

Band 11 der Reihe „Fragmentierte Moderne in Lateinamerika“,
herausgegeben von Marianne Braig, Stephanie Schütze
und Martha Zapata Galindo

Stefanie Kron, Birgit zur Nieden,
Stephanie Schütze, Martha Zapata Galindo (Hrsg.)

Diasporische Bewegungen im transatlantischen Raum

Diasporic Movements –
Movimientos diaspóricos

Umschlaggestaltung: Jakob Kirchheim

Foto auf der vorderen Umschlagseite: Luis González Toussaint

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2010

Ingrid Kummels

VIDEO INDÍGENA

Migration und Gender aus der Sicht indigener Filmemacher/innen im transnationalen Raum Mexiko/USA

Einleitung

In den Amerikas bedeuten die 1990er Jahre einen Einschnitt in Bezug auf die Wahrnehmung der Indigenen als politische Akteure. Sie werden als diejenigen anerkannt – und von politischen Gegnern als solche heftig kritisiert –, die wesentlich die Verfassungsreformen mit angestoßen haben, die den multiethnischen Charakter einer Reihe von Staaten offiziell verankern. Indigene in Kanada, den USA, Mexiko, Ecuador, Peru und Bolivien hatten erstmals explizit politische Forderungen auf einer ethnischen Basis erhoben, weil sie sich im Rahmen homogenisierender Nationsmodelle wie das des *mestizaje*¹ benachteiligt und diskriminiert sahen. Sie verlangten volle Bürgerrechte bei gleichzeitiger Anerkennung der eigenen Kulturen, der Rechte auf Land und natürliche Ressourcen sowie auf eine Selbstverwaltung und damit eine Teilautonomie innerhalb der Nationalstaaten.

Es ist kein Zufall, dass in genau diesem Zeitraum *Native Americans* und Angehörige der *First Nations* sowie der *pueblos indígenas* bzw. *pueblos originarios* (wie sich die politischen Akteure je nach Länderkontext nennen) vielerorts begannen, als Kamera- und Tonleute, Regisseure und Produzenten Dokumentar- oder Spielfilme zu gestalten. Einige gründeten sogar eigene kleine Fernsehsender. Medienzentren entstanden vor allem in den Ländern mit einflussreichen Indigenenbewegungen wie Kanada, den USA, Mexiko, Ecuador und Bolivien. Ihre Filme wurden über neue Diffu-

sionswege lokal, national, interkontinental und international verbreitet. In Mexiko arbeiten die Nichtregierungsorganisationen *Ojo de Agua Comunitaria*, *Chiapas Media Project/Promedios de Comunicación Comunitaria* und *Exe Video* in diesem Bereich, um nur die bekanntesten zu nennen.²

Thema dieses Artikels ist diese Medienszene in Mexiko, die heute unter dem Namen *Cine Indígena* oder *Video Indígena* zusammengefasst wird, und ihr Beitrag zur Entstehung neuer Formen indigener kollektiver Identität und Subjektivität. Seit den 1990er Jahren setzen Indigene³ in Mexiko Video- und Leinwandbilder verstärkt als Mittel ein, um die gängigen Repräsentationen von Indigenen als exotische ‚Anderer‘ und als passive Untergeordnete zu entkolonialisieren. In diesem Artikel wird die These vertreten, dass die modernen indigenen Mobilisierungen und die von ihnen ausgelöste ‚ethnische Wende‘ (Kummels 2008) eng mit neuen Mustern von Land-Stadt- und internationaler Migration verknüpft sind. Damit einhergehend positionieren sich die Akteure an der Schnittstelle von Gender, Ethnizität und sozialer Stellung neu. Zugleich entwerfen sie innovative Denkbilder und visuelle Symbolrepertoires, die sie über moderne Medien wie Video einer Empfängercommunity vermitteln. Zeichnet man folglich die Entstehung und Geschichte von *Video Indígena* nach, erhält man Einblicke in aktuelle indigene Identitätswürfe, die mit Bezug auf Migration und Transnationalität⁴ gestaltet werden. Diese Medienszene ist ein eminent (alltags-)politisches Feld. Die daran beteiligten Akteure bedienen sich gezielt der filmischen Repräsentation als rhetorischem Akt: Sie beansichtigen über Video- und Filmbilder Zuschauer für ihre Anliegen zu gewinnen und zu mobilisieren (Leuthold 1998:28).⁵ Sie wenden sich dabei auch an

¹ Für einen Überblick über die Medienzentren des *Video Indígena* in Mexiko siehe Plascencia Fabila/Monteforte 2001, Köhler 2004, Córdova/Zamorano 2004, Smith 2006, Schirwy 2009 und die Website www.nativenetworks.si.edu.

² Der Begriff Indigene wird im Folgenden als Sammelbegriff und Übersetzung von in Mexiko gebräuchlichen Eigenbezeichnungen wie *indígenas* und *membros de pueblos originarios* verwendet. Zu bedenken ist, dass die Nachkommen derjenigen, die erstmals von den europäischen Invasoren *indios* und *indigenas* genannt wurden, sich seit dem 20. Jahrhundert diese Bezeichnungen angeeignet und zu Kampfbegriffen umdefiniert haben, um so die anhaltende, kolonial verwurzelte Diskriminierung zu überwinden.

³ Der Begriff Transnationalität wurde für die meist informellen Aktivitäten von nicht-institutionellen Akteuren geprägt, für ihr Knüpfen von sozialen Netzwerken über nationale Grenzen hinaus, und er betont die Multidirektionalität der Ströme.

⁴ Vgl. hierzu Zamorano 2009, die den Begriff ‚in die Realität eingreifen‘ (*intervenir en la realidad*) dem der ‚Repräsentation‘ vorzieht.

Nicht-Indigene, d. h. dass auch Letztere Teil der Produzenten- und Empfängergemeinschaft des *Video Indígena* bilden.

