

Das Vermächtnis - „El testamento en La Hueca“. Ein Film und eine Jahresendfeier ecuadorianischer Migranten in Berlin

Dagmar Schweitzer de Palacios

Philipps-Universität Marburg, Deutschland

Zusammenfassung: Ecuadorianische Migranten bilden eine Minderheit unter anderen lateinamerikanischen Gruppen in der deutschen Hauptstadt Berlin. Trotz oder gerade wegen ihrer geringen Anzahl finden sie Nischen, ihre nationale Identität zu konstruieren. Der Artikel nimmt eine ecuadorianische Jahresendfeier in den Blick, die im Dezember 1997 im Prenzlauer Berg im ehemaligen Ostteil der Stadt stattfand und in einem Video-Film dokumentiert wurde. Die Analyse von Feier und Film offenbart eine Reihe von Aspekten und legt komplexe Zusammenhänge zur Situation der Migranten, zur Übertragung von kulturellen Ausdrucksformen, zum Gebrauch von Medien zu einem Teil der Stadtgeschichte Berlins nach der politischen Wiedervereinigung Ost- und Westdeutschlands 1989 frei. Als ethnographische Quelle spricht der Film kulturelle Prozesse an, die sich aus den damaligen lokalen Gegebenheiten heraus entwickelten und bis heute nicht abgeschlossen sind.

Schlüsselwörter: Migranten, Ecuador, Berlin, Film, 20. Jh.

Resumen: En Berlín, capital de Alemania, los migrantes ecuatorianos constituyen una minoría en el conjunto de migrantes latinoamericanos. A pesar de su escaso número han sabido crearse nichos para construir una identidad nacional propia. El artículo se detiene en una celebración de Fin de Año realizada en diciembre de 1997 en el distrito de Prenzlauer Berg en Berlín oriental y documentada en DVD. El análisis de la fiesta y de la película allí registrada atiende una serie de aspectos interrelacionados: situación de los migrantes; transferencia de expresiones culturales; usos mediales; incidencia de la historia de la ciudad, particularmente desde la reunificación alemana en 1989. En tanto fuente etnográfica, la película revela procesos culturales locales aún en desarrollo.

Palabras Clave: Migrantes, Ecuador, Berlín, película, siglo xx.



INDIANA 31 (2014): 245-265
ISSN 0341-8642

© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

In den letzten Jahren werden Migranten im Zusammenhang mit Globalisierung und transnationaler Migration in kultur- und sozialwissenschaftlichen Untersuchungen zunehmend als aktive Handlungsträger wahrgenommen, die in ihrer neuen Umgebung eigene kulturelle Ausdrucksformen entwickeln und gestalten.¹ Eine besondere Stelle nimmt dabei die Produktion von Filmen ein, die Situationen und Ereignisse im Einwanderungsland dokumentieren. Das Filmen entspringt vielfach dem Bedürfnis, Motive und Handlungen darzustellen, die von der Beibehaltung ‚kultureller Traditionen‘ zeugen und auch die persönliche Teilnahme daran belegen (Mader 2007: 233). Die so entstehenden Filme werden doppelt konnotiert: Zum einen mit den Bezügen zum Heimatland, zum anderen mit der Bedeutung am aktuellen Aufenthaltsort. Sie finden auf Trägermedien wie Videos und DVDs sowie mittlerweile auch über Internet-Portale Verbreitung und dienen somit als Instrument der Kommunikation und Information im transnationalen Raum. In technologischer und kommerzieller Hinsicht ist dabei eine Professionalisierung zu beobachten (Zillinger 2008).

Den genannten Aspekten liegen migrationsbedingte Prozesse zugrunde, die mit einer neuen gesellschaftlichen, politischen oder religiösen Positionierung der Migranten im Aufenthaltsland verbunden sind.² In dieser Hinsicht werden die vermittelten Bilder bedeutend, denn sie zeigen Schnittstellen auf, die bei diesen Prozessen berührt werden.³ Dokumentarische Filme sind lediglich Ausschnitte einer Wirklichkeit, das heißt, es werden Bilder konstruiert bzw. inszeniert, die eine bestimmte Intention erfüllen sollen (Hohenberger 1988: 79 ff.). Fragen nach den Intentionen der Filme stellen sich daher gleich in mehrfacher Hinsicht: Wie stellen sich die Migranten dar? Wie nehmen sie sich selbst wahr? Was für Bilder vermitteln sie? Was für Bilder wollen sie vermitteln? Und vor allem wem?

Diesen Fragen wird im folgenden Beitrag zum Film „El testamento en La Hueca“ (Berlin 2003) nachgegangen. Er entstand aus Aufnahmen, die die Organisatoren einer Jahresendfeier⁴ bei einer Gruppe ecuadorianischer Migranten im Dezember 1997 in *La Hueca*, einer kleinen Wohnung in einem auffälligen Hinterhaus im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg, festhielten.

Der Film, von dem nur einige wenige privat verbreitete DVDs existieren, stellt somit eine ethnographische Quelle dar, die einen Einblick in die Migrationssituation von

1 Vgl. Saucedo Añez (2014) zu Medienkonsum und -produktion lateinamerikanischer Migranten sowie Strobel & Jahn-Sudmann (2009) zum transnationalen und transkulturellen Film.

2 Vgl. hierzu Lauser & Weißköppel (2008: 7 ff.) zur Neuverortung transnationaler Migranten.

3 Siehe beispielsweise Kummels (2010: 50-53) zur Medienszene in Mexiko, die unter *Cine Indígena* oder *Video Indígena* zusammengefasst wird, und zu den darin vermittelten aktuellen indigenen Identitätsentwürfen, die mit Migration und Transnationalität verknüpft sind.

4 Die Feier fand in der Woche ‚zwischen den Jahren‘ statt, nicht am 31. Dezember, um nicht mit einer deutschen Silvesterfeier zu kollidieren.

Lateinamerikanern⁵ vermittelt. Gleichzeitig steht der Film im Zusammenhang mit dem Transfer von Festen und Ritualen und dem dabei praktizierten Einsatz von Medien. Nicht zuletzt spiegelt er ein Stück Stadtgeschichte Berlins nach der Wiedervereinigung Deutschlands wider.

Interviews und Gespräche mit zwei der Autoren⁶ ermöglichen eine Kontextualisierung des Films und lassen erkennen, dass es diesen in erster Linie darum ging, eine ecuadorianische Feier für ihre Landsleute in Berlin zu veranstalten. Eine Analyse seiner Bilder zeigt ihr Anliegen, Szenen und Personen für Ecuadorianer in Berlin darzustellen. Im vorliegenden Artikel soll gezeigt werden, dass die Produktion der Feier und ihre Reproduktion im Film als Strategien zur kulturellen und sozialen Identitätsbildung zu sehen sind, die sich aus der damaligen besonderen lokalen und gesellschaftlichen Konstellation im Aufenthaltsort heraus entwickeln konnten. Diese Prozesse spielen sich an der Schnittstelle von Gesellschaft und Individuum ab, denn sie sind unmittelbar an die beteiligten Personen gebunden, die in der Migration auch ihre persönlichen Lebensumstände neu aushandeln und sich mit heterogenen kulturellen Gruppen und Gruppierungen im Einwanderungsland auseinandersetzen müssen. Darüber hinaus sind diese Prozesse internen und externen Veränderungen unterworfen, so dass ihr Verlauf nicht linear, sondern durch Brüche gekennzeichnet ist, die sich auch auf die Repräsentativität und Interpretierbarkeit von Ereignissen bzw. ihrer filmischen Darstellung auswirken.

Der Film und seine Kontextualisierung

Die folgenden Ausführungen basieren zum einen auf der Auswertung des Films, der mir 2010 in Form einer DVD privat zugänglich gemacht wurde und zum anderen auf den Aussagen von zwei Beteiligten. Für die Filmanalyse wurde zunächst ein Einstellungsprotokoll mit genauer zeitlicher Aufstellung von Kameraeinstellungen und Bildwechseln erstellt (vgl. Hohenberger 1988: 165-169). Dies erlaubte mir, den Film in szenische Sequenzen einzuteilen und diese wiederum auf der Ebene ihrer Bilder zu unterteilen. Vor- und Abspann wurden dabei mit berücksichtigt. In einem zweiten Schritt wurden die einzelnen Szenen und ihre Bilder inhaltlich analysiert, um den Film im Zusammenhang zu ‚lesen‘. Das zentrale Geschehen der Feier konnte ich ‚wiedererkennen‘, da ich durch eigene Forschungsaufenthalte in Ecuador (1990-1992, 2000-2001) das Jahresende dort mehrfach miterlebt hatte. Da es im Film keine in Worte gefassten Erklärungen gibt, erschlossen sich mir andere Szenen und Bilder allerdings erst durch die Gespräche mit

5 Bei der Feier waren keine Ecuadorianerinnen anwesend, wohl aber einige deutsche Frauen. Dieser Umstand ergab sich durch die privaten Beziehungen der Teilnehmer und war nicht etwa geplant. Dieser Aspekt ist nicht Gegenstand der Untersuchung und wird daher hier nicht weiter ausgeführt.

