

internationales forum des jungen films

berlin
23.6. — 30.6.
1974

37

EL ENEMIGO PRINCIPAL (JATUN AUKA)

Der Hauptfeind

Land	Bolivien 1973/4
Produktion	Grupo Ukamau Bolivia
Produktionsleitung	Efraín Fuentes María Barea
Regie	Jorge Sanjinés
Buch	Jorge Sanjinés Oscar Zambrano Mario Arieta
Kamera	Héctor Rios Jorge Vignati
Spezialeffekte	Félix Gómez
Montage	Jorge Sanjinés
Musik	Camilo Cusi und bolivianische Folklore-Musik
Ton	Marcel Milan
Darsteller	Arbeiter, Landarbeiter, Studenten aus Lateinamerika
Uraufführung	TV: 1. Juni 1974, Westdeutsches Fernsehen, Köln Kino: 30. Juni 1974, Internationales Forum des jungen Films, Berlin
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	100 Minuten

Inhalt

Ein alter Indio erzählt die Geschichte einer Landarbeiter-Gemeinde, die von einem Großgrundbesitzer mit allen Methoden der Repression und mit allen legalen Tricks ausgebeutet wird. Einem Indio ist ein Stier gestohlen worden, und er verdächtigt den Großgrundbesitzer. Der bedroht ihn daraufhin, bringt ihn schließlich um und enthauptet ihn vor den Augen seiner Frau und seiner Kinder. Die empörten Indios diskutieren, ob sie den Mörder auf der Stelle töten oder ihn der offiziellen Justiz übergeben sollen. Sie entscheiden sich für das letztere und schleppen ihn vor das weit vom Tatort entfernte Gericht, unwissend, welchen Interessen der dortige Richter dient. Die Ankläger sind bald die Angeklagten: sie sollen den Mörder mißhandelt und ihm eine beträchtliche Geldsumme gestohlen haben. Die Männer werden zu vier Jahren und die Frauen zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Wieder versammeln sich die Campesinos und beklagen ihre Situation, die sich seit mehr als vierhundert Jahren nicht geändert hat.

Der alte Erzähler kommentiert diese Geschichte und weist auf

eine Gruppe von Guerrilleros hin, die gerade im Dorf ankommt. Die Guerrilleros sind auf der Suche nach Nahrung und erhoffen Unterstützung durch die Campesinos. Allmählich gewinnen sie das Vertrauen der Indios, versorgen sie medizinisch, erklären ihnen ihre Absichten und rufen sie zum Kampf gegen den Großgrundbesitzer auf: Die Landarbeiter sollen sich ihr von ihm geraubtes Land zurückholen. Die Guerrilleros nehmen den Ausbeuter gefangen, stellen ihn vor das Volksgericht der Campesinos, die ihn wegen zahlloser Verbrechen und Vergewaltigungen anklagen. Er erhält die Möglichkeit, sich selbst zu verteidigen. Doch die Mehrheit erkennt auf Todesstrafe. Zusammen mit einem seiner Handlanger wird er erschossen. Auf dem großen Fest, mit dem sie die Rückgabe ihres Landes feiern, verbrüdernd sich Campesinos und Guerrilleros. Mit erhobenem Gewehr ruft einer der Landarbeiter: "Mit solchen Waffen werden wir uns verteidigen. Die Zeit der Unterdrückung ist vorbei!" Die Guerrilleros ziehen weiter. Einige der Landarbeiter haben sich ihnen angeschlossen. Die Zurückbleibenden versichern den Revolutionären ihre beständige Unterstützung.

Doch dieser Akt der Befreiung ruft die Kräfte der Repression auf den Plan. Mit einem Trick gelingt es der Polizei, die nötigen Informationen über die Guerrilleros zu erhalten. Eine Antiguerillatruppe, beraten von nordamerikanischen Militärs, greift ein. Die US-Spezialisten empfehlen den Einsatz von Napalm, um die Landarbeiter-Siedlung, die die Guerrilleros unterstützte, auszulöschen. Bei dem Angriff der Armee kommen viele Campesinos ums Leben. Der alte Erzähler erklärt die Ursachen dieser Repression und die Funktion der nordamerikanischen Berater: die Interessen des Imperialismus zu schützen und deshalb die Ordnung des Elends und der Ausbeutung aufrechtzuerhalten. Trotzdem geht der Kampf weiter: In den Bergen locken die Guerrilleros die Armee in eine Falle und bereiten ihr eine vernichtende Niederlage. Den Sinn dieses Kampfes erläutert der alte Indio: man muß den Hauptfeind auf allen Gebieten bekämpfen und mit allen Mitteln, und diesen beispielhaften Kampf fortsetzen bis zum Sieg.