Mexikanische Videofilmer wie Crisanto Manzano Avella, Hermenegildo Rojas, Juan José García, Carlos Efraín Rojas, Filoteo Gómez, Esperanza Molina, Yolanda Cruz, Dante Cerano und Edyvigés Tomás rücken gegenwärtig in ihren Filmen Indigene als selbstbestimmte Akteure mitsamt ihren Perspektiven in den Vordergrund. Sie thematisieren oft das Alltagsleben in den Gemeinden, die Landwirtschaft, den Handel, das Zubereiten lokaler Speisen, die Gemeinschaftsarbeit, die Feste, die politische Organisation sowie die Religion. Einige *videastas* tun dies zunehmend mit Blick auf die Wechselbeziehung zwischen diesen Alltagsbereichen und der Migration. Sie behandeln die sich verändernden sozialen Stellungen und die Genderrollen von indigenen Akteuren, die sich zwischen dem Land und den Städten im transnationalen Raum Mexiko/USA bewegen.

Das *Video Indígena* hat im Verlauf seiner noch kurzen Geschichte in Mexiko eine grundlegende Neuausrichtung erfahren: Es ging 1989 aus einem Programm des staatlichen Indigeneninstituts *Instituto Nacional Indigenista*⁶, „*Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunitades y Organizaciones Indígenas*“, hervor, das vor allem die Ausbildung von Indigenen in modernen Bildtechnologien förderte. Heute hingegen ist *Video Indígena* eine breite Medienszene, die mehrheitlich von Indigenen kontrolliert, organisiert und verwaltet wird. Die Videos, die in einer Vielzahl von Medienzentren produziert werden, werden sowohl in den Gemeinden lokal konsumiert als auch im Rahmen einer interkontinental vernetzten Indigenenbewegung ausgetauscht und präsentiert. Filmemacher aus den Amerikas treffen sich seit 1985 im Rahmen der *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI) zu panamerikanischen indigenen Filmfestivals; die letzten beiden fanden 2006 in Oaxaca, Mexiko, und 2008 in La Paz, Bolivien, statt. Dies alles trägt – wenn auch noch in kleinen Rahmen – zu neuen medialen Konsumerwartungen und Sehgewohnheiten im Alltag bei.

Im Folgenden wird in einem ersten Schritt auf diesen durch *Video Indígena* veränderten Mediengebrauch, speziell im Rahmen von gegenwärtigen identitätspolitischen Initiativen der mexikanischen *pueblos originarios*, eingegangen. Die darin tätigen Aktivisten messen der Wiederaneignung der Repräsentation von indigenen Lebenswelten große Bedeutung bei und verfolgen das Ziel einer Entkolonialisierung von Denken und Seele. Sie for-

⁶ Das 1948 gegründete INI ist seit 2003 in die *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI) übergegangen.

men *Video Indígena* als Konsumenten mit. In einem zweiten Schritt sollen Filme analysiert werden, die exemplarisch die bestehenden und neuen Genderrollen thematisieren, die aus dem Wirkungszusammenhang von Migration hervorgehen. Diese Filme besitzen aufgrund ihrer Zirkulation über die Netzwerke des *Video Indígena* selbst eine Wirkmächtigkeit (*agency*). Ich forsche zu diesen Themen seit Beginn der 1990er Jahre. Im August 2008 und 2009 führte ich u. a. ausführliche Interviews in Mexiko-Stadt und in der Landeshauptstadt Oaxaca mit Produzenten und Konsumenten des *Video Indígena*.

Medienerzählungen in der ersten Person: Debatten über Repräsentation im Workshop „Romper el Silencio“

Im August 2008 veranstalteten zwei indigene Aktivistinnen, Guadalupe Martínez Pérez (Nahua) und Celerina Patricia Sánchez (Mixtekin), aus Anlass des *Día Internacional de las Poblaciones Indígenas* in der mexikanischen Hauptstadt⁷ einen Workshop der *pueblos originarios*⁸ mit dem Titel „Romper el Silencio“. Ungefähr fünfzig Personen, darunter indigene und nicht indigene Stadtpolitiker, Medienmacher sowie Medienexperten, kamen, angezogen vom attraktiven Programm, zu der Veranstaltung. Als Ziel des Workshops war angekündigt worden: „... mit den Stereotypen zu brechen, die Diskriminierung und Ausgrenzung der indigenen Bevölkerung verursachen“.⁹ Filmfächleure waren eingeladen, um mit einem kritischen Ansatz über die Geschichte des mexikanischen Kinos und insbesondere über die indigenistischen Filme der 1930er bis 1950er Jahre zu referieren. Sie berichteten über die alternative Bewegung des *Video Indígena* und gaben praxisbezogene Einblicke in die Technik der Filmherstellung. Im Rahmen der verschiedenen Programmteile kam es zu lebhaften Diskussionen. Insbesondere indigene Teilnehmer kritisierten wiederholt eine Filmfigur, die in Mexiko das Bild der Indigenen geprägt hat und sie in diskriminie-

⁷ Der Workshop fand im von Guillermo Bonfil gegründeten *Museo Nacional de Culturas Populares* statt. Die Organisatorinnen stehen der 2007 ins Leben gerufenen *Red Social de Mujeres Indígenas del D.F.* vor.

⁸ In Mexiko-Stadt und der weiteren Umgebung des Tals von Mexiko lebt eine große Zahl von dort einheimischen Nahuas und Mazahuas sowie von Zapoteken, Mixteken und Triqui, die in den letzten Dekaden dort eingewandert sind.

⁹ Siehe Programmflyer des *Museo Nacional de Culturas Populares* für den August 2008.

render Weise repräsentieren würde: die „India Mariá“. Die SchauspielerIn und Regisseurin María Elena Velasco legte diese Protagonistin als eine indigene Frau vom Dorf an, als ein weiblicher Simplizissimus, der die Herausforderungen der Moderne (wie z. B. die Notwendigkeit, illegal in die USA zu migrieren) stets mit Bauernschläue bewältigt.¹⁰ Dieses Grundthema benennt eines der India-Maria-Filme explizit im Titel: *Tonta, tonta, pero no tanto*. Filmanalytisten würdigen die India María in letzter Zeit als eine der ersten populären Figuren, die eine indigene Frau als AkteurIn darstellt (Rohrer 2009).

