

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

36

EL CORAJE DEL PUEBLO

Der Mut des Volkes

Arbeitstitel: La Noche de San Juan
(Die Johannisnacht)

Land	Italien/Bolivien 1971
Produktion	Grupo Ukamau, La Paz/ RAI, Rom
Produktionsleitung	Ricardo Rada, Walter Achugar, Edgardo Pallero
Regie	Jorge Sanjinés
Buch	Oscar Soria
Kamera	Antonio Eguino
Montage	Juan Carlos Macias, Sergio Buzi
Ton	Abelardo Kuschnir
Spezialeffekte	Felix Gomez
Musik	Nilo Soruco Roberto Lar (Arrangement)
Darsteller	Domitila Chungara Federico Vallejo Felicidad Vda. de Garcia Eusebio Girona
Format	35 mm, gedreht in 16 mm, Farbe
Länge	90 Minuten

Inhalt

Dieser unser dritte Langspielfilm, den wir noch vor dem Putsch der Rechtsobristen im vorigen Jahr gedreht haben, ist, noch mehr als unsere beiden ersten Spielfilme *Ukamau* und *Yawar Mallku*, in erster Linie für das bolivianische Publikum gedacht. Mit **EL CORAJE DEL PUEBLO** haben wir versucht, ein wichtiges Stück Geschichte aus der jüngsten Vergangenheit Boliviens zu rekonstruieren. Wir wollten dem bolivianischen Volk das zeigen, was die offizielle Version unserer nationalen Geschichte verschwiegen oder nur am Rande erwähnt hat.

In unserem Film werden jene monströsen Massaker rekonstruiert, die von der bolivianischen Armee an wehrlosen Bergarbeitern, Frauen und Kindern begangen wurden, und die Verantwortlichen dieser wiederholten Massenmorde beim Namen genannt: die Generale und ehrenwerten Würdenträger der Nation, die im Dienste der Zinnbarone und der US-Interessen den Befehl gaben.

Der Film beginnt mit einer Rekonstruktion, an Ort und Stelle, des Massakers von Catavi im Jahre 1942. Die Hauptakteure in dieser Szene sind, wie auch sonst im ganzen Film, die überlebenden Zeugen dieses Ereignisses. Es folgt eine Fotomontage, die die Massaker der darauffolgenden Jahre dokumentiert. Hauptthema des Filmes aber ist das Schicksal einiger Männer und Frauen, die miterlebt haben, wie in der Nacht von San Juan, am 24. Juni 1967, die 'Rangers' in einer von der Regierung des General Barrientos ange-

ordneten Überraschungsaktion das Bergwerk 'Siglo XX' überfielen.

Domitila Chungara war damals Sprecherin der Organisation der Bergarbeiterfrauen in 'Siglo XX'. Sie berichtet von den wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Bergarbeiterfamilien. Die mangelnde Versorgung der abgelegenen Bergwerkstadt veranlaßt die Frauen zu einem Hungerstreik, der sieben Tage lang dauert.

Federico Vallejo ist Untertagearbeiter im selben Bergwerk. Weil er für seine verhafteten Kumpel eintritt, wird er für einen Gewerkschaftsführer gehalten und durch Foltern zum Schweigen gebracht.

Eusebio Girona kommt als Vertreter der Studenten aus La Paz zur Generalversammlung der Bergarbeiter, die in 'Siglo XX' abgehalten werden sollte. In dieser Versammlung soll eine geschlossene Front von Bergarbeitern und Studenten gebildet werden, um die im bolivianischen Südosten operierende Guerilla des Ché Guevara sowohl moralisch als auch materiell zu unterstützen.

Am 22. Juni findet eine geheime Versammlung der Vertreter der Bergarbeitergewerkschaften statt, an der auch der Student Girona teilnimmt und in der die allgemeinen Richtlinien für die bevorstehende Generalversammlung festgelegt werden.

Am Abend des 23. Juni beginnen die Feiern der Johannisnacht (Noche de San Juan). Wie in ganz Bolivien zünden auch die Bergarbeiter in 'Siglo XX' ihre Freudenfeuer an und feiern unbekümmert das traditionelle Fest, das sich bis zum Morgengrauen des 24. Juni hinzieht. Die große Generalversammlung der Bergarbeiter und Studentenvertreter soll am 25. Juni stattfinden.

Aber noch bevor das Johannisfest zuende geht, fallen die Soldaten im Morgengrauen über 'Siglo XX' her. Die Elitetruppe der 'Rangers', die von der US-Militärmission ausgebildet wird, überrascht die Bergarbeiter um 5 Uhr morgens mit schwerem Artilleriefeuer. Zwischen 7 und 8 Uhr morgens wird die Bevölkerung von 'Mustang'-Flugzeugen der bolivianischen Luftwaffe beschossen.

Viele Gewerkschaftsführer werden verhaftet, andere auf der Stelle erschossen. Nur einige können fliehen und sich bei den Bauern verstecken. Damit war es für die Bergarbeiter unmöglich geworden, die Guerilla tatkräftig zu unterstützen.

Aber unser Film ist nicht nur eine Klage über die Opfer der Unterdrückung. Denn wir wissen, daß wir das Volk nicht über sein Elend zu informieren brauchen. Es kennt dieses Elend besser als wir Filmmacher. Aber wir können das Volk darüber informieren, wer dieses Elend verursacht, wer die Schuldigen sind, und vielleicht können wir auch dazu beitragen, daß es sich von ihnen befreit. So wollten wir auch mit diesem Film diesem tapferen Volk zeigen, daß seine Opfer nicht vergessen sind; daß es in seinem Kampf nicht allein ist; und daß es immer mehr Menschen gibt, die entschlossen sind, mit dem Volk gegen Ausbeutung und Imperialismus zu kämpfen.