Revolutionäres Kino - eine bolivianische Erfahrung Von Jorge Sanjinés

Die menschlichen und politischen Erfahrungen des Volkes sind aktive und lebendige schöpferische Kräfte. Der Stand des politischen Bewußtseins der bolivianischen Bergarbeiter ist zum Beispiel so hoch, daß die Möglichkeiten einer bewußten Mitwirkung unermeßlich sind. An Ort und Stelle selbst, unter diesen Leuten, die spontan und in wirklich repräsentativen Darstellungen ihre Erlebnisse schilderten, nahm die Idee dieses angestrebten Kinos des Volkes Gestalt an. Indem man die für den im voraus konzipierten Film typische Auffassung der Vertikalität beseitigte, ebnete man den Weg für eine tatsächliche Beteiligung des Volkes am Entstehungsprozeß eines Werkes, das seine eigene Geschichte und seine Zukunft betraf. Man erinnerte sich an die Dialoge aus den rekonstruierten Situationen, man diskutierte an den historischen Tatorten mit den authentischen Protagonisten. Oft wurden die Filmemacher zu erstaunten Zeugen von nicht endenwollenden Darbietungen. Die Kamera mußte daher ebenfalls die Rolle eines Protagonisten übernehmen, sie mußte die Meinungen der Mitwirkenden vertreten und sich beteiligen, als sei sie ein weiterer Augenzeuge.

So wurde zum Beispiel das erste Massaker aus *El coraje del pueblo* ohne Unterbrechung gedreht, von dem Augenblick an, da die Menschenmenge von den Hügeln herabströmt bis zu dem Moment, da sie an die Stelle gelangt, wo die Schüsse fallen. Die Kameramänner filmten ein richtiges Massaker. Und am selben Ort mußte eine große

Anzahl von simultan ablaufenden Szenen gedreht werden und zwar ganz schnell, bevor sie unwiederbringlich vorbei waren. Denn so wie in Wirklichkeit hätte man sie niemals wiederholen können, da das psychische Klima geschaffen worden war und nur dieses eine Mal da sein würde. Als man am Schneidetisch die Abfolge dieser Aufnahmen festlegte, spürte man, daß das Terrain, auf dem man sich bewegt hatte, fester Boden war. Dieses Material, diese Bilder hatte sich kein Drehbuchautor ausgedacht, sie waren nicht von einem Regisseur, der genaue Anweisungen gab, wie man zu schreien, sich zu bewegen oder zu sprechen hatte, erfunden oder in Szene gesetzt worden. Es waren Bilder, die das Volk geschaffen (oder besser: deren es sich erinnert) hatte; es waren Situationen, die an Ort und Stelle von Leuten dargestellt wurden, die sie zum zweiten Mal in der Turbulenz der Aktion, im Lärm der Einschüsse durchlebten. Und in dieser Menschenmenge, die kollektiv das Massaker interpretierte, entwickelte sich eine ganz unwahrscheinliche Fähigkeit des Ausdrucks. Versagt hatte nur der Drehstab, die Filmemacher, die sich vielleicht die besten Momente entgehen ließen oder die gar (wie es tatsächlich geschah) einige Einstellungen drehten, ohne überhaupt noch einen Film in der Kamera zu haben. Sie waren Opfer der großen Erregung, die inmitten dieses entfesselten kollektiven Pathos herrschte. Da gab es Leute, die nur abwarteten; da waren Neugierige, die überhaupt nichts zu tun hatten; aber da waren auch Leute, die so tief beeindruckt waren, daß sie weinten, weil sie nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Rekonstruktion unterscheiden konnten. Keinerlei Störfaktoren - nicht einmal die Truppe der Kameraleute, der Tontechniker, die sich inmitten der Menge bewegten und sich manchmal schreiend Zeichen gaben - hatten dem Ereignis seine Glaubwürdigkeit nehmen können.