6 Ich danke den beiden Festveranstaltern und Filmemachern Raúl H. und Manolo P. für die Überlassung des Films und für ihre Gesprächsbereitschaft. Der dritte Beteiligte, Victor L., lebt inzwischen wieder mit unbekannter Adresse in Ecuador.

den Autoren. Der Film ist musikalisch unterlegt, die verschiedenen Musikstile wurden den Szenen zugeordnet. Der einzige gesprochene Text in dem Film ist der Originalton bei Verlesung des ‚Testaments‘, dessen Wortlaut ich in deutscher und spanischer Sprache transkribierte, um seinen Inhalt analysieren zu können.

Mit den zwei Autoren fanden im August bzw. September 2010 informelle Interviews statt, über die jeweils ein Gedächtnisprotokoll angefertigt wurde. Neben den inhaltlichen Fragen zum Film und seinen Bildern ging es bei den Gesprächen vor allem um *La Hueca*, um die Feier und um die Entstehungsgeschichte des Films. Beim Verfassen des Artikels wurde mit den Autoren fernmündlich und per E-Mail Rücksprache zu einzelnen Details genommen, insbesondere zu weiteren beteiligten und im Film gezeigten Personen.

Der Artikel stellt die Inhalte des Films und seine Entstehungsgeschichte in den Vordergrund. Biographische Daten der Filmemacher wurden mit einbezogen soweit sie für diesen Beitrag wichtig erschienen und von den Interviewpartnern für die Veröffentlichung zugelassen wurden. Fragen zur Rezeption des Films konnten in diesem Rahmen nicht detailliert weiter verfolgt werden, ebenso wenig wie Fragen zu den weiteren kulturellen Aktivitäten der Autoren.

Berlin und *La Hueca*

Mitte der 1990er Jahre stand Ecuador noch vor der großen Migrationswelle, die zum Ende des letzten Jahrtausends bedingt durch eine zunehmende wirtschaftliche und politische Krise in Richtung Europa – insbesondere nach Spanien – einsetzte.⁷ Die Zahl der in Berlin lebenden Ecuadorianer war damals verschwindend gering.⁸ Bis heute gibt es dort keine bedeutende ecuadorianische *migrant community*.⁹

Die in Berlin lebenden Ecuadorianer sind nur schwer zu kategorisieren. Abgesehen von indigenen Händlern und Musikern aus der nordecuadorianischen Stadt Otavalo (Provinz Imbabura), die mit ihren Textilien und anderem Kunsthandwerk seit mehreren Jahrzehnten auf europäischen Märkten präsent sind (Kyle 2000: 121 ff.; Meisch

7 Zur Emigration nach 1998 siehe beispielsweise Carrión (2007); Jokisch & Pribilsky (2002).

8 Am 30.06.1999 lebten 182 melderechtlich registrierte Ecuadorianer in Berlin; im Vergleich dazu waren es 919 Peruaner, 447 Kolumbianer, 637 Chilenen und 391 Argentinier. Die größte Gruppe von Lateinamerikanern in Berlin stammte aus Brasilien (1481) gefolgt von Kuba (994) (Statistisches Landesamt Berlin, in Garay 1999: 17). 2013 lebten nach offiziellen Angaben 373 Ecuadorianer in Berlin (persönliche Mitteilung Dr. Gunter Brückner, Statistisches Bundesamt, 30.09.2014) und 4903 Ecuadorianer in ganz Deutschland (Statistisches Bundesamt 2014: 142). Zu berücksichtigen ist, dass neben Ecuadorianern *sin papeles* („ohne Papiere“, d.h. ohne Visum) auch eingebürgerte nicht in der offiziellen Statistik erscheinen.

9 *Migrant community* soll hier als eine zahlenmäßig größere Gruppe, die als solche von außen her wahrgenommen wird, und keinesfalls eine in sich homogene, geschlossene Gemeinschaft verstanden werden, vgl. Kosnick (2009: 49-52).

2002), handelt es sich um Einwanderer aus verschiedenen Regionen des Landes, meist aus städtischem Umfeld und aus der Unter- und Mittelschicht. Sie kommen aus unterschiedlichen Berufen. Manche haben keinerlei schulische Bildung, andere dagegen einen akademischen Abschluss. Es sind Männer wie Frauen gleichermaßen, wobei der Anteil von letzteren leicht überwiegt.¹⁰

In Berlin gehen die Ecuadorianer den unterschiedlichsten Beschäftigungen nach, wobei ihre Situation und ihre beruflichen Möglichkeiten nicht zuletzt von ihrem Aufenthaltsstatus abhängen.¹¹ Da die ecuadorianische Schul- und Berufsausbildung in Deutschland nicht anerkannt wird, schlagen sich auch viele beruflich Qualifizierte mit Gelegenheitsarbeiten durch. Sie arbeiten in Restaurants oder Tanzbars, die Männer im Baugewerbe, die Frauen in privaten Haushalten.

So divers ihre Zusammensetzung, so unterschiedlich waren und sind die Beweggründe für Ecuadorianerinnen und Ecuadorianer ihr Land zu verlassen, wenn auch wirtschaftliche Faktoren in den überwiegenden Fällen eine Rolle spielen. Vielfach wird die Entscheidung zur Migration von dem Gedanken geprägt, nur vorübergehend im Ausland zu arbeiten, um Geld für den Hausbau, für die Gründung eines Geschäftes oder für die Ausbildung der Kinder zu erwirtschaften. Junge, auch akademisch ausgebildete Männer und Frauen sehen dagegen in Ecuador häufig keine berufliche Perspektive und hoffen, sich in anderen Ländern dauerhaft etablieren zu können.

Anfang der 1990er Jahre waren die USA bevorzugtes Einwanderungsland, bis die dortige zunehmend restriktive Einwanderungspolitik zur Suche nach Alternativen führte.¹² Erst nach und nach entwickelten sich die Länder Europas zu weiteren Zielländern, zunächst allerdings in sehr geringem Ausmaß. Die Wege in die Migration werden durch persönliche Kontakte und Verwandtschaftsbeziehungen, manchmal auch durch Eheschließung mit einem ausländischen Partner bestimmt, wobei die Migration nach Deutschland im Vergleich zahlenmäßig unbedeutend ist. In Deutschland lassen sich die Ecuadorianerinnen und Ecuadorianer vornehmlich in den großen Städten wie Frankfurt, Hamburg, München und eben Berlin nieder.¹³

In Berlin existieren jenseits der populären *Latino*-Szene und jenseits formalisierter Institutionen und Vereine, die eher übergreifende Interessen lateinamerikanischer

10 Die allgemein beobachtete Feminisierung der lateinamerikanischen Migration wird in diesem Rahmen hier nicht thematisiert. Siehe dazu beispielsweise Cerda-Hegerl (2007: 137-160) oder Jokisch & Pribilsky (2002: 86).

11 Bis 2003 konnten Ecuadorianer ohne Visum nach Deutschland einreisen und sich für die Dauer von drei Monaten im Land aufhalten. Danach wurden sie als *visa-overstayer* zu aufenthaltsrechtlich irregulären Migranten, denen bei Entdeckung die Abschiebung drohte (Schlichting 2007: 6). Für nicht legal in Deutschland lebende Ecuadorianer war es nur ohne Arbeitsvertrag möglich zu arbeiten.

12 Seit den 1950er Jahren kam es zu mehreren Auswanderungsschüben in die USA – meist in Folge wirtschaftlicher Krisen in Ecuador (Carrión 2007: 77-81).

13 Über die Ansiedlung einer ecuadorianischen Dorfgemeinde in Bonn siehe Schlichting (2007).