Weshalb verurteilten dagegen die indigenen Workshop-Teilnehmer durchgehend diese Filmfigur? Celerina Patricia Sánchez, eine der Organisatorinnen und Dichterin mit mixtekischen Wurzeln, die seit langem in Mexiko-Stadt lebt, erklärt mir das Problem mit den Stereotypen:

Sie gleichen einem Ungeheuer (*monstruo*). Kaum schaltest du den Fernseher ein, ist das erste Bild einer Indigenen, das dir aufgedrängt wird, das des unterwürfigen Dienstmädchens. Die India-Maria-Filme vertiefen den Eindruck, dass eine indigene Frau nur eine Untergeordnete und ungebildet sein kann. Wie könnten ein *licenciada*, ein Anwalt oder ein Arzt je Indigene sein? Es passt einfach nicht zusammen. Und viele meiner Genossen waren selbst dieser Überzeugung, alle, die Anwälte oder Ärzte geworden waren und sich damit ‚zivilisiert‘ hatten. Sie betrachteten sich nicht mehr als Indigene. Erst der zapatistische Aufstand von 1994 hat eine Veränderung bewirkt. Seither sind viele zum ersten Mal stolz darauf, *indigenas* zu sein.¹¹

Celerina Sánchez sieht sich selbst im Alltag ständig damit konfrontiert, dass sie gemäß dem Raster der India-Maria-Filme beurteilt wird. „Sie ist eine *indígena*, aber eine die sich modisch kleidet, die gebildet ist ...“ Vor dem Hintergrund gängiger Repräsentationen, die mit ‚rassischen‘ Einschreibungen entlang binärer Oppositionen arbeiten, meinen Angehörige des Mainstreams, dass das eigentlich ein Widerspruch ist.

Demgegenüber wollten die Organisatorinnen des Workshops darauf hinarbeiten, dass „wir uns unsere Bilder wieder aneignen, indem wir unsere eigenen Geschichten erzählen“ (vgl. Salazar/Córdova 2008: 39). Für den Workshop wählte Sánchez Filme aus, die Geschichten aus dem Blick Indi-

gener Protagonisten erzählen – sie mussten nicht unbedingt von indigenen Filmemachern hergestellt worden sein. Neuere Kinofilme wie *Erendira Iktankari* und *La Pasión de María Elena* mit indigenen Protagonistinnen stelle sie als gelungene Beispiele vor.¹² So genannte ethnografische Dokumentarfilme klammerte sie hingegen allesamt aus: „Es gibt ein sehr respektables *Euvre*, aber diese (ethnografischen) Filme erzählen aus der Perspektive des ‚Anderen‘. Das hört man auch immerzu im Filmmomentar: ‚Die sind so und so und die machen dies und das. Sie leben auf diese Art und Weise.‘ Fortwährend wird in diesen Filmen in der dritten Person erzählt. Was aber, wenn du die Geschichte aus der Perspektive der ersten Person erzählst? Damit verändert sich deine Rolle radikal!“

Die Indigenen im Film vor *Video Indígena*: Ein kurzer filmgeschichtlicher Rückblick

Auch angesichts der langen Geschichte des mexikanischen Kinos erstaunt es, dass Indigene in Mexiko erst in den 1990er Jahre beginnen, eigene Filme zu drehen. Dabei waren die autochthonen Bewohner des Landes zu Beginn der 1930er Jahre der Hauptgegenstand einer Reihe von Spielfilmen. Hintergrund war Mexikos nachrevolutionäre Nationalideologie des *indigenismo*, ein kultureller Nationalismus, der die Einzigartigkeit des Landes auf seine präkolonialen indigenen Zivilisationen zurückführte. Dieser diente auch als Ausgangspunkt für die Implementierung einer praxisbezogenen Indigenenpolitik in der Gegenwart. Entsprechende Ideen erwarteten Reformpolitiker, Regierungsanthropologen, Archäologen, Philosophen, Künstler und Filmemacher. Innen war gemeinsam, dass sie sich als *mestizos* verstanden, d. h. ausschließlich Mestizen bestimmten den *indigenismo*.

Ab 1932 wurden mehrere Spielfilme mit indigenistischen Inhalten gedreht, angeregt durch das ehrgeizige und aufsehenerregende Projekt des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein, *Que Viva México*. Es wurde nie vollendet, wirkte aber programmatisch auf das mexikanische Kino der

¹⁰ Velasco drehte, teilweise auch als Produzentin, im Verlauf der 1970er und 1980er Jahre fünfzehn Spielfilme rund um diese Figur, die in Mexiko große Popularität genießt. 2008 wurden die Filme weiterhin regelmäßig im Fernsehen ausgestrahlt und über DVD-Raubkopien vertrieben.

¹¹ Interview am 14.8.08 in Mexiko-Stadt.

¹² Der Spielfilm *Erendira Iktankari* des mexikanischen Regisseurs Juan Mora Catlett wurde im Jahr 2006 überwiegend in den mexikanischen Programmkinos gezeigt. Basierend auf einer oralen Tradition handelt er von einer Purepecha-Frau, die im Rahmen der Konquista als Erste das Pferdreiten erlernte und Widerstand gegen die Spanier leistete. Der Dokumentarfilm *La Pasión de María Elena* der spanischen Filmemacherin Mercedes Moncada aus dem Jahr 2003 beleuchtet die komplexen Herausforderungen, denen sich eine Karámuri-Frau stellen muss, nachdem ihr Sohn bei einem durch eine weiße Frau verursachten Autounfall ums Leben kommt.

1930er bis 1950er Jahre, das so genannten *Cine de Oro*. Die Geschichte von *Janitzio* des Regisseurs Carlos Navarro aus dem Jahr 1934 ist für das indigenistische Filmgenre exemplarisch und prägte weitere Filme. Der Film beleuchtet einerseits kritisch die real existierende soziale Ungleichheit zwischen Indigenen und Nichtindigenen – dies ist ein fortschrittliches Element gegenüber den Vorgängerkfilmen, die Indigene gar nicht oder als Untergeordnete und Randfiguren thematisiert hatten. Andererseits werden die indigenen Protagonisten in *Janitzio* nicht besonders realitätsgetreu inszeniert: Sie werden von ‚weißen‘ Schauspielern verkörpert, die ihre Figuren mittels starkem Spanisch und unterwürfiger Körperhaltung gemäß den damals gängigen Stereotypen indigenisieren. Auch wird die Filmnarrative im Wesentlichen durch ‚westliche‘ Moralvorstellungen gestaltet. Gemäß einem patriarchalischen Ehrenkodex, der im iberischen Raum und in Lateinamerika verbreitet war, untergräbt eine ‚entehrte‘ Frau das Ansehen ihrer Familie. In indigenistischen Filmen wird oft die indigene Gemeinde nach dem Muster einer solchen patriarchalischen Familie konzipiert. Die Dorfbewohner begegnen dem moralischen Fehltritt einer ‚ihrer‘ Frauen, indem sie diese durch Steinigen bestrafen und töten.¹³

Erst im Verlauf der 1960er und 1970er Jahre wurde im Rahmen des *Nuevo Cine* eine Reihe komplexerer Spielfilme zum Thema der indigenen Bevölkerung gedreht. Sie beleuchten die neokoloniale ‚Rassen‘-Hierarchie kritisch und besetzen erstmals tragende Filmfiguren mit indigenen Darstellern. Hierzu zählen u. a. *Tarahumara* des Regisseurs Luis Alcoriza und *Cascabel* von Raúl Arratza (Noble 2005: 123-146).