Jorge Sanjinés

Fakten zur sozio-ökonomischen Situation Boliviens

Gesamtfläche Boliviens: 1 090 000 qkm (etwa viermal so groß wie die BRD), das sechstgrößte Land Lateinamerikas.

Einwohner: fast 5 Millionen (BRD über 60 Millionen), das am dünnsten besiedelte Land Lateinamerikas. 70 % Indios, 20 % Mestizen, 10 % Weiße. 75 % Analphabeten.

Beschäftigung:

65,7 % der arbeitsfähigen Bevölkerung in der Landwirtschaft,

2,7 % in der verarbeitenden Industrie,
3,7 % in der Rohstoff-Industrie: Bergbau und Erdöl,
15,9 % in Verwaltung, Handel, Armee,
12,0 % arbeitslos.

Jahreseinkommen: 187 Dollar im Durchschnitt.

Wirtschaft: mehr als 70 % der wirtschaftlichen Gesamtproduktion entfallen auf die Rohstoff-Industrie. Wichtigster Zweig: der Bergbau (Zinn, Zink, Wolfram, Gold, Silber, Antimonium).

Weitere Hauptprodukte: Erdöl, Erdgas, Eisenerze, Edelhölzer, Zuckerrohr, Baumwolle, Mais, Kaffee, Tropenfrüchte.

Wichtigste Exportgüter: Zinn, Erdöl, Erdgas.

Wichtigste Importgüter: Getreide, Baumaterial, Arzneimittel, Maschinen, Autos, Ersatzteile, Haushaltsgeräte, Kriegsmaterial, Luxusartikel.

Wichtigste Abnehmerländer: USA, England, Argentinien.

Wichtigste Lieferländer: USA, BRD, Japan, Argentinien.

Bergbau: 50 000 Bergarbeiter.

Monatslohn: 500 Pesos (etwa 45 Dollar) im Durchschnitt.

Wichtigste Zentren: auf dem Altiplano und in den Bergen Boliviens, auf einer Höhe zwischen 3 000 und 5 000 Metern über dem Meeresspiegel.

Lebenserwartung: 30 Jahre im Durchschnitt.

Krankheit: 30 % der Bergarbeiter leiden an Silikose (Staublunge), 74 % an Tuberkulose.

Kindersterblichkeit in den Bergbauzentren: 50 % aller Kinder unter einem Jahr.

Gewerkschaft:

Die bolivianischen Bergarbeiter gehören mit zu den am stärksten politisierten und kampfbereiten Gruppen des Landes. Sie sind äußerst klassenbewußt.

Seit 1952 sind sie gewerkschaftlich organisiert. Ihre Gewerkschaft, die FSTMB, ist die wichtigste des Landes.

Die Minenarbeiter hatten eine aktive und entscheidende Beteiligung an der bolivianischen Revolution im Jahre 1952. Sie setzten es durch, daß die an die Macht gekommene Partei MNR ('Nationalistische Revolutionäre Bewegung') die Minen verstaatlichte, die bis dahin den mächtigen Zinnbaronen gehörten (Patiño, Hochschild und Aramayo).

Zwölf Jahre später, im November 1964, wurde die MNR-Regierung durch einen Militärputsch gestürzt. Unter der darauf folgenden Militärdiktatur des Luftwaffengenerals René Barrientos begann die Reprivatisierung der verstaatlichten Bergwerke. So wurde beispielsweise die reichste Zinnmine der Welt, die 'Mina Matilde' am Titicaca-See, der nordamerikanischen Firma 'International Mining Processing Company' (IMPC) in Konzession zur Ausbeutung gegeben.

Gleichzeitig wurden die Löhne der Bergarbeiter um 40 % gekürzt. Während der gesamten Regierungszeit des Generals Barrientos (1964-1970) wurden die Gewerkschaften verboten und die Arbeiterführer verfolgt. Die Bergwerkzentren wurden von Elitetruppen der Armee, den von nordamerikanischen Beratern ausgebildeten 'Rangers', besetzt. In dieser Zeit finden in den bolivianischen Minen mehrere Massaker an Bergarbeitern statt.

Massaker:

1932 in Uncia

1942 in Catavi

Im Jahre 1942 haben 8.000 Personen einen Protestmarsch vom Dorf Catavi zur Zinnmine Siglo XX unternommen. Es waren Bergarbeiter mit ihren Familien, die eine Lohnerhöhung und medizinische Versorgung verlangten. Der Besitzer der Zinnmine, in der die Kumpels arbeiteten, setzte die Regierung General Enrique Penarandas unter Druck, um den Protest mit Gewalt zu verhindern und so die Forderungen der Arbeiter zu unterdrücken. Die Regierung bewilligte den Truppeneinsatz, und so wurden die Demonstranten an einer Ebene erwartet, die zwischen dem Dorf und der Mine liegt. Dann wurde mit Mörsern und Maschinengewehren von

zehn Uhr morgens bis drei Uhr nachmittags auf sie geschossen. Dabei wurden 400 Männer, Frauen und Kinder getötet und mehr als 1000 verwundet. Das war das erste Massaker an Bergarbeitern vor der Verstaatlichung der Minen, als sie nur drei Menschen gehörten: Patino, Aramayo, Hochschild.

1950 in Pura Pura und Villa Victoria

1964 in Sora Sora

1965 in Milluni

1967 in Siglo XX, am 24. Juni, in der Johannisnacht.