Migranten vertreten¹⁴ oder auf die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und dem lateinamerikanischen Kontinent ausgerichtet sind,¹⁵ gemeinsame Anlaufpunkte, an denen sich die unterschiedlichsten Lebenswege kreuzen. Zu diesen gehörte *La Hueca*, eine auffällige Etagenwohnung in einem Sanierungsobjekt im Prenzlauer Berg, eng verknüpft mit der individuellen Migrationsgeschichte ihres ecuadorianischen ‚Hausherrn‘¹⁶ und ebenso eng verknüpft mit der Szenerie des Stadtteils nach der Wiedervereinigung. Die gewaltigen Umbrüche Anfang der 1990er Jahre führten in diesem Viertel Gruppierungen verschiedener Ideologien und Lebensstile zusammen und machten es zu einem ‚Labor des Übergangs‘ der politischen Systeme (Dörfler 2010: 8, 125-127). Das Milieu von Szenecafés, originalen Kleinkinos und alternativen kulturellen Institutionen im Verbund mit den ungeklärten Besitzverhältnissen an ehemals ostdeutschen Immobilien bot ideale räumliche und soziale Voraussetzungen zur kreativen Selbstgestaltung.

Auch mehrere Ecuadorianer fanden in diesem Ambiente geeignete Bedingungen für ihre Bedürfnisse:

En una casa tomada en Ostberlin cerca de ocho ecuatorianos concurríamos para reestructurar una sala amplia para las actividades culturales que nos propusimos hacerlo. Durante unos dos meses poco a poco se fue logrando el espacio para nuestros fines.

En el grupo estuvieron Raúl, Víctor, César, Luis, Dante, José, Manolo y Patricio. La mayoría eran trabajadores migrantes, unas veces en la clandestinidad o ilegalmente pero todos buscaban la forma de una reunión latina. Por eso en La Hueca se hicieron varias actividades de carácter cultural y artístico conjuntamente con grupos alemanes y extranjeros resaltando la música y la poesía latina, mientras que los grupos alemanes estaban interesados en coreografía y danza.

Así se fue levantando La Hueca por un espacio de seis meses pero que poco a poco concluyó cuando ese espacio fue la casita del compañero Raúl (persönliche Mitteilung Manolo P., März 2014).

Für den ‚compañero Raúl‘, der sich nach einigen Jahren Aufenthalt in Hamburg in Berlin niedergelassen hatte, wies *La Hueca* eine perfekte Infrastruktur auf, um seine schöpferischen Ambitionen praktisch umzusetzen (Interview mit Raúl H., September 2010), denn die Räume in dem Gebäude, das er sich mit etwa 200 Menschen teilte, waren teilweise bereits vorher als Atelier, Galerie und Veranstaltungsraum genutzt worden. Der aus Quito stammende *artesano* und *teatrero*, wie er sich selbst bezeichnet, richtete sich in der kleinen, aus zwei Zimmern bestehenden Wohnung ohne Eingangstür trotz

14 Adressenverzeichnis in Garay (1999: 35-44). Gruner-Domić nennt einige lateinamerikanische Vereine und Selbsthilfegruppen, ihrem Thema entsprechend insbesondere solche von und für Frauen (2005: 36).

15 Zu nennen wäre hier beispielsweise das 1993 gegründete Lateinamerikaforum: <<http://www.lateinamerikaforum-berlin.de/>> (20.09.2014).

16 Vgl. Stienen (2003) zu ecuadorianischen Migranten in urbanen Räumen in der Schweiz, die auch in der ‚alternativen‘ Szene ihre Nischen finden.

ständig drohender Räumung häuslich und beruflich ein. Ein Bett und ein elektrischer Heizkörper in dem einen, ein Tisch mit einigen Stühlen und ein Holz- bzw. Kohleofen, der als Kochstelle diente, in dem anderen Zimmer bildeten die spärliche Möblierung seiner Unterkunft. Raúl H. gab ihr den Namen *La Hueca*, (*hueco, ca* – ‚hohl‘) in Anspielung auf ein ‚mysteriöses‘ Loch in der Wand, das aus Zeiten des Vorbesitzers herrühren sollte.

Raúl H. fertigte Puppen und Masken aus Draht und Pappmaché an, die er auf dem Dachboden ausstellte, und inszenierte mit Studenten der Humboldt-Universität ein Tanz-Theaterstück (1996), wie er sich erinnert:

En ese entonces, cuando era joven, daba talleres de Tanztheater en la HU de la facultad de deportes, dos veces a la semana, tres horas al día, no en calidad de profesor [...] realicé con los estudiantes dos obras de danza teatro y además de presentarnos en la Uni, lo hicimos también en el Tacheles y varios parques de Berlín como en el Monbijoupark, Volkspark, Friedrichshain, Planetarium, etc. (persönliche Mitteilung Raúl H., März 2014).

Seine Aktivitäten sprachen andere ecuadorianische Migranten an, die aus ähnlichen Herkunftskontexten stammten und ebenfalls berufliches Interesse an sozialen und kulturellen Aktivitäten besaßen. *La Hueca* generierte zum Ort spontaner *fiestas* und *bailes*, zum Austragungsort von Dichterlesungen und Live-Musik, zum Ort philosophischer Gespräche und anderem mehr. In der Nachbarschaft fand sich ein aufgeschlossenes Publikum, das sich gerne überreden ließ, ab und zu den Aktionen beizuwohnen und von den Kneipen in den Innenhof hinüber zu wechseln. Die Solidarität der damaligen ‚Kiez‘¹⁷-Bewohner mit den Migranten auch in alltäglichen Situationen ist bis heute bei den Ecuadorianern sprichwörtlich, wobei insbesondere ostberliner Frauen und Frauengruppen eine Rolle spielten.

Die Jahresendfeier in *La Hueca*

In Ländern mit christlich geprägtem Kalender gehören Weihnachten und Jahreswechsel zu den etablierten Feierlichkeiten, die man im Kreise von Freunden und Familienangehörigen begeht. In der Fremde wird daher zu diesen Anlässen das Gefühl, fern der ‚Heimat‘ zu sein, stärker wahrgenommen als sonst. So kam bei einer der zahlreichen Zusammenkünfte in *La Hueca* der Gedanke auf, ein ecuadorianisches Jahresende zu zelebrieren (Interview mit Manolo P., September 2010).

Der Feier in Berlin, die im Folgenden nach Aussagen beider Interviewpartner beschrieben wird, ging keine eigentliche Planung, sondern eher ein angedachtes Programm und eine spontane Aufgabenverteilung nach den Möglichkeiten eines jeden Einzelnen voraus, die bei ganz grundlegenden Arbeiten ansetzte. So sorgte man zunächst für etwas Wärme und entfachte Feuer in dem Ofen. Für die nötige Versorgung der

¹⁷ ‚Kiez‘ bezeichnet einen überschaubaren Wohnbereich innerhalb eines Stadtteils.

erwarteten Gäste – Anwohner aus dem Kiez – wurden Reis, Hühnchen und Kartoffeln zubereitet, für die ein Teilnehmer eigens Töpfe und Teller aus seinem eigenen Hausrat herbeigeschleppt hatte. Ein weiterer Teil der Mannschaft kümmerte sich um Getränke, für die jeder einen Anteil beisteuerte. Jemand verzeichnete die Angebote auf einer Preistafel, denn Speisen und Getränke sollten verkauft werden, um die Unkosten zu decken. Südamerikanische Musik verbreitete Partystimmung.

Der Hausherr von La *Hueca* legte letzte Hand an eine Figur, die den *año viejo* (das alte Jahr) darstellen sollte. Er bastelte sie aus Holz, Draht, Blech und einer Papprolle zusammen und gab ihr annähernd die Gestalt eines *misil* (Raketenkopfes). Im hinteren Zimmer verfasste ein Landsmann, durch seine Heirat mit einer Deutschen seit vier Jahren in Berlin und von Beruf Journalist, spontan das noch fehlende *testamento*, das von einer deutschen Anwohnerin anschließend ins Deutsche übersetzt wurde, während eine Kamera die Szenen festhielt. Im Innenhof, dessen sandiger Boden eigens für das Fest mit Holzplanken befestigt wurde, erschienen bereits die ersten interessierten Besucher, denn man hatte durch Plakate am Eingang des Hauses und durch Mundpropaganda Werbung für das Fest gemacht. Außerdem war auf Betreiben einer deutschen Bekannten hin eine Anzeige in der Lokalzeitung „Prenzlberger Ansichten“ erschienen.

Während die Stimmung zunehmend ausgelassener wurde, bereitete sich eine deutsche Tanzgruppe auf ihren Auftritt vor. Eine Tänzerin bat einen der Küchenhilfen, ihren halb nackten Körper mit blauen Farbstrichen zu bemalen, doch dieser verstand ihre Anweisungen nicht und sie reichte den Pinsel weiter. Der Hof füllt sich nach und nach mit Partygästen, insgesamt sollen es bis zu 80 Personen gewesen sein. Es wurde getanzt, gegessen und getrunken. Um 22 Uhr fand das geplante Tanztheater statt. Anschließend wurde auf dem Hof ein Scheiterhaufen errichtet und darauf die Attrappe des ‚Raketenkopfes‘ installiert.