Die Konjunktur des indigenistischen Spielfilms war längst vorüber, als das staatliche *Instituto Nacional Indigenista* 1989 das Programm *Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas* aus der Taufe hob. Das INI ist eine semiautonome Institution der Regierung, die bereits 1948 gegründet worden war, noch zur Hochzeit des *indigenismo*. Ab den 1970er Jahren hatte es seine ehemals integrationsistische Indigenenpolitik auf ein multietnisches Modell der mexikanischen Nation neu ausrichten müssen. Dies geschah auf Druck der Indigenen-

¹³ Die Bestrafung der moralischen Übertretung durch Steinigung, wird zugleich als vor-modern gebrandmarkt, indem es auf die als rückständig geltenden Indigenen projiziert wird. Auch der Spielfilm *Tabu* (von 1931) baut auf dem Grundmotiv eines sexuellen Tabubruchs auf. Er entfaltet sich an einem ganz anderen Schauplatz, auf der Pazifikinsel Bora Bora, deren Filmfiguren jedoch ähnlich erbarmungslos vorgehen (Lienhard 2002:31). Der Regisseur F. W. Murrau drehte *Tabu* in Zusammenarbeit mit Robert Flaherty, der als Begründer des ethnografischen Films gilt.

bewegung, insbesondere von indigenen Lehrern und Bauern, die eng mit einer neuen Generation von regierungskritischen Anthropologen zusammenarbeiteten (Kummels 1997). Die Regierung von Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) gestand schließlich den indigenen Völkern (*pueblos indígenas originarios*) zu, dass sie unentbehrlicher Teil der „plurikulturellen“ mexikanischen Nation seien. Dies wurde in der Verfassung verankert und darin den indigenen Völkern kollektive kulturelle Rechte, wie der Schutz der indigenen Sprachen, Kulturen und Bräuche sowie der sozialen Organisationsformen, zugestanden.

Der damalige INI-Direktor Arturo Warnan, der zur Gruppe der kritischen Anthropologen gehörte, sah vor, dass Indigene selbst die Kontrolle über institutionelle Ressourcen und Programme übernehmen (Wortham 2004: 364). Nichtindigene Medienexperten und ethnografische Filmemacher entwarfen das Programm, mit dem der asymmetrische Zugang zu Massenmedien zugunsten der Indigenen aufgebrochen werden sollte. Ausbilder wiesen zwischen 1990 und 1994 87 *indígenas* in achtwöchigen Crash-Kursen in die Handhabung der Videotechnologie ein. Die Ausgebildeten stellten Videos her, die eine Vielfalt von die indigenen Gemeinden selbst betreffenden Themen behandelten und stilistisch überwiegend den den Dokumentarfilm-Realismus nahestanden (Wortham 2004: 363). Doch nur wenige Jahre später kam es zu entscheidenden Wendepunkten: In Oaxaca machten sich Organisationen wie *Video Tamix* (1992) und die NGO *Ojo de Agua Comunicación* (1998) u. a. durch eigene Infrastruktur und dank Finanzierungsquellen aus dem Ausland organisatorisch vom INI unabhängige Hintergründe bildeten die lokalpolitischen Initiativen vieler indigener Teilnehmer, mit denen sie bereits vor dem *Transferencia de Medios*-Programm eine kulturelle Ermächtigung im Bereich von Medien, Kommunikation und Kunst umgesetzt hatten (Smith 2006: 115f). Die indigenen Videokünstler stellten das Ziel einer kontinuierlichen eigenständigen Produktion in den Vordergrund. Die NGO *Ojo de Agua Comunicación* hat seither eine große Zahl von Dokumentarfilmen produziert und verbreitet, die von regionalen Autorenfilmen und im Auftrag von Gemeinden und Kooperativen hergestellt wurden. Sie hat darüber hinaus im Auftrag des mexikanischen Bildungsministeriums die Filme der Serie *Pueblos de México, México Intercultural* für das Schulfernsehen produziert und damit ein breites Publikum erreicht.¹⁴

¹⁴ Zielpublikum waren die Schütler von Sekundar- und Bachelor-Schulen, die auf der Basis von Fernsehprogrammen unterrichten. Für eine Liste der Videoproduktionen von *Ojo de Agua Comunicación* siehe <http://ojodeagua.laneta.apc.org/> und zu den In-

Im Rahmen dieser neuen Strukturen hinterfragen indigene Medienleute inzwischen die oben wiedergegebene Meisternarrative der ‚medienbringenden‘ Rolle, die das staatliche Programm *Transferecia de Medios* für die Entstehung des *Video Indígena* gespielt haben soll.¹⁵ Der damalige Programmwurf suggerierte, dass Indigene erst durch staatliche Initiativen mit modernen Massenmedien in Berührung kommen würden. Er baute auf einer Dichotomie zwischen ‚traditionellen‘ und ‚modernen‘ Kommunikationsmitteln auf, identifizierte Indigene mit dem ersten Bereich und stilisierte sie so zu fern der Massenmedien lebenden ‚Hinterwäldlern‘. Die Wirklichkeit sah jedoch in der Regel anders aus, wie z. B. Juan José García, Präsident von *Ojo de Agua Comunicación*, berichtet. Er wuchs in der Gemeinde Guetlaxo de Juárez auf, und dort habe er Radio und Fernsehen „schon seitdem ich mit Murneln spielte“ konsumiert.¹⁶ Große Teile der indigenen Bevölkerung dürften eine vergleichbare Sozialisation mit dem Konsum von Massenmedien erfahren haben. Bereits Ende der 1980er Jahre war für viele das Pendeln zwischen Land und Stadt bzw. die dauerhafte Ansiedlung in Städten längst Bestandteil ihrer Lebenswelt geworden (Cohen 2004). Auch brachten rückkehrende Migranten oft einfache Videokameras in ihre Herkunftsgemeinden mit und nutzten sie, um dort erstmals Familien und Dorffeste zu dokumentieren.

