuchen, zu Hause habe ich nicht gern gehabt.</p> <p>Frida H.: Ich sehr gerne, ich habe ein Mädchen 24 Jahre gehabt, sie war so hässlich, Emma B.: So hässlich</p> <p>Frida H.: ja, aber sie war so ein guter Mensch und intelligent, das ist so, sie hat Sinn für Humor gehabt, das Einzige war, sie hat nie Gelegenheit gehabt, als Kind in die Schule zu gehen und so weiter, aber sie war 24 Jahre bei mir</p> <p>Emma B.: Schrecklich</p> <p>Ich: Warum?</p> <p>Frida H.: Sie kann sie nicht leiden, weil sie hässlich ist, sie ist doch ein intelligenter Mensch! ... [sie bezieht sich auf Emma B.]</p> <p>...</p> <p>Emma B.: Está bien, está bien! [zu Frida H.]</p> <p>Frida H.: Ach, das hast du alles von Carlos, er konnte keine hässliche Frauen leiden und deswegen</p> <p>Emma B.: Nein nein nein nein, ich kenne keine Frau, die so hässlich ist wie sie</p> <p>Ich: Aber, du meinstest du hättest nie gerne Mapuche ...</p> <p>Emma B.: Nein, als Mädchen habe ich nur einmal gehabt</p> <p>...</p> <p>Ich: Und warum?</p> <p>Emma B.: Warum ich, ich habe gerne Mädels, die gut aussehen, ehrlich gesagt, ja ...</p> <p>Frida H.: Ich habe den Menschen gesehen und nicht das Gesicht. Das ist ein Unterschied.</p> <p>Ich: Und alle Mapuche sind hässlich?</p> <p>Emma B.: Nein, aber meistens, es sind keine schöne Frauen. Die Rasse ist keine schöne Rasse, es ist eine hässliche Rasse.</p> <p>...</p> <p>Emma B.: Ist gemein, ich weiß, aber ich bin so [zu mir]</p>

Der Kontrast, der aus der Parallelmontage des Zeichentrickfilms mit der Tonspur im ersten Beispiel resultiert, und die Synchronmontage im zweiten Beispiel zeigen das Verrücken von Machtverhältnissen zwischen rassialisierten Minderheiten: Deutsche Jüd*innen können in Chile entscheiden, ob sie Mapuche Arbeit geben oder nicht. Diese Darstellung weist auf die Heterogenität subalternen Subjekte und Subjektivierungsprozesse hin¹⁹ und macht es zugleich nachvollziehbar, wie Jüd*innen und Mapuche die Diskriminierungserfahrung teilen und zugleich, ebenso durch postkolonialen Rassismus, Klassismus und Sexismus, in einer hierarchischen Beziehung zueinander stehen können.

Abschließende Bemerkungen

Der Film beruht unmittelbar auf dem, was die Forschung ergab. Wiederum hat der Vorsatz, einen Film zu der Thematik der Bürger*innenwerdungsprozesse deutscher Jüd*innen in Chile zu drehen, die Forschung von Anfang an beeinflusst. Darüber hinaus ermöglicht der Film die Erfassung weiterer Facetten sowohl in der Datenerhebung als auch in der Ergebnisvermittlung: Während die Monographie durch eine aufeinanderfolgende Beschreibung die Thematik erklärt, erreicht der Film über die Protagonist*innen, den Ton und die non verbale Kommunikation eine andere Empathie und Offenheit der Zuschauer*innen zum Themenkomplex. Über Bildraum, Grenzen und Übergänge macht er die Überkreuzungen der Ebenen, zwischen denen sich die Subjektpositionierungen bewegen, augenscheinlich.

Das Pendeln zwischen mehrstimmigem Monolog und den Interaktionen verweist auf den Inszenierungscharakter der Forschung und verdeutlicht damit auch die doppelte Funktion meiner Gesprächspartner*innen als solche, aber auch als Protagonist*innen einer filmischen Repräsentation ihrer Selbst. Bei den Interaktionen wird zudem die Forschung als ein Aushandlungsprozess zwischen meinen Gesprächspartner*innen und mir um Bedeutung aufgegriffen. Somit kann der Film zu Debatten um Autor*innenschaft sowie zur positionierten Forschung zu Rassismus beitragen.

19 Die Literaturwissenschaftlerin und postkoloniale Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak betont in einem Interview, dass Subalternität eine Position und keine Identität ist. Interview durchgeführt im Rahmen der internationalen Tagung >Los Velos de la Violencia: Reflexiones y Experiencias étnicas y de género en Chile y América Latina< vom 22. 08 – 24. 08. 2016 zu ethnischer und geschlechtsspezifischer Gewalt an der Universidad de Chile in Santiago, Min. 8:41. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=huuDvOeH3Y8> (Stand: 5. 7. 2020).



Ana María Troncoso Salazar
Thüringer Weg 9, Zimmer 309
09126 Chemnitz
ana.troncoso@phil.tu-chemnitz.de