Um Mitternacht wurde die Musik leiser, und es ertönte eine hohle Stimme aus dem Hintergrund: „Por bueno, se fue“. Schon loderten die ersten Flammen am Scheiterhaufen auf, den der Hausherr entzündet hatte. Zwei Protagonisten verlasen das zuvor verfasste Schriftstück, zuerst die deutsche Fassung, dann das Original in Spanisch:

Der Sturm hat angefangen, und damit gehen die Prinzessinnen mit den anderen weg. Schau mal hier diese Momente, die Zeugen meines Todes sind, ich möchte mit meinem Patenkind Billy, der Sexkranke, anfangen und ihn darum bitten, dass er von seinen Sexaffären nicht ablenkt, indem er andere bombardiert. Ich lasse ihm den Krieg als Erbe, die UNO, seine Schweizer Bank. Und meinem Land, das mitten in der Welt liegt, lasse ich als Erbe, das Erdöl, das Gold, Silber, Bananen und Meeresfrüchte, sowie Hanf und Muscheln (Cocconcha), auch mit Abdalá und Pinochet, die mitgehen, und ohne den Niñostrom, weil er gerade Richtung Bagdad fährt, wo man sagt, es gäbe giftige Bomben.¹⁸

18 Die Übersetzung übernahm eine deutsche Teilnehmerin. Der Text wurde aus dem Film transkribiert und hier unverändert wiedergegeben, um die Doppeldeutigkeit einiger Wortkonstruktionen im Original zu dokumentieren. Die zweisprachige Verlesung entspricht dem Verlauf während der Feier.

Hoy 31 de Febrero del 98, el tornado empezó otra vez y las princesas se van con otros. Mira, aquí estos momentos, que serán el testimonio de mi muerte. Quiero empezar con mi ahijado Billy, el morboso, que no obstruya su juicio tirando bombas por el mundo, le dejo la deuda de la guerra y las Naciones Unidas en un banco suizo. A mi pequeño país de la mitad del mundo le dejo el petróleo, oro, plata, uranio, bananas, mariscos y coca concha, con Abdalá y Pinochet en el exilio y sin la tormenta del niño, porque se va a Bagdad donde dicen que las bombas son venenosas.

Das Feuer prasselte und hatte schon den *año viejo* erfasst. Bald steht die ganze Figur in Flammen. Die Menge starrte gebannt auf das Geschehen, das die deutschen Besucher im Unterschied zu den Ecuadorianern nicht zu verstehen schienen. In der wieder lauter werdenden Musik löste sich die Szene auf und das Fest ging zwischen explodierenden *voladores* (Knallfröschen) weiter. Mittendrin hüpfte der Hausherr herum, der sich als *viuda* (Witwe) ausgab und um Almosen bettelte. Die Feier endete schließlich, als eine Polizeistreife eintraf, die dem Lärm und vor allem dem Feuer ein Ende setzte.

Der Herkunftskontext: Jahresende in Ecuador

In Ecuador bilden die vorwiegend weltlichen Feiern zum Jahreswechsel einen Teil der *cultura popular* der städtischen mestizischen Bevölkerungsgruppen in der Hochlandregion.¹⁹ Sie nehmen solche Ausmaße an, dass das Fest mit dem indigenen San Juan-Fest verglichen wird (Tapia Tamayo 2007) und sind so populär, dass ecuadorianische Migranten in Mexiko bereits in den 1960er Jahren nicht auf sie verzichten wollten (Guevara 1966: 120).

Die Feiern werden in der Zeit zwischen den Jahren durch die so genannten *Inocentes* eingeleitet, Tage, an denen die Medien Falschmeldungen, wie z. B. den Rücktritt des Präsidenten verbreiten, die Menschen Verkleidungen tragen und eine allgemein scherzhafte Stimmung herrscht (Tapia Tamayo 2007). In der Nacht vom 31. Dezember auf den 1. Januar schließlich wird in einer theatralischen Zeremonie das alte Jahr verabschiedet. Zentrale Elemente sind die eigens angefertigten Strohpuppen, die das alte Jahr, el *año viejo*, verkörpern und symbolisch verbrannt werden (*la quema del año viejo*), und das Verlesen ihrer ‚Testamente‘, die vergangene Ereignisse in ironischer Weise aufgreifen und sie dem neuen Jahr als Vermächtnis hinterlassen. Familien oder bestimmte soziale Gruppen und Gremien kreieren ihren eigenen *año viejo*, veranstalten Umzüge (*desfiles*) und Wettbewerbe, bei denen die Originalität der oder des Dargestellten ausgezeichnet wird (Guevara 1966: 124-130). Auf den Straßen wird getanzt, gegessen und getrunken, bis um Mitternacht die Puppen entzündet werden. Ihre hinterlassenen, nun mittellosen Witwen (*viudas*) – als Frauen verkleidete Festteilnehmer – lamentieren den Verlust und

19 Die Feiern zum Jahreswechsel in Lateinamerika standen bislang kaum im Blick ethnologischer Untersuchungen, so dass ihr Ursprung im Dunkeln liegt (Cedeño & Schmelz 2006: 400; Guevara 1966).

bitten dabei aufdringlich um eine Spende für ein angemessenes Begräbnis ihres verschiedenen Gatten.

Im öffentlichen Raum bietet der Brauch der *quema del año viejo* vielfach eine Bühne, um gesellschaftliche und politische Themen zu kommentieren und zu persiflieren. Die Puppe trägt daher oft Züge einer umstrittenen Persönlichkeit oder Hinweise auf Ereignisse des vergangenen Jahres und wird mit dem Ende des Jahres zu Grabe getragen. Das ‚Testament‘, das die vermeintliche Erbschaft unter den beteiligten Personen bzw. Personengruppen aufteilt, wird dabei häufig zu einer Schmähschrift, die im Vorfeld gedruckt und verkauft wird (Guevara 1966: 124, 131). Die Kritik an bestehenden Zuständen, die durch Spott an Personen und Ereignissen, durch Übertreibungen und Umkehrungen von Verhältnissen und Machtkonstellationen zum Ausdruck gebracht wird, ist wohl der wichtigste Aspekt des Festes, das damit einen karnevalesken Charakter erhält.

Das Berliner ‚Testament‘

Wie aus den Schilderungen ersichtlich, bilden unter der mestizischen Bevölkerung Ecuadors das in einer Strohpuppe verkörperte und verbrannte alte Jahr, sein Testament und seine Witwe die Grundbestandteile einer Feier zum Jahresende. Es sind genau diese Elemente, die in den Berliner Hinterhof übertragen wurden und einen Wiedererkennungseffekt unter den ecuadorianischen Migranten auslösten. Sie wurden zu ‚Symbolen alter Identitäten‘ (Avila Molero & Oshier 2005), die zwei Funktionen erfüllten: Zum einen dienten sie fern der Heimat der Konstruktion und Selbstrepräsentation an einem neuen Standort, an dem sich die Ecuadorianer mit Migranten aus anderen Nationen, insbesondere auch mit anderen Lateinamerikanern auseinandersetzen müssen. Zum anderen wurde diesen Symbolen erst im Berliner Kontext ein nationaler Charakter zugesprochen, weil die ecuadorianischen Migranten darüber an eine gemeinsame Erinnerung an ihr Herkunftsland anknüpfen. Das so erzeugte Gemeinschaftsgefühl diente ihnen als Grundlage für gemeinsame Aktionen und führte damit zur Identitätsbildung im neuen lokalen *setting*.²⁰

Neben der Übertragung konkreter Elemente ging es beim Berliner Jahresendfest auch darum, den Charakter der Feierlichkeit beizubehalten und mit Gesellschaft und Politik öffentlich abzurechnen. Dies zeigt sich in der Darstellung des *año viejo* und vor allem im ‚Testament‘.

20 Ähnliche Prozesse bei lateinamerikanischen Migranten werden insbesondere auch im Kontext von Religion und der Verehrung bestimmter Heiligenfiguren beschrieben (Avila Molero & Oshier 2005: 175; Lauser & Weissköppel 2008: 9 ff. Zum Neujahr bei ecuadorianischen Migranten in Mexiko 1960 siehe Guevara 1966: 120).