Die Opfer: Bergarbeiter, unbeteiligte und schwangere Frauen, Kinder.

Die Verantwortlichen: General Barrientos Ortuno, General Alfredo Ovando Candia, General Amado Prudencio, Oberst Franzisco Barrero, Oberst Villalpando, Oberst Acero, Major Zacarias Plaza und die nordamerikanischen Militärberater.

Militär:

Die bolivianischen Streitkräfte zählen insgesamt 30.000 Mann (Offiziere und Soldaten), eingeteilt in drei Waffengattungen: Heer, Luftwaffe und Marine (obwohl Bolivien keinen Zugang zum Meer hat).

Die Offiziere der bolivianischen Armee stammen aus der Ober- und Mittelschicht. Sie sind Weiße und Mestizen und werden in der Militärakademie ausgebildet. Die meisten von ihnen haben eine spezielle antisubversive Kampfausbildung in Panama oder in den USA erhalten.

Die Soldaten werden hauptsächlich aus der Indio-Bevölkerung rekrutiert. Obwohl sie keinerlei Aufstiegschancen haben, bedeutet für sie die Aufnahme in die Armee eine Möglichkeit, der allgemeinen Arbeitslosigkeit zu entkommen.

Die bolivianische Armee und ihre Ausrüstung werden von der nordamerikanischen Militärhilfe finanziert.

Für die jetzige Diktatur des Oberst Hugo Banzer hat die Nixon-Regierung eine Militärhilfe von insgesamt 4,8 Millionen Dollar allein für das Jahr 1972/1973 vorgesehen. Das ist die höchste Quote der US-Militärhilfe für ein lateinamerikanisches Land.

In Santa Cruz, ihrem Hauptquartier, konnten die Putschisten Panzer einsetzen, die eine Leihgabe aus Brasilien waren. Sie waren darauf eingerichtet, dort eine Gegenregierung unter brasilianischem Schutz zu bilden (s. Süddeutsche Zeitung, München, 2./3. Oktober 1971).

Die bolivianische Armee erfüllt die Aufgabe eines Wächters der politischen und ökonomischen Interessen der weißen Minderheit in diesem Lande.

Deutscher Kapitalismus:

Innerhalb dieser Minderheit bildet die deutschstämmige Kolonie Bolivians die wirtschaftlich mächtigste Gruppe im Land. Die Deutsch-Bolivianer beherrschen heute 60 % der bolivianischen Wirtschaft. Viele von ihnen sind in den dreißiger und vierziger Jahren aus Deutschland ausgewandert. Einer von ihnen ist Ernst Bauer. Er ist Viehzüchter und besitzt 130.000 Hektar Land.

Das Monopol für Papierherstellung in Bolivien hat die aus Deutschland stammende Familie von Bergen.

Die Gebrüder Gasser besitzen die größte Zuckerfabrik des Landes und eine Hazienda mit über 20.000 Stück Vieh.

Der jüngste Bruder des Gasser-Clans gab in einem Bericht des politischen Fernseh-Magazins 'Monitor' zu, daß die deutsche Kolonie in Bolivien den Putsch der Rechtsobristen gegen die links-nationalistische Regierung des General Torres am 21. August 1971 tatkräftig mitfinanziert hat. (Vollständiger Text des Monitor-Interviews im Informationsblatt zu *Al Grito de este pueblo*).

"Bolivien ist ein kleines und armes Land. Es gibt hier weder Kapitalisten noch Kapital, um die großen Naturreichtümer auszubeuten. So ist das Land auf das ausländische Kapital angewiesen. Aber ohne Grundlagen und ohne Vertrauen wird man das Geld nicht anlocken

können. Die hier ansässigen Deutschen sind und waren niemals am politischen Geschehen dieses Landes interessiert, wohl aber an seiner Entwicklung und kulturellen Entfaltung. Was Bolivien braucht, ist Arbeit und nochmals Arbeit, außer der dazu notwendigen Ordnung und Ruhe." (Aus einem in der *Welt* am 27. Dezember 1971 veröffentlichten Brief von Günther Lindner, Direktor der Deutschen Schule in La Paz, im Namen der Deutschen Kulturgemeinschaft von La Paz, Bolivien).

Wir sind im Kampf gegen den Imperialismus

Von Jorge Sanjinés

Wenn wir die Künstler, Studenten, Fachleute, Filmemacher, mit einem Wort jene, die gegessen haben, während andere verhungerten, die studiert haben, während andere für ihr bloßes Überleben schufteten - wenn wir alle uns fragen: was tun? welche Rolle können wir in dieser Realität übernehmen? - dann müssen wir uns daran erinnern, daß unsere Existenz nicht gratis ist, daß dafür andere gestorben, erniedrigt, ausgebeutet und vernichtet worden sind.

Wir leben auf dem Kontinent des Hungers, der heilbaren Krankheiten, die nie geheilt werden, auf dem Kontinent des vorzeitigen Todes, und mitten in dieser gigantischen geografischen Masse ausgehungertes Lateinamerikaner sind wir, die Bolivianer, die Bewohner des desolatesten Landes, in dem - wie Sergio Almaraz sagte - das einzige, was der Mehrheit gehört, ihr eigener Tod ist; das übrige gehört einigen wenigen Ausländern.

Jene, die sich wie wir die Frage nach der Definition ihres Verhaltens gestellt haben, können angesichts dieser Tatsachen nicht einfach die Augen schließen, sondern müssen erkennen, daß es ihre Pflicht ist, sich aus Dankbarkeit gegenüber ihrem Volk auf seine Seite zu stellen und mit ihm zu kämpfen für die Sache des *Volkes*. Wie können wir uns fremd, 'nicht engagiert' fühlen und apolitisch verhalten, wenn wir uns unserer Schuld bewußt sind und den stummen Schrei des zugrundegehenden Volkes hören?