Die Heterogenität und Transnationalität von *Video Indígena*

Problematisch am Begriff des *Video* oder *Cine Indígena* ist, dass er eine Homogenität der Akteure und von deren Produkten nahe legt („Indigene, die indigene Filme produzieren“), die nicht der Realität entspricht. Vielmehr agieren im Feld des *Video Indígena* Akteure internationaler Herkunft und greifen dabei auf ein transnationales Netzwerk von Produktions- und Konsumtionsorten zurück (Wood 2008: 105). Die daran Beteiligten legen je nach gesellschaftlicher Positioniertheit das *Video Indígena* unterschiedlich aus. So erläutert der italienischstämmige Kanadier Guillermo Monteforte, der ein Schlüsselakteur bei der Entstehung des *Video Indígena* war:

halten einzelner Videoproduktionen Plascencia Fabila/Monteforte 2001, Raiz de la Imagen 2006a und Wood 2008: 105-111.

¹⁵ Auch Wortham (2004: 364) bemerkt diesbezüglich: „urban and foreign migration may have more to do with the proliferation of audiovisual technology among indigenous communities“.

¹⁶ Interview am 22.8.08 in Oaxaca-Stadt.

Este término no se refiere a un género cinematográfico determinado... ni tiene que ver con que el creador sea o no indígena. En esencia, incluye a trabajos y los realizadores que utilizan los medios audiovisuales para dar una voz digna a las visiones, luchas, conocimiento y cultura de los pueblos indígenas. (Plascencia Fabila/Monteforte 2001: 57)

Monteforte zählt zu den *Video Indígena*-Autoren, die sich für eine indigene Sache engagieren, aber weder als *indígenas* kategorisiert werden noch sich selbst als solche identifizieren. Der Purépecha-Filmmacher Dante Cerano besteht hingegen darauf, dass man zwischen ‚indigenen audiovisuellen Künstlern‘ und ‚indigenistischen westlichen Dokumentarfilmern‘ trennen sollte. Er sorgte mit dieser Äußerung für eine heftige Debatte beim *Zweiten Internationalen Filmfestival* von Morelia 2004 (Salazar/Córdova 2008: 39). Seine dezidierte Stellungnahme verdeutlicht, dass indigene Mediennmacher bestrebt sind, ihre Autonomie in der Videoproduktion weiter auszubauen. Wieder andere *videomakers* distanzieren sich von dem Begriff *Video Indígena*, da sie ihre Arbeit nicht als einen (ethnisch) getrennten Bereich, sondern als Bestandteil einer universellen Dokumentar- und Spielfilmproduktion begreifen (Gómez in: Smith 2006: 114; García in: Wortham 2004: 365). In dieser Meinungsvielfalt spiegelt sich die Heterogenität der Akteure, die aktuell die Szene des *Video Indígena* mitgestalten – auch die der Teilgruppe der Personen, die sich als *indígenas* identifizieren –, wider. Die Einzelnen entstammen oder leben in unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Milieus (auf dem Land oder in der Stadt, in Mexiko oder in den USA) und haben sich das Filmhandwerk über verschiedene Ausbildungswege angeeignet. Sie beleuchten ihre Filmthemen auch deswegen aus unterschiedlichen Perspektiven, weil sie sich an den Koordinaten ihres jeweiligen Lebensmittelpunkts orientieren müssen, wenn sie sich an der Intersektion von Gender, Ethnizität und sozialer Stellung positionieren.

In den Jahren zwischen 2003 bis 2006 thematisierten mehrere Filmemacher dieser heterogenen Gruppe die Wechselwirkungen zwischen der Migration in die USA und den ländlichen Gemeinden von Oaxaca und Michoacán: so etwa Yolanda Cruz in ihrem Film *Sueños Binacionales/Binational Dreams* sowie Dante Cerano, der den Film *Día 2* und gemeinsam mit Eduviges Tomás den Film *Cheranasicotown* produzierte. Diese Filme wurden im Rahmen des *VIII. Internationalen Festivals des Kinos und des Videos der indigenen Völker* 2006 in Oaxaca einem regionalen und internationalen Publikum präsentiert. Sie haben auch darüber hinaus eine Diffusion erfahren und erzielen so eine transnationale Wirkung: Sie wurden im Rahmen von Festivals, die das *National Museum of the American Indian*

(NMAD) und die *Smithsonian Institution* von Washington D.C. organisiert, gezeigt. Zudem werden sie über die Produktionsfirmen, die Yolanda Cruz (*Petate Films*) und Dante Cerano (*EXE Video*) leiten, vertrieben. Die Anerkennungen und Preise, die diesen Filmen jeweils zuteil wurden, tragen zu ihrer Popularität bei.¹⁷