Die wenigen Zeilen des ‚Testaments‘, die, wie oben dargestellt, in aller Eile spontan niedergeschrieben und übersetzt worden waren, enthalten trotz ihrer Kürze ein Bündel von Anspielungen auf eklatante Ereignisse des Weltgeschehens des Jahres 1997. Es handelt sich um Schlagzeilen aus dem Jahresrückblick deutscher Medien, aber auch um national-ecuadorianische Themen, die in der Öffentlichkeit hierzulande kaum Beachtung fanden. Sie wurden aneinandergereiht und bleiben, wie sich bereits in der nicht immer treffenden deutschen Übersetzung zeigt, ohne Kenntnisse des Kontextes unverständlich.

Struktur und Form des Textes erfüllen die wesentlichen Kriterien eines juristischen Testaments. Der Dahinscheidende erklärt sich im Beisein von Zeugen (*estos momentos, que serán el testimonio de mi muerte*), er benennt die Hinterbliebenen (*mi abijado Billy; a mi pequeño país*) und teilt die einzelnen Posten der Erbschaft unter ihnen auf (*la deuda de la guerra; las Naciones Unidas; petróleo; oro; plata; uranio* [nicht in der deutschen Übersetzung]; *bananas; mariscos; cocaconcha* [Coca und Muscheln]). Allerdings ist bereits das Datum, das in den Text einführt, nicht real existent („31 de febrero“) und leitet eine Art Scherzbeziehung zwischen Form und Inhalt ein, die sich durch das gesamte ‚Testament‘ zieht.

Die folgenden Andeutungen (*el tornado; las princesas se van con otros*) beziehen sich auf die verheerenden Verwüstungen, die das *El Niño*-Phänomen seinerzeit an der Küstenregion anrichtete und auf den Tod der Prinzessin Diana von Wales im August des gleichen Jahres. Sie bilden den Ausgangspunkt für die folgenden inhaltlichen Anknüpfungspunkte. Diese enthalten offene Kritik zunächst am US-amerikanischen Präsidenten Bill Clinton, dessen Sexaffäre ironisch verdreht als Ablenkungsmanöver von der US-amerikanischen Außenpolitik (*tirando bombas en el mundo*) aufgeführt wird, an seiner Kriegsschuld (*deuda de la guerra* [des Irakkrieges seines Vorgängers George Bush]) sowie am finanziellen Eigennutz der Vereinten Nationen (*Naciones Unidas en un banco suizo*), kurzum ungelöste Probleme, die ihm als Vermächtnis verbleiben.

Mit dem Land Ecuador wird eine Reihe von Ressourcen assoziiert, die auf den Reichtum des Landes an Rohstoffen hinweisen. Hier sind es die innenpolitischen Verhältnisse, die im Blickfeld der Kritik stehen. Das zusammengesetzte Wort *cocaconcha* bezeichnet im umgangssprachlichen Jargon Gelder aus dem Drogenhandel, mit denen politischer Wahlkampf finanziert wird. Abdalá [Bucarám], Präsident von Ecuador 1996-1997, der wegen ‚mentaler Unfähigkeit‘ des Amtes enthoben wurde, steht für Korruption und Amtsmissbrauch; [Agosto] Pinochet, ehemaliger Diktator und Staatschef von Chile, für Verletzungen der Menschenrechte. Letztgenannter hatte gerade im Dezember die höchste militärische Auszeichnung Ecuadors für seine Verdienste gegenüber dem Militär des Landes erhalten. Die Botschaft ist eindeutig: Während die Rohstoffe dem Land zugesprochen werden, werden die beiden Staatsmänner zusammen mit dem *El Niño*-Phänomen ins Exil Richtung Bagdad geschickt. Das Land Ecuador wird so von seinen Übeln bereinigt.

Das ‚Testament‘ schließt mit erneuter vehementer Kritik an den USA wegen ihres vermeintlichen Einsatzes chemischer Bomben im Irak (*donde dicen las bombas son venenosas*), die durch die Darstellung des *año viejo* als Raketenkopf auch plastisch ihren unmissverständlichen Ausdruck findet.

Hinter den konkreten inhaltlichen Anspielungen macht sich eine grundsätzliche Kritik bemerkbar, die sich gegen die bestehenden politischen Machtverhältnisse richtet: Auf der weltpolitischen Landkarte nimmt Ecuador eine weit untergeordnete Stellung gegenüber den USA ein. Das „kleine Land in der Mitte der Welt“ (*pequeño país en la mitad del mundo*) sieht sich trotz seiner Bodenschätze in der Situation einer wirtschaftlichen und politischen Abhängigkeit von den USA, die die Beziehung zwischen beiden Ländern prägt und bei der Mehrheit der ecuadorianischen Bevölkerung ein Gefühl von Fremdbestimmung erzeugt. Diese Sichtweise spiegelt sich im ‚Testament‘ auch auf sprachlicher Ebene durch die Verwendung bestimmter Pronomen und Attribute wider. So wird der Verfasser mit dem Land Ecuador (*mi pequeño país*) identifiziert und ein Verwandtschaftsverhältnis angedeutet, das asymmetrisch ist (*mi abijado*) und ironisch die reale hierarchische Beziehung umkehrt.

Die Analyse zeigt, auf welche Weise das Berliner ‚Testament‘ Ereignisse des vergangenen Jahres kommentiert und satirisch überzieht, ganz im Sinne der ‚Tradition‘ im Heimatland. Dabei werden – bedingt durch den Ort des Geschehens – europäische und internationale Themen mit eingebracht. Bei der Zeremonie des *año viejo* handelt es sich um ein Element ecuadorianischer Jahresendfeiern, dem in Berlin Gestalt gegeben wird. Das Ereignis demonstriert beispielhaft, wie es Migranten gelingt, Instrumente für die Ausübung kultureller Praktiken zu finden. Wie im Folgenden gezeigt wird, erfüllt auch der dabei gedrehte Film diese Rolle.

Die Geschichte des Films und die Wirkung seiner Bilder

Der Film „El testamento en La Hueca“ geht auf Filmaufnahmen von dieser Jahresendfeier 1997 zurück, die zunächst ohne bestimmte Intention entstanden und sich aus einer Laune heraus ergaben. Sie waren nicht gemeinsam mit der Feier geplant oder gar inszeniert worden (Interview mit Manolo P., September 2010). Dem Hausherrn von *La Hueca* hatte die Humboldt-Universität zu Berlin kurz zuvor zwei Camcorder zur Verfügung gestellt, um seine Arbeit mit den Studenten zu dokumentieren. Er und seine zwei ecuadorianischen ‚Kollegen‘ nutzten die Kameras auch für diverse andere kleinere Filmprojekte.²¹ Beide waren filmerfahren – der eine als Kameramann in Fernsehproduktionen, der andere im Rahmen seiner Tätigkeit als Journalist und *comunicador social*

²¹ Weitere Gemeinschaftsproduktionen sind: „Café Colombia“ und „El Botado“.

sowie als Produzent von Dokumentarfilmen²² und wollten das Filmen mit den neuen Kameras erproben. Der Abend des Festes bot ihnen dazu die passende Gelegenheit. Es war also das Ereignis, dass das Team dazu veranlasste, zur Kamera zu greifen. Das Geschehen während des Festes wurde dadurch nicht beeinflusst.

Es entstanden insgesamt drei Stunden Filmaufnahmen über das nächtliche Treiben in *La Hueca*, angefangen von den Vorbereitungen bis hin zum Verbrennen der Strohpuppe. Die Kameraführung übernahmen alle drei Initiatoren dabei abwechselnd, und bereits hier zeichneten sich gemeinsame und unterschiedliche Anliegen ab:

La selección de tomas no se basó exclusivamente en las tomas del fin del año y del testamento sino que se incluyeron aspectos de la realidad de las amistades ecuatorianas (persönliche Mitteilung Manolo P., September 2010).

Die Kamera richtete sich daher neben den zentralen Ereignissen des Festes auch auf Bekannte der Filmemacher, die alle durch ihre Migrationsgeschichte und ihre Situation vernetzt waren, sowie auf Details des Ortes *La Hueca*.