Diese Haltung der 'Schweigsamen' wird außerdem finanziert, und hinter den hochfahrenden Reden über 'Kunst und Freiheit', 'Kunst und Engagement', 'Universalismus' und 'Schönheit' und allem anderen metaphysischen Schwindel verbirgt sich das Interesse einer unterwürfigen Klasse, die versucht, unsere soziale Realität wegen ihrer Komplizen zu ignorieren und ihre vorgetäuschte Unkenntnis aufrechtzuerhalten, die sie fett und reich gemacht und ihr die unterdrückende, die Nation zerstörende Gewalt gegeben hat. Diese Klasse, die Bourgeoisie, dient, wenn sie das 'Nicht-Engagement' der Kunst verkündet, nicht nur ihren eigenen Interessen, sondern auch denen der neuen Regierung, dem Neokolonialismus der Yankees, deren Macht sie sich unterwirft und mit denen sie sich identifiziert. Das Schweigen über das Elend der Masse, die Indifferenz jener, die ihre Kenntnisse weiter vermitteln könnten, der Konformismus der Intellektuellen angesichts der kulturellen und ökonomischen Invasion sind sehr brauchbare und notwendige Voraussetzungen, um die Macht der Herrschenden zu konsolidieren. Man braucht nur an die zahlreichen Agenturen und Zeitschriften zu denken, bei denen sich die verräterischen Intellektuellen, feige Dichter und 'universelle' Maler vereinigen.

Mit welchen Ideen und Reden wurden wir vor zehn Jahren konfrontiert, als wir noch unerfahrene Jungen und Filmemacher waren und anfangen, die nationale Realität zu beurteilen? Zuerst wurde uns in einer paternalistischen Weise gesagt, daß sich die Kunst nicht in die Politik einzumischen habe; dann, vor der Vorführung unseres ersten engagierten Films, wurden aus Ratschlägen Beleidigungen, wenn nicht sogar Drohungen, und man sorgte für abwertende Zeitungsartikel über unsere politische Psychose.

Warum konnte das Wort 'Politik' eine derart zerstörerische, böseartige und negative Wirkung auf die Beurteilung der Arbeit haben, die Themen von politischer Bedeutung behandelte? Das Wort 'Politik' hat nämlich in unseren Ländern eine Reihe von Nebenbedeutungen, die ihm von der kreolischen Spitzfindigkeit angehängt wurden. Es bedeutet: heuchlerisches, verstecktes Kalkül, Ambition, Egoismus usw. Das sind negative Momente einer simplen und

leichtfertigen Moral, mit der das historische Leben unserer Länder erkämpft wurde.

Wem es paßt, der verwendet den Begriff, um das engagierte Werk zu diskriminieren und versucht auf diese Weise, die Kunst von der menschlichen Aktivität - die das ganze Leben umfaßt - abzutrennen. Alle, ohne Ausnahme, werden von den politischen Resultaten betroffen: Männer und Frauen, Soldaten und Industrielle, Studenten und Kumpel, Bauern und Intellektuelle, obwohl sie nicht an ihrer Entstehung beteiligt, nicht Aktivisten in einer Partei sind und weder einer Zelle noch einem Kommando angehören. Wir können uns dem Einfluß der Politik nicht entziehen. Sie bestimmt und bedingt unser Leben und zwingt uns dazu, eine bewußte oder unbewußte Einstellung ihr gegenüber einzunehmen. Der Bourgeois, der sich 'apolitisch' fühlt und 'sich in nichts einmisch', akzeptiert stillschweigend ein bestimmtes politisches System, übernimmt also eine politische Haltung, und wir haben in unseren Ländern zahlreiche Beispiele solcher 'apolitischen' Antisozialisten.

Die Politik ist also eher eine Haltung als ein Kampf. Und wenn die natürliche politische Haltung einer bestimmten Klasse, die ihre Privilegien nicht verlieren will, antisozialistisch ist, so ist im Gegensatz dazu die dem Volk eigene politische Haltung antiimperialistisch. Und so werden heute die Handlungen, Haltungen und Gedanken dieser Menschen der Dritten Welt von den Interessen des Volkes oder gegen die Interessen des Volkes bestimmt.

Der lateinamerikanische Filmemacher reagiert auf dieses Phänomen empfindlich, und die wenigen, die den Film als einen Akt der Verantwortung gegenüber der Gesellschaft verstehen, konzentrieren ihre Anstrengungen darauf, die soziale Realität - die sich Tag für Tag in mörderischem Ausmaß verschlechtert - durchschaubar zu machen, sie zu analysieren und zu denunzieren. Der revolutionäre Film in Lateinamerika hat zu kämpfen begonnen, und ob er anklagt oder aufklärt, er hat sich unausweichlich mit einem auseinanderzusetzen: dem *Imperialismus*.

Ob er die Spuren des Untergangs, des Elends, des Hungers, der Folterung und der Ausbeutung verfolgt, er wird überall auf die Anwesenheit des Yankee-Imperialismus treffen. Diese Tatsache muß seinen Protest zur Folge haben, und er muß sich der Gier der Bourgeoisie und des Imperialismus widersetzen, Künstler, Intellektuelle und Filmemacher zu suchen, die schweigen und kuschen und sich verkaufen. Die Deformation, die Verschleierung und die Konfusion brauchen sie, um die endgültige Rebellion hinauszuzögern. Denn das ist nur ein Zeitproblem; das revolutionäre Bewußtsein breitet sich aus und manifestiert sich in den Schmerzen und dem Blut der Helden, der Guerilleros und in den Schreien der Verräter.