Diese Erfahrung machte es erforderlich, über ein anderes Problem nachzudenken, über das man schon vorher in der Gruppe diskutiert hatte: über das Emotionale. Man gelangte zu der Schlußfolgerung, daß man auf keinen Fall die Macht der emotionalen Erregung zurückweisen durfte, die der Film beim Publikum hervorrufen kann, daß man vielmehr diese Macht benutzen mußte, um eine tiefere Teilnahme zu erwecken, die von dem emotionalen Schock ausgelöst wird und in einen Zustand des Nachdenkens übergeht, der den Zuschauer auch nach Beendigung der Vorstellung nicht verläßt, sondern ihn verfolgt und zu Analyse und Selbstkritik zwingt. Dies stand im Widerspruch zu jener Kinokonzeption, die zwischen Zuschauer und Film eine 'Distanz' schaffen will, um den rationalen, reflektierenden Prozeß nicht zu beeinträchtigen. Man war im Gegenteil der Meinung, das Gefühlsmäßige - etwas der menschlichen Natur eigenes - sei nicht nur kein Hindernis, sondern könne ein Mittel sein, um ein stärkeres Bewußtsein hervorzurufen. Und schließlich war dies keine Neuentdeckung, denn es handelte sich dabei um einen der menschlichen Persönlichkeit eigenen Mechanismus, der durch sehr viele Faktoren sowohl rationaler als auch emotionaler Art bedingt ist. Die Resultate sollten die Richtigkeit dieser Ansicht beweisen.

Wenn man die Gefahr der 'Identifizierung' mit dem Schauspieler, in den sich der Zuschauer meist hineinversetzt, um seine eigenen Frustrationen zu kompensieren, beseitigte, dann könnte man zu einer Identifizierung mit einer Gruppe von Menschen, mit dem Volk kommen, das an die Stelle des individuellen Protagonisten tritt. Dabei wird ein alter vererbter Impuls aktiviert: der Impuls der 'Gruppensolidarität', der im Unterbewußtsein eines jeden Menschen weiterlebt und dem die Spezies ihr eigenes Überleben verdankt. Es ist nämlich gerade die individualistische Entfremdung, die diesen Impuls verringert und in den Hintergrund drängt.

Ein revolutionärer Inhalt, der einer konsequenten revolutionären Haltung entspricht, findet die ihm gemäßen Formen, und diese können von den Erfordernissen der Mittelbarkeit bestimmt werden. Das heißt, wenn ein Inhalt nicht nur als Vorwand für individualistische Versuche und Darstellungen dient, dann wird er in eingängigen Formen ausgedrückt werden, da er erst in der Beziehung zum Volk seinen Anspruch erfüllt. Dies ist ein fundamentales Problem des revolutionären Kinos. Aber diese Suche nach den Formen und der Konzeption sowie ihre Entdeckung kann nicht als überholter Symbolismus verstanden werden, als 'Verzicht' auf

schöpferische Kräfte (allerdings als Verzicht auf egozentrische Interessen). Diese Suche nach einer verständlichen Sprache setzt gerade eine hohe und authentische Kreativität voraus, die aus dem Verständnis der Mentalität des Volkes, aus dem Erfassen seiner geistigen Strukturen und inneren Rhythmen entstehen muß und nicht aus einer kalkulierten und rachsüchtigen Opposition gegenüber der Sprache des Unterdrückers. Denn nur dieses respektvolle Erfassen der dynamischen Kultur des Volkes kann wirklich zur Wahrheit und zur Vereinigung mit dem Volk führen.

Auszug aus einem Beitrag von Jorge Sanjinés in : Peter B. Schumann (Hrsg.), 'Kino und Kampf in Lateinamerika - Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos'; erscheint Frühjahr 1975 in der Reihe Hanser/Kommunikationsforschung.

Auf der Suche nach dem Volkskino

Interview mit Jorge Sanjinés

Von Peter B. Schumann

Frage: EL ENEMIGO PRINCIPAL basiert auf einem sehr umfangreichen Projekt *La Nacion Clandestina*. Welcher Teil ist davon in diesem Film enthalten?