Die Aufnahmen wurden erst im Jahr 2003 zu einem Film verarbeitet. Der Auslöser war ähnlich wie der Prozess des Filmens selbst einem Zufall geschuldet, denn einer der Kameramann absolvierte im Rahmen eines Fortbildungskurses des Arbeitsamtes ein Praktikum in Mediengestaltung.²³ In Absprache mit dem Journalisten, der inzwischen in einer anderen deutschen Stadt lebt und sich nur besuchsweise in Berlin aufhielt, griff er auf das vorhandene Rohmaterial vom Fest zurück, und beide einigten sich auf eine Gemeinschaftsproduktion. Wieder bewegten sie etwas unterschiedliche Interessen: Der Kameramann, der zeitweise auch als Diskjockey arbeitete, wollte ein Musikvideo herstellen, der Journalist die Silvesterfeier dokumentieren. Nach Aussage des Journalisten Manolo P. ist das Endprodukt ein Kompromiss zwischen beiden, doch greift der Film das Grundmotiv auf, das zu den Aufnahmen führte: Das Video „recupera el testamento como expresión ecuatoriana de significado de la fiesta del fin de año“ (persönliche Mitteilung Manolo P., September 2010). Der Film besitzt kein Drehbuch, sondern die Bilder wurden zu Sequenzen zusammengeschnitten. Musik überlagert den Originalton, lediglich bei der Verlesung des ‚Testaments‘ tritt sie in den Hintergrund. Da der Berlinbesuch des Journalisten sich seinem Ende näherte, musste der Schnitt in nur zwei Tagen fertig gestellt werden. Die Intention der Autoren war es, filmisch eine Kombination von Erinnerungen an Personen und der Dokumentation des ecuadorianischen Festes herzustellen, soweit es das vorhandene Material zuließ. Darüber hinaus kam es dem Filmteam auf das Festhalten des *ambiente* im Jahr 1997 an, das es zur Zeit

22 Beispielsweise „La Banda de la Comuna“, Quito 1986, ein Video zur Anerkennung der indigenen Gemeinde von Santa Clara in Quito als eigenständige Sozialorganisation.

23 Am Schnitt des Films war der Hausherr von *La Hueca* nicht beteiligt.

der Fertigstellung des Films nicht mehr gab: *La Hueca* wurde im Sommer 1998 geräumt und das Gebäude anschließend grundsaniert. Der Film sollte in erster Linie privaten Zwecken dienen. Man habe nie daran gedacht, ihn öffentlich zu präsentieren, oder gar einem deutschen Publikum vorzustellen. Er sollte außerdem als eine Art Arbeitsmuster dienen, daher weisen Vor- und Nachspann auf Titel und Produzenten hin, um ihm einen professionellen Charakter zu geben. Der Film ist nie vertrieben worden, es existieren lediglich einige wenige Kopien.

Die Verfilmung der Feier geschah also ohne den Anspruch einer Wissensvermittlung, etwa in Form einer in Worte gefassten erklärenden Einführung oder begleitenden Erzählung. Es wurden vielmehr visuell bestimmte Akzente gesetzt, bei denen es den Filmemachern um bestimmte Details aus den Lebensumständen in der Migration, um bestimmte Szenen und Personen ging. Die verschiedenen Bedeutungsebenen korrelieren in etwa mit den Abschnitten des Films und lassen erkennen, dass der Film inhaltlich geschickt inszeniert ist, wie bei einer genauen Analyse seines Aufbaus und seiner Bilder deutlich wird:

In seinem Aufbau folgt der Film von insgesamt 12.53 min. Länge der Chronologie der Feier und kann in fünf Abschnitte eingeteilt werden: Vorspann (1), Festvorbereitung (2), Höhepunkt des Festes (3), Nachspann (4) und Schluss (5). Die Sequenzen manifestieren sich am Wechsel der Kulisse und vor allem am Wechsel der Musik: Phase 1: ‚Neue Deutsche Welle‘, Phase 2: Latinjazz, Phase 3: Techno, Phase 4: Salsa. Im Vorspann (1) werden Produktionsstätte und Titel des Films vor dem Hintergrund einer Dachlandschaft präsentiert, die vom Dach des Gebäudes aufgenommen wurden. Die Kamera nähert sich dem Innenhof und dem Eingang von *La Hueca* zunächst aus dieser Perspektive, anschließend durch die Passage des Vorderhauses. Im zweiten Abschnitt (2) findet man sich in einem spärlich möblierten Innenraum inmitten mehrerer Personen bei nächtlicher Stimmung wieder. Sie gehen diversen Aktivitäten zur Vorbereitung der Feier nach. Die Musik unterstreicht die fröhliche Stimmung. Die folgenden Szenen (3), die in der zeitlichen Mitte des Films ansetzen, finden im Innenhof statt. Durch die herabgesetzte Lautstärke der Musik wird eine Spannung erzeugt, die auf einen Höhepunkt hindeutet. Während im Hintergrund eine Stimme ertönt: „por bueno, se fue“, steht ein Mann im Blickfeld, der ein Feuer entzündet. Die Kamera schwenkt auf ein Pärchen, das sich am Feuer positioniert und nacheinander den oben wiedergegebenen Text des Testaments zuerst in der deutschen, dann in spanischen Version verliest, und richtet sich anschließend auf die Flammen. In ihrem Schein lässt sich vage die Form des *año viejo* erkennen.

Mit dem Feuer und der verbrennenden Figur im Hintergrund wird der Nachspann (4) eingeblendet, der der Reihe nach die Verantwortlichen für Produktion, Kamera, Schnitt, Ton, Drehbuch, sowie eine Kontaktadresse aufführt. Der Schluss (5) besteht aus Aufnahmen vom ‚Tag danach‘. Mit Asche beschmutzte Gipsköpfe, einzelne Trüm-

mer, die aus der Feuerstelle ragen, und ein mit einem Kettenschloss verriegeltes Tor deuten auf das Ende hin, das durch die Einblendung des Wortes *fin* zeitgleich mit dem letzten Takt der Musik bestätigt wird.

Hinsichtlich der Bilder stehen am Anfang die Aufnahmen von *La Hueca*, die zugleich einen lokalen Bezugspunkt zum Ort des Geschehens herstellen. Insbesondere die Aufnahmen des heruntergekommenen Gebäudes und des vorhandenen Bauschutts in allen Ecken (Abschnitt 1) ziehen die Blicke auf sich und hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck chaotischer Zustände, ebenso die spärliche Inneneinrichtung (Abschnitt 2), die heute, knapp 15 Jahre später Ecuadorianern wie Deutschen exotisch anmutet. Die Bilder überschreiten dabei die Ebene von persönlichen Erinnerungen, denn sie geben durch die Wiedergabe des Inneren und Äußeren des Hauses auch Einblicke in den Zustand eines Stadtteils, der inzwischen Geschichte geworden ist.



Abbildung 1 a) Eingang zu *La Hueca* (01:46), b) Die Kälte im winterlichen Berlin und der Ofen (02:20), c) Das sprachliche Dilemma (03:45) (Standbilder aus „El testamento en La Hueca“).

Der handlungsorientierte Abschnitt 2 konzentriert sich auf Personen mit Beziehung zum Filmteam. Das trifft vor allem auf die Szene der Bemalung zu, die einen relativ großen Raum einnimmt und die zu bemalende Person in das Blickfeld rückt. Die Szene ist nur für die an den damaligen Aktivitäten Beteiligten zu ‚lesen‘, Rollenzuschreibungen und Handlungen bleiben für einen außen stehenden Betrachter unverständlich, umso mehr, da es keinen in sich geschlossenen Handlungsablauf in dieser Sequenz gibt. Ihre Bedeutung erschloss sich mir erst durch Erläuterung der Filmemacher: Sie erklärten, dass die Bemalung in Vorbereitung der anschließenden Tanzperformanz stattgefunden habe, wobei ursprünglich nicht die Tänzerin als Hauptperson vorgesehen war, sondern vielmehr der Ecuadorianer, der an der Aufgabe, sie kunstgerecht zu bemalen, scheiterte. Es sei ihnen beim Filmen nicht primär um das Malen gegangen, sondern sie wollten an dieser Stelle das sprachliche Dilemma darstellen. Die geringen Deutschkenntnisse des Ecuadorianers setzten ihrer Ansicht nach seiner Hilfsbereitschaft und seinen

Bemühungen sich in eine kollektive Aktion einzubringen Grenzen. Er habe die deutschen Anweisungen nicht verstanden. Aus diesem Grund seien die Szenen der anschließenden Tanzvorführung, die das vorherige Bemalen der Tänzerin erklärt hätten, aus dem Film geschnitten worden obwohl Aufnahmen davon existierten (persönliches Gespräch mit Manolo P., September 2010). Die Filmemacher wählten die Szenen folglich aufgrund ihrer konkreten individuellen Erfahrungen und Erinnerungen an Ereignisse, die über den Silvesterabend hinausgehen und Erfahrungen aus der Migrationssituation widerspiegeln.