Die Zeit muß dazu benützt werden, verantwortungsvoll zu handeln. Unsere Anstrengungen müssen sich ganz auf die Kommunikation mit dem Volk konzentrieren, das aufmerksam ist und zuhören kann.

Die Darstellung der sozialen Realität vor den Augen des Volkes ist eine vitale Notwendigkeit, denn sie verdeutlicht die Wahrheit und schafft revolutionäres Bewußtsein. Diese Kenntnisse, die die Kunst vermitteln kann, sollen nicht nur die Tatbestände aufdecken, sondern auch die Verantwortlichen entlarven, die Aggressoren und die Ausbeutungsmechanismen identifizieren, um beim Volk den Glauben an seine eigene Kraft zu verstärken.

Und so wie ihm die feigen Intellektuellen den Komplex vom 'kranken Volk' eingeblasen haben, müssen wir ihm das Vertrauen auf seine Fähigkeit zur Befreiung, auf seine menschlichen und kulturellen Werte und die materielle Kraft seiner Einheit wiedergeben.

Aus: *Marcha*, Montevideo, Nr. 1526, 30.12.1970, in: Peter B. Schumann, *Film und Revolution in Lateinamerika*, Frankfurt/Westberlin/Oberhausen 1971, S. 31 f.

Interview mit Jorge Sanjinez

Was an Deinem neuen Film im Vergleich zu den früheren am meisten auffällt, ist der Verzicht auf die erzählende Fiktion zugunsten einer Art 'Gelebten Theaters'. Woher kommt dieses neue Prinzip?

Ich glaube, daß unser letzter Film EL CORAJE DEL PUEBLO das Resultat einer größeren Konsequenz auf der Suche nach einem populären Kino ist, das sowohl auf einer breiten Anteilnahme des Volkes und auf der Kommunikation mit ihm basiert. Wir sind so zu einer filmischen Form gekommen, die die aktive Teilnahme des Volkes bei der Rekonstruktion der Ereignisse und der ihm bekannten Erfahrungen voraussetzt. Von dem Augenblick an, in dem wir uns für die kollektive Darstellung auf der Grundlage von realen Fakten entschieden, die die Zuschauer nachprüfen können oder selbst erlebt haben, verwarfen wir die Fiktion zugunsten der Wahrhaftigkeit.

Ich glaube auch, daß es sich um das Resultat der vorangegangenen Erfahrung mit *Yawar Mallku* (*Das Blut des Kondors*) handelt. In diesem Film erschienen die berichteten Fakten, die fast alle authentisch waren (die Sterilisierung der Frauen ohne ihre Einwilligung, die von den Nordamerikanern in Bolivien praktiziert wird), aus formalen Gründen, die mit der Sujet-Struktur des Films zusammenhängen, weniger überzeugend. Und dies ist natürlich ein großer Nachteil für ein Kino, das entschlossen ist, wahre Fakten darzulegen, um eine Bewußtwerdung als Beitrag zur Befreiung einzuleiten.

Wie verlief die Zusammenarbeit mit Leuten, die zugleich 'spielten' und 'erlebten'? Welche Beziehungen konntet ihr zu ihnen entwickeln?

Die Arbeit, die die Filmgruppe (Ukamau), der ich angehöre, bei den Vorführungen von *Yawar Mallku* in allen Teilen des Landes leistete, hat es mir ermöglicht, mit vielen Gruppen von Bauern und Arbeitern in Kontakt zu kommen, mit Männern und Frauen, deren Vertrauen wir durch die Filme, die wir ihnen zeigten, erringen konnten, und die uns bereicherten, indem sie uns ihre Erfahrungen mitteilten. So haben wir Domitila Chungara, Doña Cinda Santiestévez, Federico Vallejo, Cupertino Quiroga und andere Männer und Frauen von außerordentlichen Eigenschaften kennengelernt. Ich kann sagen, daß jede Begegnung, jede Freundschaft sich in dem Film niedergeschlagen hat, der jetzt vorliegt, und der zunächst nicht einmal als Sujet oder Treatment existierte.

Dieser Kontakt mit dem Volk ließ bei uns die Idee entstehen, in einem Film die Geschichte der Repression zu rekonstruieren, der das Volk ohne Unterbrechung unterworfen war. Wir haben Überlebende des Gemetzels von 1942 kennengelernt, als das Heer von 10 Uhr morgens bis 3 Uhr nachmittags in eine Menge von 8.000 Personen schoß. Wir hörten die Erzählungen derjenigen, die das Gemetzel von 1965 überlebt hatten, und schließlich lernten wir einige Zeugen des letzten Gemetzels in der Johannisnacht vom Juni 1967 kennen. Und die politische Bedeutung dieses letzten Gemetzels war es, die uns veranlaßte, diesen Film zu drehen. Wir beschlossen, den Film zu machen und entschieden uns gleichzeitig für die zu wählende Form. Denn im Kontakt mit den Protagonisten jener Ereignisse wurde uns klar, daß es absurd wäre, ihre Erfahrungen mit anderen Darstellern oder mit Berufsschauspielern zu rekonstruieren.