Die drei Filmemacher drehten in Regionen der indigenen Transmigration in Oaxaca und Michoacán, die in den letzten Jahrzehnten über die Wanderungsbewegungen in die USA tief greifende Veränderungen erfahren haben. Der Ethnologe Michael Kearney erläutert (1996, 2000), wie das Pendeln und das Knüpfen von Netzwerken zwischen den Herkunftsgemeinden in Mexiko und den Satellitengemeinden in den USA eine räumliche Ausdehnung der ökonomischen, sozialen und kulturellen Reproduktion und neue reflexive ethnische Vergemeinschaftungsprozesse ausgelöst haben. In den ländlichen Herkunftsregionen Oaxacas wie in der Mixteca hatten sich die Menschen in erster Linie als Bewohner einer Gemeinde, bisweilen als *campesinos*, und nie als Mixteken identifiziert. Doch da in den USA gezwungenermaßen Bewohner verschiedener mixtekischer Gemeinden zusammenlebten, begannen sie ab Ende der 1970er Jahre unter Rückgriff auf den latenten Identitätshorizont der indigenen Sprache eine gemeinsame soziale Identität gegenüber der nicht indianschen Bevölkerung zu betonen. Zum einen reagierten sie damit auf die Diskriminierung seitens der ‚Anglos‘, englischsprachiger US-Amerikaner, wie auch der ‚Chicanos‘, mexikanischstämmiger US-Amerikaner. Zum anderen nutzten sie die inklusivere ethnische Identitätsebene, um gegenüber Vertretern des mexikanischen Staates sowie ihren Arbeitgebern Forderungen zu stellen. Die neue Selbstzuschreibung als Mixteken in diesen Kontexten wirkte auf die soziale Identität in den ländlichen Ursprungsgemeinden zurück und transformierte sie (Nagengast/Kearney 1990: 87). Mixteken, Zapoteken, Chatinos und andere geben den neuen simultanen Zugehörigkeitsgefühlen zu transnationalen Gemeinden in halb witzig, halb ernst gemeinten Gemeindepseudonymen wie „Oaxacalifornia“, „Cheranasicotown“, „Puebla York“ und „NewYorktilán“ einen Ausdruck (siehe auch Smith 2005). In diesem transnationalen Feld positionieren sich die Akteure sozial neu. Indigene müssen sich mit komplexen Strukturen unterschiedlicher nationaler Diskriminierungsformen auseinandersetzen (Fox/Rivera-Salgado 2004: 2). Sie

¹⁷ Dante Cerano gewann 2004 für *Día 2* den Preis für die beste künstlerische Kreation beim VII. *Festival Americano de Cine y Video de Pueblos Indígenas* in Chile. Yolanda Cruz' *Sueños Binationales/Bi-national Dreams* wurde im Rahmen des *All Roads Film Project* des *National Geographic* projiziert und auf DVD vertrieben.

erzielen aber auch neue Handlungschancen im transnationalen Kontext. Indigene Frauen suchen neue Rollen in privaten und öffentlichen Räumen, so innerhalb der Familie, in den Migrantennetzwerken, in der Lokalgemeinde, in den Gewerkschaften und politischen Organisationen (Velasco Ortiz 2005). Auf diese Veränderungen geht der im Folgenden ausführlicher beschriebene Film ein.

Yolanda Cruz: *Sueños Binationales/Bi-national Dreams*

Die Filmemacherin Yolanda Cruz wuchs als Kind von Angehörigen der Chatino-Ethnie von Oaxaca in den USA auf. Ihr Studium an der Filmhochschule der *University of California* in Los Angeles schloss sie 2002 ab. Den Film *Sueños Binationales/Bi-national Dreams* verwirklichte sie drei Jahre später mit einem Stipendium der *Rockefeller Foundation*. Der Film pendelt stetig zwischen Orten und Akteuren, die sich in Mexiko oder den USA befinden. Zu Beginn des Films wird programmatisch das Konzept einer simultanen Zugehörigkeit zu beiden Ländern dargestellt: Zu sehen ist ein älterer Herr auf einem Berg nahe dem mixtekischen Dorf Santiago Apoala. Er erzählt, dass einst ein böser Pfarrer aus der Pfarrkirche an genau dieser Stelle einen riesigen Baum gefällt habe. Daraus sei ein doppelköpfiger Adler hervorgegangen.¹⁸ In der nächsten Filmszene werden die Umrissse eines solchen mythischen Tieres auf eine Landkarte von Nordamerika projiziert, in der keine Grenzen und keine Staaten eingezeichnet sind, dafür aber die Namen indigener Sprachgruppen. Der doppelköpfige Adler steht als Symbol für die binationalen Bezüge der indigenen Bewohner der Mixteca, die seit dreißig Jahren u. a. nach Fresno, Kalifornien, sowie von Chatinos, die seit zehn Jahren nach Durham, North Carolina, migrieren. Das Prinzip der Bipolarität wird über den so visualisierten Mythos auf die präkolumbische Zeit zurückgeführt, womit dieses (und das gegenwärtige transnationale Pendeln) als ein ursprünglicher Bestandteil indigener Lebenswelten erscheint. Im weiteren Verlauf führen die Kommentare von zwei Vertretern der *Frente Indígena Oaxaqueña Binacional (FIOB)*¹⁹ durch den Film. Centolla Maldonado, die in Oaxaca tätig ist, und Rufino Domínguez, der in

¹⁸ Es handelt sich um eine moderne orale Version des Motivs des heiligen Baums von Apoala, das im präkolumbischen *Codex Lindabonensis* wiedergegeben wird.

¹⁹ Die 1992 gegründete Indigenenorganisation ist im Zuge ihrer Dachfunktion für alle ethnischen Gruppen, die im transnationalen Raum Mexiko/USA leben, in *Frente Indígena de Organizaciones Binacionales* umbenannt worden.

Fresno lebt, erzählen über die Situation der Indigenen. Diese sind sowohl in den Herkunftsgemeinden als auch in den Satellitengemeinden in den USA in migrantische Netzwerke eingebunden. Frau Maldonado beschreibt die Herausforderungen, denen vor allem Frauen, die in Oaxaca bleiben und Landwirtschaft betreiben, gegenüberstehen. Sie leiden oft unter einer prekären Finanzsituation. Die FIOB versucht, über selbst verwaltete *cajas de ahorro* Abhilfe zu schaffen. An späterer Stelle betont Centolla Maldonado, dass sie als einzige Frau Teil der Führungsriege der FIOB ist, obwohl in Oaxaca überwiegend Frauen der Organisation angehören. Sie beklagt somit organisationsinterne Geschlechterhierarchien.

Sueños Binacionales/Bi-national Dreams macht weitere Konflikte und Widersprüche sichtbar, indem er Migranten beiderlei Geschlechts, sowohl junge, in den USA lebende Personen als auch ältere Menschen, die überwiegend in den Herkunftsgemeinden geblieben sind, zu Wort kommen lässt. Die Jungen erzählen davon, dass sie sich eine permanente Rückkehr in ihr Herkunftsdorf nicht mehr vorstellen können, auch wenn sie zugleich den finanziellen Zugewinn durch Migration und ihre niedrige soziale Position in den USA kritisch beurteilen. Die Alten klagen über den Niedergang der früher einträglichen Subsistenzwirtschaft als Folge der Abwanderung und legen dies auch den jungen Migranten zur Last, die keine Visionen für ihr Herkunftsdorf entwickeln würden. Die Filmprotagonisten und FIOB-Mitglieder verweisen wiederum auf manch positive Seiten der Migration: Sie sei die Quelle eines neuen Gemeinschaftsgefühls als *indigenas*. Gerade das Zusammenrücken in den USA habe dazu beigetragen. Frauen nehmen die neue Chance wahr, sich weiterzubilden, betont Centolla Maldonado. Der Film vermittelt auf diese Weise die verschiedenen Standpunkte und Konflikte zwischen den Geschlechtern und Generationen, die im Rahmen der Migration neu definiert werden.