Das Verlesen des Testaments, das Verbrennen der Strohuppe (Abschnitt 3) und die anschließende Feier (Abschnitt 4) bilden die weiteren Sequenzen des Films. Diese Bilder vermag auch ein Ecuadorianer, der nicht beim konkreten Ereignis anwesend war, als Silvesterfeier zu identifizieren. Die Kamera wird nicht mehr auf Handlungen gerichtet, die gezeigten Personen sind nicht als Individuen von Bedeutung. Sie werden vielmehr als Teil eines anonymen Publikums gezeigt und verschmelzen mit der Kulisse des Hofes und des Feuers. In diesem Teil des Films wird die Figur des *año viejo* als Sinnbild viel wichtiger. Dank detaillierter und anhaltender Aufnahmen von dieser Figur erfährt auch ein Zuschauer, der nicht mit diesem kulturellen Hintergrund aufgewachsen ist, viel über den aus Ecuador stammenden Brauch. Bei diesem Abschnitt geht es somit um die Dokumentation des Festes und seiner wesentlichen Elemente, mit denen sich jeder Ecuadorianer identifizieren kann, und diesem Zweck entsprechend wurden die Verläufe montiert.



Abbildung 2 a) Das Verlesen des ‚Testaments‘ (07:01), b) Das Verbrennen des *año viejo* (12:11), c) *Fin* (12:48) (Standbilder aus „El testamento en La Hueca“).

Die letzten Bilder (Abschnitt 5) schließen die Erzählung. Den Aufnahmen der Asche des abgebrannten *año viejo* entnimmt der Zuschauer, dass das Fest verrauscht und der nächtliche Zauber vorbei ist, nur einige Spuren verbleiben, die im matten Tageslicht sichtbar werden. *La Hueca* verschwindet hinter einem verschlossenen Tor, die Kamera kehrt zum Ausgangspunkt zurück. Damit endet die Geschichte, die einem heutigen

Zuschauer beinahe unwirklich erscheint: Vergleichbare Feiern werden heute in Berlin nicht veranstaltet und die Lebensumstände in *La Hueca* gehören der Vergangenheit an.

Zusammenfassend erscheint der Film als eine Inszenierung, die für die seinerzeit in Berlin lebenden Ecuadorianer inhaltlich und bildlich den Bezug zwischen Ecuador und Berlin herstellt. Die Verbindung zu Ecuador wird durch das Sinnbild des *año viejo* erzeugt, zu Berlin durch die Aufnahmen beteiligter Personen.²⁴ Film und Feier sind damit gleichermaßen Ausdrucksformen, die verdeutlichen, wie im Rahmen von Migration konkrete Elemente aus dem Herkunftsland in einen neuen Standort transferiert werden, um die eigenen kulturellen Gepflogenheiten gemeinschaftlich auszuleben.

Der Film - ein Vermächtnis

Aus heutiger Perspektive stellt der Film ein Zeitzeugnis migrationsbedingter inter- und intrakultureller Prozesse sowie stadtgeschichtlicher Entwicklung gleichermaßen dar. Die Aufnahmen von *La Hueca* dokumentieren die Existenz eines Mikrokosmos, der im Spannungsfeld politischer Machtverschiebungen im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg nach der ‚Wende‘ entstehen konnte, indem es die verschiedenen sozialen Milieus, Personen und -gruppen unterschiedlicher Nationalitäten erlaubten, sich räumliche Nischen zu schaffen. Die dargestellten Szenen veranschaulichen die Überlebensstrategien und mit ihnen besondere kulturelle Ausdrucksformen von Migranten, die aus deren Positionierung zwischen den Welten und zwischen den Zeiten und den daraus erzeugten Dynamiken hervorgingen.

Die drei Ecuadorianer, die unter den besonderen gesellschaftlichen und räumlichen Voraussetzungen Möglichkeiten der Selbstgestaltung fanden, vereinten ihre Situation als Angehörige einer Minderheit im Einwanderungsland einerseits und ihre Versuche sich beruflich zu orientieren und etablieren andererseits. Letztendlich führte ihre gemeinsame Vergangenheit, die sich nicht nur auf das Herkunftsland selbst, sondern auch auf ihre dortigen Berufstätigkeiten bezieht, zur Bildung eines Teams mit gemeinsamen Interessen, das zugleich initiativ weitere Landsleute um sich sammelte. Für ihre teilweise unregelmäßigen Lebensumstände, die Ausübung ihrer alten beruflichen Aktivitäten und die Durchführung des Festes boten die öffentlichen Strukturen und Systeme Berlins keinen Raum, wohingegen in den damaligen unkonventionellen und unübersichtlichen Gegebenheiten in und um *La Hueca* städtische Auflagen und Reglements keine Rollen spielten oder sich umgehen ließen.

²⁴ Es wird hier bewusst auf den Ausdruck der Hybridisierung verzichtet. Zum einen war das Fest nie als Pendant zu einer deutschen Silvesterfeier gedacht. Zum anderen sind die Elemente einer Silvester- oder Jahresendfeier weder in Ecuador noch in Deutschland stereotyp. Szenen und Bilder beziehen sich auf die ecuadorianischen Elemente und Personen, wie dargelegt wurde.

Mit der Räumung von *La Hueca* verschwanden zunächst auch die gemeinsamen Projekte der Protagonisten. Durch das Fehlen eines geeigneten Treffpunkts war es ihnen nicht möglich, die Jahresendfeier als jährlich stattfindende Veranstaltung zu etablieren (persönliches Gespräch mit Manolo P.) oder andere Filmprojekte in Angriff zu nehmen. Zwei Jahre später sollten sich ihre Lebenswege trennen. Im weiteren Verlauf ihrer Biografien zeigt sich zwar, dass sie auch von verschiedenen Standorten aus künftige Gelegenheiten nutzten und nutzen, kulturelle Praktiken gemeinschaftlich zu planen und umzusetzen, allerdings in geregelten Rahmen und ohne eine spezifische Gruppendynamik wie in Zeiten von *La Hueca*.²⁵

Die Produktion des Films ist ein erstes Beispiel für die Fortführung dieser Aktivitäten, das von Raúl H. mit organisierte Festival „Chaupi pacha en Bärln“ und die damit einhergehende Präsentation des Films in der Öffentlichkeit sind weitere. Das Festival war eine Veranstaltung zur ‚Kultur Ecuadors‘, die im Jahr 2010 im ACUDtheater in Berlin Mitte stattfand und auch indigene Elemente des Landes mit einbezog²⁶ (persönliches Gespräch mit Raúl H., September 2010). Der Film „El testamento en La Hueca“ wurde als Dokumentarfilm angekündigt und bildete einen Programmpunkt unter vielen.²⁷

Die öffentliche Vorführung stellt eine Erweiterung der ursprünglichen Absicht der Autoren dar, den Film nur für private Zwecke zu nutzen. Dies erfolgte im Zuge der Planung und im Einklang mit dem Charakter des Festivals, das sich an ein allgemeines Publikum und nicht nur an Migranten richtete, daher auch der Außenrepräsentation ecuadorianischer Kultur diene. Hier wird eine Verschiebung der Strategie, sich im Einwanderungsland zu positionieren, deutlich.²⁸ Der Film löste unterschiedliche Reaktionen unter den anwesenden Ecuadorianern und Ecuadorianerinnen aus, bei denen es sich um eher zufällige Besucher handelte, die nicht in Beziehung zu den Autoren des Films standen.²⁹ Das ‚Testament‘ und der *año viejo* wurden von ihnen als Elemente einer Jahresendfeier wahrgenommen. Die ehemaligen Zustände der Gebäude am Prenzlauer Berg und die konkrete Wohnsituation in *La Hueca* war ihnen nicht gegenwärtig, was

25 In dem von Manolo P. geleiteten Radioprogramm „Migralatino“ im Marburger „Radio Unerhört“ werden z.T. gemeinsam Sendungen gestaltet. Diese Sendungen sind auch im Internet abrufbar: <<http://radio-rum.de/content/sendungen/internationales/316-migralatino.html>>, <<http://stream.radio-rum.de:8000/rum.mp3.m3u>> (20.09.2014).

26 Daher der Quichua-Name *Chaupi Pacha*: ‚Mitte der Welt‘.

27 In der Einladung heißt es: „Nicht Afrika, sondern die Kultur Ecuador steht wenige Tage vor Beginn der Fussball-WM im Mittelpunkt eines viertägigen Festivals im Berliner ACUDtheater. Die Tanztheatergruppe ‚A LA NEGRA a.k.‘ unter der Leitung von Raúl H. hat mehr als 20 Künstler (darunter 15 Ecuadorianer) aus den Bereichen: Folk, Puppentheater, Hörspiel, Bildende Kunst und Dokumentarfilm nach Berlin-Mitte eingeladen“ (ACUDtheater 2010).