In der Praxis war das Resultat großartig. Wir verließen uns auf ihr Bewußtsein von der Bedeutung des Films und wir fühlten, daß sie sich mit ganzer Energie an dem Film beteiligen würden. Als Beispiel kann ich die Widerstandskraft von Federico Vallejo in der Folterszene erwähnen: während dieser Szene blieb er die ganze Zeit an den Füßen aufgehängt, damit nichts von dem, was er in der Wirklichkeit erlebt hatte, im Film verloren ginge. Unsere Bemühungen, ihn dazu zu bewegen, nicht so lange hängenzubleiben, waren umsonst. Er wußte besser als wir, wie der Kulminationspunkt zu erreichen war. Es war eine echte und richtige Folter für ihn wie für uns. Was die Teilnahme von größeren Gruppen betrifft, so war die Methode nicht anders. Wir unterhielten uns mit den

Leuten über das, was wir darstellen wollten, über die Wichtigkeit und die Bedeutung der Vorgänge. Wir verteilten die Aufgaben, ließen die Regie dann laufen und filmten so, als ob wir selbst Zeugen der wahren Ereignisse wären. Meine Aufgabe beschränkte sich darauf, den Zweck der einzelnen Szenen zu definieren.

Für welches Publikum ist der Film gedacht? Welche Grenzen hat Dir das Italienische Fernsehen gesetzt?

Natürlich hat der Film eine aufklärerische Intention im Zusammenhang mit Ereignissen, die von den Informationsmedien unterschlagen oder absichtlich entstellt wurden. Für uns ist das wichtigste Publikum dasjenige, das von den Ereignissen direkt betroffen ist, das bolivianische Publikum und ganz besonders der 'Durchschnittszuschauer'; mit ihm vor allem möchten wir in Kommunikation treten. Aber uns interessieren auch alle anderen Zuschauer.

Das Italienische Fernsehen (RAI) hat den Film produziert und ich bin darauf eingegangen, weil man uns die Rechte für unsere Gruppe in Bolivien überließ. Es hätte keinen Sinn, einen solchen Film nur für das europäische Fernsehen zu machen. Die Einschränkungen, die wir auf uns nahmen, waren mehr praktischer Art und hatten z.B. mit der Entfernung zu tun und damit, daß alles Filmmaterial in Rom entwickelt wurde. Natürlich konnten wir nicht alles am Drehort selbst machen, und wenn wir fortgingen, wußten wir, daß wir nichts wiederholen konnten, auch wenn etwas mißlungen sein sollte. So geschah es, daß eine 120 m-Rolle 16 mm-Material Schleier bekam, wir wissen nicht, warum, und gerade in dieser Rolle waren einige Einstellungen, die wir als Ergänzung nach dem Rohschnitt gedreht hatten und die dem Zuschauer helfen sollen, einige Personen des Films besser zu identifizieren. Nun war nichts mehr zu machen, und das war ein Handicap bei der Herstellung. Sonst waren die Erfahrungen mit der RAI positiv.

Wie betrachtest Du Deinen Film im Zusammenhang des gegenwärtigen lateinamerikanischen Films?

Ich glaube, daß EL CORAJE DEL PUEBLO im Hinblick auf die Bewegung des lateinamerikanischen Kinos ein Film ist, der auf der Linie einer Bemühung um größere Authentizität liegt, einer Linie, der viele Regisseure folgen, zum Beispiel Gerardo Vallejo. Auf der anderen Seite versucht er auf radikalere Weise die Forderungen des engagierten Films zu erfüllen.

Welche Beziehungen siehst Du zwischen Film und Politik?

Ich glaube, daß Film und Politik für uns das Gleiche ist. Die Politik ist ein Teil der fundamentalen menschlichen Tätigkeit, und das Engagement des Künstlers gegenüber den ihn umgebenden Problemen definiert ihn politisch. Je tiefer dieses Engagement ist, desto größere politische Bedeutung wird sein Werk haben. Dazu ist es nicht nötig, zwischen verschiedenen Konzeptionen zu unterscheiden. Der Filmmacher wäre unehrlich, der ein 'politisches Kino' für seine Partei und zugleich ein anderes persönliches 'Autorenkino' macht. Wenn man sich allein für das Autorenkino entscheidet, definiert man sich auch politisch.

VII. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1971, Quaderno Informativo Nr. 30, S. 61 ff.

Von der Kino-Revolution zum Revolutions-Kino

Von Peter B. Schumann

„Der neue revolutionäre Film in Lateinamerika, von dem wir ein kleiner Teil sind, entsteht aus der Verantwortung, die Wahrheit auszusprechen, die Konfusion zu bekämpfen, die Schuldigen zu entlarven und die Strukturen der Ausbeutung aufzudecken. Das Volk ist nicht daran interessiert, über das Elend informiert zu werden. Es kennt dieses Elend besser als wir Filmemacher, denn es leidet täglich darunter. Das Volk interessiert vielmehr, wer dieses Elend verursacht. Und wir sehen unsere Mission darin, dem Volke zu zeigen, wer die Schuldigen sind und wie es sich von ihnen befreien kann.“