Yolanda Cruz bedient sich weitgehend der konventionellen Mittel des Genres Dokumentarfilm. Dies gilt für ihren Einsatz von Protagonisten, die die Narrative des Films führen, und ihren Gebrauch des Dokumentarfilm-Realismus. Ungewöhnlich an *Sueños Binacionales/Bi-national Dreams* sind jedoch die Einblicke, die die (von der Autorin entsprechend ausgewählten) Protagonistenaussagen und Filmschauplätze ermöglichen. Die Filmemacherin baut vielfach auf gemeinsame kulturelle Referenzen mit den Gefilmten auf, etwa auf die gemeinsame Chatino-Sprache. Nicht-indigene wiederum vermögen den Film aufgrund seiner konventionellen Erzählweise gut zu verstehen und ihn etwa als einen ethnografisch fundierten Film zum Thema indigene Migration in die USA zu betrachten. Ein Hintergrund ist, dass Yolanda Cruz als Ratgeber für den Film die Ethnolo-

gen Jonathan Fox und Gaspar Rivera-Salgado heranzog, die das erste Überblickswerk zur Migration von mexikanischen Indigenen in die USA veröffentlichten. Bisweilen aber wirkt der Film auf ein europäisches Publikum in manchen Hinsichten ‚fremd‘.²⁰ Das mag daran liegen, dass er nicht nach gängigen Mustern die Indigenen exotisiert, indem er Traditionelles und Modernes entlang der Trennlinie Indigene/Weiße dichotomisiert. Das Drehbuch und der Schnitt sorgen vielmehr dafür, dass die Bezugsorte der Filmsubjekte in Oaxaca und in den USA eng miteinander verflochten werden. Die vertraut modern wirkenden Jungen und traditionsbedachten Alten scheinen trotz der geografischen Distanz in einem intensiv geführten Streitgespräch über die gemeinsame Zukunft der Gemeinde zu stehen.

Schluss

In seiner kurzen Geschichte leistet das *Video Indigena* in Mexiko auf mehreren Ebenen wichtige Beiträge zu einer Dekolonialisierung von Wissensproduktion und Denken. Eines der hartnäckigsten Stereotype über die indigene Bevölkerung betrifft ihre vermeintliche Homogenität. Es geht davon aus, dass ‚die‘ Indigenen überwiegend auf dem Land zu lokalisieren seien und dass sie fernab der Moderne ohne Kommunikationsmittel und internationale Vernetzungsstrategien leben. Konträr dazu zeigen die Entstehung, die Produktionsbedingungen und die Diffusionswege von Filmen des *Video Indigena* ein Feld, in dem heterogene Akteure zuzugange sind, die auf ein transnationales Netzwerk von Produktions- und Konsumtionsorten zurückgreifen. Die Vernetzung zwischen Indigenen und Nichtindigenen sowie ihre gemeinsame Bezugnahme auf interkulturell ‚lesbare‘ politische Programme und symbolische Repräsentationen steht im Zentrum der modernen indigenen politischen Mobilisierungen (Kummels 2008).

Gerade über die Filmarrative des *Video Indigena*, die im Rahmen ihrer Zirkulation in den Lokalgemeinden und über die internationalen Netzwerke eine Wirksamkeit entwickeln, werden bestehende Genderhierarchien dekonstruiert, die gleichfalls auf einem ‚rassistisch‘ dichotomisierenden Denken aufbauen. Aufgrund ihrer Transnationalität und entsprechend ausgerichteter Filmarrative vermögen Yolanda Cruz, Dante Cerano, Ediviges Tomás und andere die Zuschauer in unterschiedlichen gesellschaftlichen

²⁰ Diese Feststellung bezieht sich auf Erfahrungen mit der Rezeption von Filmen des *Video Indigena* im Rahmen der Universitätslehre, so seitens von nicht indigenen Studenten in der Schweiz und in Deutschland.

und kulturellen Milieus anzusprechen, sie zu verunsichern und zu überzeugen. Diese Filmemacher vertreten in Bezug auf die Analyse bestehender, durch Migration geprägter Genderrollen und Neupositionierungen divergierende Standpunkte. Die neuen Rollen visualisieren sie zudem mit verschiedenen filmästhetischen Mitteln. Ihnen gemeinsam ist aber, dass sie mit audiovisuellen Mitteln Personen, Meinungen und Situationen erstmals zusammenfügen und als Teil eines gemeinsamen Kontextes repräsentieren, die im Mainstreamkino, wenn überhaupt, getrennt behandelt werden. *Sueños Binacionales/Bi-national Dreams* macht es so Zuschauern an verschiedenen Orten der Welt möglich, bisher dichotomierte Kategorien erstmals zusammenzudenken und auf diese Weise – wie es die indigene Aktivistin Celerina Patricia Sánchez darlegte – das Ungeheuer namens Stereotyp zu überwinden. Die Videoaktivisten schaffen damit eine wichtige Voraussetzung um bestehende, zwischen den Gesellschaften und Kulturen verwebene Genderhierarchien auszuhebeln.