28 Leider konnte dieser Aspekt nicht weiter verfolgt werden. Vermutlich sind hier auch unterschiedliche persönliche Interessen der beiden Akteure im Spiel.

29 Die ehemalige Gruppe aus dem Prenzlauer Berg hat sich längst zerstreut (Gespräch mit Raúl H.).

nicht verwundert, denn inzwischen zeichnet sich der Prenzlauer Berg durch aufwendige Luxussanierungen und Neubauten aus (persönliches Gespräch mit Manolo P., September 2010).

Für die Migranten aus Ecuador behält der Film seine identitätsstiftende Wirkung durch die symbolisierten, gemeinsamen Herkunftsbezüge, die weiterhin gültig und dadurch erkennbar sind. Für Insider löst die lokale Verbindung zu Berlin und der zeit-historische Kontext einer vergangenen ‚Hinterhofromantik‘ vornehmlich nostalgische Gefühle aus:

La Hueca acabó cuando las palas mecánicas y los andamios levantados no nos permitieron seguir más con vida plena. Entonces [...] en la que vivíamos de cien gentes, en su mayoría artistas que se habían tomado la casa hace más de 10 años, fue desalojada como siempre por una camada especial de rinocerontes y gorilas para continuar con las destrucción de espacios alternativos de vivienda y expresión artística. Así, entre recuerdos y olvidos, fue la historia de La Hueca (persönliche Mitteilung Raúl H., Mai 2014).

Der Film, der Zeit- und Ortsbezüge aktualisiert und auf diese Weise auch existierende Brüche enthüllt, konstituiert somit ein Vermächtnis. Es bleibt abzuwarten, ob er seinen Weg bis nach Ecuador findet.

Literaturverzeichnis

ACUDtheater

- 2010 „Chaupi Pacha en Bärln“. Folk, Puppentheater, Hörspiel, Bildende Kunst, Dokumentarfilme und Kulinarisches. Veranstaltungsprogramm. <http://www.acud.de/event.php?SRC=S&event_id=2477&start=2005-02-01%2003:00:00&end=2013-04-01%2003:00:00> (20.09.2014).

Ávila Molero, Javier & Erica Oshier

- 2005 Worshipping the Señor de Qoyllur Ritti in New York: A transnational Andean ethnography. *Latin American Perspectives, Religion and Identity in the Americas* 32(1): 174-192.

Carrión, Isabel

- 2007 „Der Letzte macht das Licht aus!“ - Migration aus Sicht des Senderlandes Ecuador: In: Berger, Lena, Irene Kögl, Julia Reiter, Frauke Schmidt & Michael Vogler (Hg.): *¿Sin Fronteras? Chancen und Probleme lateinamerikanischer Migration*. Schriftenreihe zu den Passauer Lateinamerikagesprächen, 3. München: Martin Meidenauer Verlagsbuchhandlung, 73-110.

Cedeño, Lizandra & Bernd Schmelz

- 2006 „Feliz Año Nuevo“. Neujahrsbräuche in Mexiko. *Schätze der Anden. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*, N. F. 37: 400-411.

- Cerda-Hegerl, Patricia
 2007 Feminisierung der Migration von Lateinamerika nach Deutschland. In: Berger, Lena, Irene Kögl, Julia Reiter, Frauke Schmidt & Michael Vogler (Hg.): *¿Sin Fronteras? Chancen und Probleme lateinamerikanischer Migration*. Schriftenreihe zu den Passauer Lateinamerikagesprächen, 3. München: Martin Meidenauer Verlagsbuchhandlung, 137-160.
- Dörfler, Thomas
 2010 *Gentrification in Prenzlauer Berg? Milieuwandel eines Berliner Sozialraums seit 1989*. Bielefeld: Transcript.
- Garay, Natascha
 1999 *Lateinamerikaner in Berlin. Entdeckungen in Vergangenheit und Gegenwart*. Miteinander leben in Berlin. Berlin: Ausländerbeauftragte.
- Guevara, Dario
 1966 La quema del año viejo en Quito. *Revista del Folklore Ecuatoriano* 2:119-147.
- Gruner-Domić, Sandra
 2005 *Latinas in Deutschland. Eine ethnologische Studie zu Migration, Fremdheit und Identität*. Internationale Hochschulschriften, 439. Münster: Waxmann.
- Hohenberger, Eva
 1988 *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.
- Jokisch, Brad & Jason Pribilsky
 2002 The panic to leave: Economic crisis and the 'New Emigration' from Ecuador. *International Migration* 40(4): 75-101.
- Kosnick, Kira
 2009 Kulturalisierte Migration: Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze. In: Strobel, Ricarda & Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink, 45-53.
- Kummels, Ingrid
 2010 Video Indígena. Migration und Gender aus der Sicht indigener Filmemacher/innen im transnationalen Raum Mexiko/USA. In: Kron, Stefanie, Birgit Zur Nieden, Stephanie Schütze & Martha Zapata Galindo (Hg.): *Diasporische Bewegungen im transatlantischen Raum*. Berlin: Edition tranvía – Verlag Walter Frey, pp. 50-66.
- Kyle, David
 2000 *Transnational peasants: Migrations, networks, and ethnicity in Andean Ecuador*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lauser, Andrea & Cordula Weißköppel
 2008 Einleitung: Die neue Aufmerksamkeit für Religion in der Migrations- und Transnationalismusforschung. Ein Plädoyer für die ethnografische Mikro- und Kontextanalyse. In: Lauser, Andrea & Cordula Weißköppel (Hg.): *Migration und religiöse Dynamik. Ethnologische Religionsforschung im transnationalen Kontext*. Bielefeld: Transcript, 7-32.

- Mader, Elke
 2007 Encounters with Otavalo: Ritual, identity and the internet. In: Muršič, Rajko & Jaka Repic (Hg.): *Places of Encounter. In memoriam Borut Brumen*. Ljubljana: Zupanjceva knjiznica, 221-239.
- Meisch, Lynn
 2002 *Andean entrepreneurs: Otavalo merchants and musicians in the global arena*. Austin: University of Texas Press.
- Saucedo Añez, Patricia Carolina
 2014 *Lateinamerikanische Medien in Deutschland. Medienkonsum und -produktion von Migranten*. Leipzig: Frank Timme.
- Schlichting, Ina von
 2007 *Ecuadorianer in Bonn: Zwischen Transnationalismus und irregulärem Aufenthalt*. Migremus. Migration, residential mobility and urban structure. Bremen: Universität Bremen. <http://www.migremus.uni-bremen.de/images/pdf/conference/schlichting_1.pdf> (15.09.2014).
- Statistisches Bundesamt
 2014 *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit. Ausländische Bevölkerung. Ergebnisse des Ausländerzentralregisters 2013*. Fachserie 1, Reihe 2. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt.
- Statistisches Landesamt Berlin
 2006 *Melderechtlich registrierte Einwohner am Ort der Hauptwohnung in Berlin am 30. Juni 2006 nach Bezirken*. Berlin: Statistisches Landesamt. <http://www.berlin.de/lb/intmig/statistik/demografie/einwohner_staatsangehoerigkeit.html> (06.01.2007).
- Stienen, Angela
 2003 Migrantes latinoamericanos indocumentados en Suiza y territorios urbanos contestatarios. In: Yamada, Mutsuo (Hg.): *Emigración Latinoamericana: Comparación Interregional entre América del Norte, Europa y Japón*. Osaka: Japan Center for Area Studies/National Museum of Ethnology, 249-278.
- Strobel, Ricarda & Andreas Jahn-Sudmann (Hg.)
 2009 *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink.
- Tapia Tamayo, Amílcar
 2007 El comercio, 28 de diciembre del 2007. <<http://www.elcomercio.com>> (25.01.2007).
- Zillinger, Martin
 2008 Folklore und Passion: Marokkanische Hochzeiten und transnationale Öffentlichkeit. In: Lauser, Andrea & Cordula Weissköppel (Hg.): *Migration und religiöse Dynamik. Ethnologische Religionsforschung im transnationalen Kontext*. Bielefeld: Transcript, 217-244.
- Filme:
 2003 *El testamento en La Hueca*. 12:48 Min.; nicht im Handel.
 2004 *El Botado*. 7:25 Min. Berlin: Mutterlose Productora; <<http://www.youtube.com/watch?v=cQVfyPxcrEY>> (20.09.2014).
 s.d. *Café Colombia* (keine weiteren Angaben möglich).