Das ist kurz das Konzept von Jorge Sanjinés und seiner Gruppe 'Ukamau'. Er hat es seit 1963 - seit seinen ersten Kurzfilmen *Revolucion* und *Aysa* konsequent verfolgt. Damals begann er - nach filmischer Ausbildung an der Universität Santiago de Chile - in einem Land Filme zu machen, das keine Filmindustrie besitzt und auch keine Filmtradition. Er fing sozusagen am kinematographischen Nullpunkt an und mußte sich vor allem mit dem nordamerikanischen Kinoimperialismus auseinandersetzen. Denn in den 70 Kinos, die es in ganz Bolivien gibt, davon 20 in der Hauptstadt La Paz, werden zu 80 % Nordamerika-Produktionen gezeigt. Die restlichen 20 % kommen aus Europa, aus Mexiko, Argentinien und Brasilien. Es ist primitive Action-Ware, die hier mit spanischen Untertiteln, und also nur für die 20 % der alphabetisierten Bevölkerung verständlich, abgespult werden. Hier ein authentisches Kino zu schaffen, schien aussichtslos. Trotzdem übernahm Sanjinés das offizielle bolivianische Filminstitut, wo bis dahin nur offizielle Kurzfilme entstanden waren. Die Militärregierung meinte im übrigen, etwas für die unterentwickelte Kultur tun zu müssen. Sanjinés nutzte die Möglichkeit zu seinem ersten bolivianischen Spielfilm *Ukamau* (*So ist es*). Er ist ein Beweis für die Herstellbarkeit von progressiven Filmen in einem unterentwickelten Land und zugleich ein Beitrag zur Revolution in Lateinamerika. Denn die beiden Hauptfiguren - der Indio und der Mestize - symbolisieren den sozialen und kulturellen Antagonismus der bolivianischen Klassengesellschaft. Sie symbolisieren mit aller Schärfe vier Jahrhunderte nach der spanischen Eroberung den schonungslosen Eindringling und den Ureinwohner. Der proletarische Indio, dessen Frau von dem Mestizen vergewaltigt und dabei getötet wurde und der den Mörder in seiner Rache verfolgt und ihn schließlich erschlägt, dieser Indio repräsentiert die authentische Kultur, und der kapitalistische Mestize, der den Indio ausgebeutet hat, die herrschende Klasse, die sich nicht mit der Mehrheit der Bevölkerung assimilieren will, sie unterdrückt, ihre Kultur vergewaltigt.

Ukamau wurde 1966 uraufgeführt. Im November kam Ché Guevara nach Bolivien. Der revolutionäre Kampf begann. Die Militärs wurden sichtlich nervös. Ein Film wie dieser paßte so gar nicht in ihre Taktik zur Beruhigung der Bevölkerung. Er entsprach wohl auch nicht ihren Vorstellungen von bolivianischer Kultur. Sie verboten ihn - den ersten bolivianischen Spielfilm. Sie entließen seinen Regisseur und schlossen das Filminstitut. Drei Jahre dauerte es, bis Sanjinés einen neuen Film drehen konnte. Die politische Situation hatte sich etwas entspannt. Die Militärs zeigten reformerische Ambitionen. Sie wollten ihn wieder zum Leiter des Kulturinstitutes machen. Doch Sanjinés lehnte angesichts der undurchsichtigen politischen Situation ab, versuchte ein unabhängiges Filmzentrum in La Paz aufzubauen, verzichtete auf staatliche Kredite, nahm Anleihen bei Freunden auf, seine Gruppe verkaufte nichtbenutzte Teile des Equipments, belastete ererbte Häuser mit Hypotheken, drehte *Yawar Mallku* (*Das Blut des Condors*).

In seinem ersten Spielfilm hatte Sanjinés die Situation der Indios an Hand der Klassenstruktur Indio - Mestize dargestellt. In seiner folgenden Arbeit wird die Klassenfrage komplexer abgehandelt. Auf der einen Seite stehen wieder die Indios, diesmal als Opfer des US-Imperialismus in seiner scheinheiligsten Ausprägung, daneben als Handlanger die Mestizen und die Weißen. Und dieses Komplott will der Regisseur beschreiben. Er greift dabei auf wirkliche Vorfälle zurück, die 1968 von der bolivianischen Presse veröffentlicht worden waren. Angehörige des nordamerikanischen

'Friedenskorps' hatten Indio-Frauen sterilisiert, ohne sie zu fragen oder auch nur in Kenntnis zu setzen. Die bolivianische Regierung hatte das Treiben der Amerikaner geduldet und sogar unterstützt. Jorge Sanjinés zeigt ihre Manipulationen und auch, wie die Indios sich davon befreien können: Sie kastrieren die US-Amerikaner. Die letzte Einstellung ist ein Haufen emporgereckter Gewehre, der sich als Stehkader ins Unterbewußtsein drängt.

Dieser Angriff wurde wohl verstanden. Die Zensur verbot den Film. Wie die Gruppe 'Ukamau' zuverlässig erfuhr, hatte der nordamerikanische Botschafter den damaligen Bürgermeister von La Paz angerufen und ihm nahegelegt, den Film nicht freizugeben. Daraufhin wurde seine Aufführung mit der Begründung verboten, er befürworte subversive Tätigkeiten. Das alles spielte sich innerhalb eines Tages ab. Am Abend stauten sich die Menschen vor dem verschlossenen Kino. Später formierten sie sich zu einem Protestmarsch.

Yawar Mallku malten Studenten auf die Straße. Am anderen Tag waren in den Zeitungen scharfe Proteste gegen das Verbot zu lesen. Dank dieser Demonstrationen wurde der Film darauf freigegeben und zu einem überraschenden Publikumerfolg. Die Bolivianer begriffen, daß hier mehr geschah als nur ein Stück Kino, daß hier ihre Interessen mit aller Entschiedenheit vertreten wurden: die Interessen vor allem der Indios, der großen Masse der Verletzten.

Nicht nur um einen Beitrag zu einer authentischen Kultur zu schaffen, hat Sanjinés diesen Film in Quechua gedreht, der einzigen Sprache, die alle Indios sprechen und kaum ein Weißer, weshalb spanische Untertitel nötig wurden. Er wollte auf diese Weise eine Kommunikation mit den Indios herstellen, sie über ihre Situation nachdenken lassen. Und es passierte nach Vorführungen tatsächlich, daß Peace-Corps-Leute von Indios tätlich angegriffen wurden.