Literatur

Cohen, Jeffrey (2004): *The Culture of Migration in Southern Mexico*. Austin: Univ. of Texas Press

Córdova, Amalia/Zamorano, Gabriela (2004): „Mapping Mexican Media: Indigenous and Community Video and Radio“, in: <http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/mexico.htm>, letzter Aufruf 9.03.2010

Fox, Jonathan/Rivera-Salgado, Gaspar (2004): „Introduction“, in: Fox, Jonathan/Rivera-Salgado, Gaspar (Hg.): *Indigenous Mexican Migrants in the United States*, La Jolla

Kearney, Michael (1996): „Die Auswirkungen globaler Kultur, Wirtschaft und Migration auf die mixtekische Identität in Oaxacaformia“, in: Karten, Stefan/Wimmer, Andreas (Hrsg.): „*Integration und Transformation*“. *Ethnische Gemeinschaften, Staat und Weltwirtschaft in Lateinamerika seit ca. 1850*, Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, S. 329-349

Kearney, Michael (2000): „Transnational Oaxacan Indigenous Identity: The Case of Mixtecs and Zapotecs“, in: *Identities: Global Studies in Culture and Power* 7(2): 173-195

Köhler, Axel (2004): „Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas, México“, in: *Revista Chilena de Antropología Visual* 4. http://www.antropologiasvisual.cl/Axel_Koehler_imp.htm, letzter Aufruf 8.2.2010

Kummels, Ingrid (1997): „Von ‚Indianern‘ und ‚indigenen Völkern‘: Episoden aus der Geschichte Mexikos“, in: Schriek, Ellen/Schnuhl, Hans-Walter (Hg.): *Das andere Mexiko. Indigene Völker von Chiapas bis Chihuahua*, Gießen: focus kritische universität, S. 11-32

Kummels, Ingrid (2008): „Von Zuania bis Abya Yala: Indigene Amerika-Bilder und Projekte“, in: Lehnkuhl, Ursula/Rinke, Stefan (Hg.): *Amerika – Amerikas. Zur Geschichte eines Namens. Von 1507 bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Kunz, S. 227-248

Leuthold, Steven (1998): *Indigenous Aesthetics. Native Art Media and Identity*, Austin: Univ. of Texas Press

Lienhard, Martin (2002): „La noche de los mayas: representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943“, in: *Mesoamérica* 44, S. 82-117

Nagengast, Carole/Kearney, Michael (1990): „Mixtec Ethnicity: Social Identity, Political Consciousness, and Political Activism“, in: *Latin American Research Review* 25(2), S. 61-91

Noble, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London: Routledge

Plascencia Fabila, Carlos Gilberto/Monteforte, Carlos (2001): „Cine, video y los pueblos indígenas. Acciones y reflexiones“, in: *Acerros* 7, S. 57-62. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca, Oaxaca, México

Ratz de la Imagen (2006a): *VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*, Catálogo, Oaxaca: Ojo de Agua Comunicación

Ratz de la Imagen (2006b): *Memoria. Un camino de acciones para el cine y video de los pueblos originarios del mundo*, Oaxaca: Ojo de Agua Comunicación

Rohrer, Seraina (2009): „Stereotyping in the films of La India María“, in: *The Journal of Latino-Latin American Studies* 3 (3), S. 54-68

Salazar Juan Francisco/Córdova, Amalia (2008): „Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America“, in: Wilson, Pamela/Stewart, Michelle (Hg.): *Global Indigenous Media*, Duke Univ. Press

Schiwy, Freya (2009): *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*, Rutgers Univ. Press

Smith, Robert (2005): *Mexican New York. Transnational Lives of New Migrants*, Berkeley: Univ. of California Press

Smith, Laurel (2006): „Mobilizing Indigenous Video: The Mexican Case“, in: *Journal of Latin American Geography*, Bd. 5 (1), S. 113-128

Velasco Ortiz, Laura (2005): *Mixtec National Identity*, Tucson: Univ. of Arizona Press

Wood, Warner W. (2008): *Made in Mexico. Zapotec Weavers and the Global Ethnic Market*, Bloomington: Indiana Univ. Press

Wortham, Erica Cusi (2004): „Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indigena in Mexico“, in: *American Anthropologist* 106 (2), S. 363-368

Zamorano, Gabriela (2009): „Recreación y reinterpretación: ficción, vivencia y nuevas prácticas políticas en Bolivia“, in: *Revista Colombiana de Antropología* 45 (2)

Stefan Rinke

„GESUNDER FEMINISMUS“

Modernisierung und Wandel der Geschlechterbeziehungen im Chile des frühen 20. Jahrhunderts

Lateinamerikanische Frauen tauchen in westlichen Medien – wenn überhaupt – in der Regel in zwei stereotypen Formen auf: zum einen die fromme, still duldende Hausfrau und Mutter, die getreu dem Ideal des *Marianismo* ein Leben der Selbstaufopferung lebt; zum anderen das exotische Sexsymbol von Carmen Miranda bis Shakira; oder die Figur, die beides in einem ist, wie Evita Perón – unübertrefflich verfälscht von einer ‚echten‘ Madonna. Diesen Bildern folgend könnte man sich lateinamerikanische Frauen eigentlich nur in einer – meist untergeordneten – Beziehung zu Männern vorstellen. Wenn sie denn jemals auch nur annähernd diesen Stereotypen entsprachen, was zu bezweifeln ist¹, so haben sich die Frauenrollen in den letzten Jahrzehnten grundlegend gewandelt. Aufgrund der besseren Bildungsmöglichkeiten und des Rückgangs der Geburtenziffern stehen sie heute in vielen Berufsfeldern – ob als Politikerin oder Arbeiterin – ‚ihren Mann‘ und sind in leitenden Positionen beschäftigt. Der Weg ins aktive öffentliche Leben brachte ihnen einen Zugewinn an Autonomie. Auch in Chile hat sich dies in den letzten Jahren eindrucksvoll erwiesen. Nicht erst seit der Wahl Michelle Bachelets zur ersten Frau im Präsidentenamt 2006 hat die aktive Rolle von Frauen hier für weltweites Aufsehen gesorgt. Schon in der Transition von der Diktatur zur Demokratie hatten sie einen bedeutenden Beitrag geleistet. Als politische Aktivistinnen und Vertreterinnen von Opferverbänden marschierten sie damals an vorderster Front und ergriffen oft unter Inkaufnahme hoher persönlicher Risiken das Wort im Kampf gegen das Regime von Augusto Pinochet (Cleary 1988).

Die lateinamerikanischen Frauen haben sich ihre neuen Rollen allerdings nicht immer selbst ausgesucht oder sie angestrebt. Migrationsprozesse haben traditionelle Familienstrukturen aufgelöst. Frauen wurden dadurch noch härter als ohnehin schon mit dem Kampf ums Überleben etwa in

¹ Als historischer Überblick sehr empfehlenswert: Pothast, Barbara (2003): *Von Müttern und Machos: Geschichte der Frauen in Lateinamerika*, Wuppertal: Peter Hammer.