In seiner letzten Arbeit *EL CORAJE DEL PUEBLO* (*Der Mut des Volkes*) analysiert Sanjinés einen anderen Teilaspekt des Indio-Problems: die sozio-ökonomischen Bedingungen, unter denen die Indios als Bergarbeiter leben müssen. Dazu rekonstruiert er das brutale Massaker in der bolivianischen Minenarbeiter-Geschichte. Um einen Streik und die Unterstützung der Guerilla von 'Che' Guevara durch die Arbeiter zu verhindern, überfiel 1967 eine Armeeinheit von zweitausend Mann die Arbeitersiedlung von Siglo XX und schoß Männer, Frauen und Kinder nieder, wer immer sich in den Weg stellte, Dutzende, Hunderte. Es war das siebente in einer Reihe von Massakern, die insgesamt mehreren tausend Menschen das Leben kostete. Unter der Drohung des achten - nach dem Sturz der Regierung Torres im August 1971 - drehte Sanjinés diesen Film zuende, dessen Hauptdarsteller die Kämpfer des Streiks von 1967 sind, soweit sie noch leben. Er verfolgte die Etappen jener Ereignisse so exakt wie möglich, um an ihrem Beispiel die Geschichte der bolivianischen Grubenarbeiter zu veranschaulichen: die Geschichte von der Gewaltherrschaft des Kapitalismus und seiner in- und ausländischen Ausbeuter.

Damit schließt sich im Werk von Jorge Sanjinés ein erster Kreis der politischen Analyse, die die Unterdrückungsstrukturen, unter denen die Indios leiden, bewußt machen will. In *Ukamau* war es das Abhängigkeits-Verhältnis der Indios von den Mestizen, die ihre eigene Abhängigkeit von den Weißen an die ökonomisch Schwächeren in Form von wirtschaftlicher Ausbeutung weitergeben. In *Yawar Mallku* kommt zum Kapitalismus der Kultur-Imperialismus, der in Form humanitärer Hilfe die kulturelle und physische Auslöschung der Unterdrückten betreibt. Beide Filme zeigten als Perspektive die revolutionäre Aktion. In *EL CORAJE DEL PUEBLO* wird Sanjinés noch konkreter: er veranschaulicht, daß zum revolutionären Kampf politische Organisation (hier durch die Bergarbeiter-Gewerkschaft) notwendig ist, daß das Volk die nötige Kraft hat und in den Bergarbeitern eine revolutionäre Avantgarde besitzt. Aber er verdeutlicht auch, daß der Feind des bolivianischen Volkes - die einheimischen und ausländischen Kapitalisten - sich skrupellos seiner Instrumente, der rechten Militärs, bedient, um jede Form politischer Selbstbestimmung mit Gewalt zu zerschlagen.

Sanjinés, der die Realität rekonstruieren wollte, wurde von der Wirklichkeit überrundet. Mario Arietta, der in *Yawar Mallku* den Chef der Peace-Corps-Leute spielte, wurde beim Militärputsch 1971 zusammengeschossen und lag, von fünf Kugeln getroffen, wochenlang im Hospital. Felix Gomez, verantwortlich für Spezialeffekte, wurde verhaftet, weil bei ihm Uniform-Kostüme aus EL CORAJE DEL PUEBLO gefunden wurden. Andere Mitglieder des Filmteams konnten sich der politischen Verfolgung nur durch die Flucht ins Ausland oder in den Untergrund entziehen. Jorge Sanjinés selbst lebt heute in Chile.

Die Grupo Ukamau, die das bolivianische Kino begründete, kann in ihrem Land nicht länger arbeiten: sie hat zu konsequent ihre Kino-Revolution in ein Revolutions-Kino übergeführt. Aber sie wird weiter Filme über den Kampf in ihrem Land machen.

Bio-Filmografie

- 1936 am 31. Juli in La Paz als Sohn einer bürgerlichen Familie geboren: Jorge Sanjinés Aramayo.
- 1953 - 1957 Gedichte und Erzählungen.
- 1954 - 1958 Studium der Philosophie an der Universidad de San Andres.
- 1958 - 1960 zunächst Fortsetzung des Philosophie-Studiums an der Katholischen Universität in Santiago de Chile, dann Studium am Filminstitut der Universität.
- 1961 *Suenos Realidades*, kurzer Semidokumentarfilm.
- 1963 *Un Dia, Paulino*, kurzer Semidokumentarfilm über einen Entwicklungsplan.
Revolucion, kurzer Semidokumentarfilm über ein soziales Problem.
- 1964 *Bolivia Avanza*, 10 kurze Werbefilme von 2 bis 4 Minuten Länge für die Regierung.
- 1965 Gründung und Leitung des Staatlichen Filminstituts.
Aysa! kurzer Semidokumentarfilm über die Situation der Bergarbeiter.
- 1966 *Ukamau*, erster Spielfilm, zugleich erster bolivianischer Spielfilm über die Situation der Indios.
Verbot des Films durch die Regierung Barrientos.
Schließung des Filminstituts. Entlassung von Sanjinés.
- 1969 *Yawar Mallku*, Spielfilm über das US-amerikanische Sterilisationsprogramm und seine Durchführung an den Indios.
- 1970 Aufbau eines unabhängigen Filmzentrums in La Paz.
- 1971 EL CORAJE DEL PUEBLO, Spielfilm in Farbe für das italienische Fernsehen RAI über die Situation der bolivianischen Minenarbeiter.
- 1972 Projekt *Miguel Choquehuanca* (Tagebuch eines Guerilleros) für WDR III.