Sanjinés: Der Film enthält eine Geschichte dieses Projektes, die einige Veränderungen durchgemacht hat. Ursprünglich war da die Erzählung von drei Landarbeitern, die auf dem Weg zu einem Fest waren und sich unterhielten. Die mündliche Kommunikation ist für die Campesinos von entscheidender Bedeutung. Für den Film wurde sie gewählt, um die Kommunikation mit dem zuschauenden Campesino zu erleichtern, um sein Vertrauen zu gewinnen. Wir haben nur die erste der drei Erzählungen gewählt, weil das ganze Projekt zu aufwendig, zu lang und zu kompliziert gewesen wäre sowohl vom Gesichtspunkt der Herstellung wie der Verwendbarkeit. So haben wir eine einfache Geschichte mit einem Erzähler genommen, die ganz linear verläuft. Wichtig dabei sind die Schlüsse, die man aus der Geschichte zieht und zu denen der Erzähler am Ende kommt.

Frage: Was ist das zentrale Thema des Films?

Sanjinés: EL ENEMIGO PRINCIPAL ist ein weiterer Schritt zu einem Volkskino, einem Kino, das ein Mittel der Kommunikation mit dem Volk ist, dem Volk nicht nur in Bolivien, sondern in Lateinamerika oder irgendeinem Land der Dritten Welt. Der Inhalt des Films ist für die Menschen bestimmt, die täglich mit den Problemen ihrer Befreiung konfrontiert werden. Der Film erzählt eine wahre Geschichte, an der uns diesmal die Einzelheiten nicht allzu sehr interessierten, denn die lateinamerikanische Geschichte ist reich an vergleichbaren, täglich passierenden Ereignissen. Sie dienen lediglich dazu, einen bestimmten historischen Tatbestand einer, sagen wir, marxistischen Analyse zu unterziehen.

Frage: Es ist also Euer altes Thema von Gewalt und Gegengewalt, von Unterdrückung, Ausbeutung und Rebellion, von der Inhumanität des kapitalistischen Systems und seiner notwendigen Beseitigung. Aber zum erstenmal gebt Ihr auch eine konkrete Handlungsanweisung: bewaffneter Widerstand, Guerrillakampf.

Sanjinés: Ja, die Guerrilleros sind ein zentraler Bestandteil des Films, der eigentlich in drei Teilen abläuft. Der erste Teil zeigt eine Indio-Gemeinde, die auf die erbärmlichste Weise ausgeplündert wird von einem Großgrundbesitzer; einen Indio, der sich dagegen wehrt und viehisch umgebracht wird; die Landarbeiter, die sich darüber empören, den Großgrundbesitzer vor Gericht schleppen und die Gewalt einer korrupten Justiz zu spüren kriegen. Im zweiten Teil kommt eine Gruppe Guerrilleros in diesem Dorf an, lernt allmählich dessen Situation kennen und schlägt den Landarbeitern ein Volksgericht vor, in dem die Indios über den Großgrundbesitzer richten und ihn schließlich zum Tod verurteilen. Die Landarbeiter haben von den Guerrilleros gelernt, sind politisch bewußter geworden, einige schließen sich ihnen an. Der dritte Teil schildert die Antwort des Systems, das mit verstärkter Repression, auch gegen die Guerrilleros, zurückschlägt. Der Film will zeigen, daß dieser Hauptfeind, auf den der Erzähler im Film immer wieder hinweist, erklärend, anklagend, daß dieser Hauptfeind auf allen Ge-

bieten und mit allen Mitteln, vor allem mit dem bewaffneten Kampf, attackiert werden muß.

Frage: In Euerem vorletzten Film *El coraje del pueblo* habt Ihr auf die Notwendigkeit der Organisierung der Indios hingewiesen. In *EL ENEMIGO PRINCIPAL* spielt Ihr falsche Verhaltensweisen durch ...

Sanjinés: *El coraje del pueblo* ist in einem anderen historischen Kontext entstanden und wollte eigentlich nur die Schuldigen der vielen Massaker an Bergarbeitern entlarven und gewisse Zusammenhänge erklären. Wenn dabei die Organisationsfrage einen derartigen Stellenwert erhielt, wie Du sagst, so lag das einfach an der inneren Wahrheit der Fakten, die bei deren Rekonstruktion zutagekam. Andererseits hatte der Film genauso wie der neue kritische Intention: die Desorganisiertheit der Indios bei ihrem Fest in der Johannisnacht zu zeigen, die sie zu Opfern der Repression macht.

Frage: Das ist nun wieder Gegenstand in *EL ENEMIGO PRINCIPAL*.

Sanjinés: Ja, aber hier sind wir einen Schritt weitergegangen: wir zeigen, dies ist die historische Situation, dies sind die Lebensbedingungen, das ist der Spontaneismus, der zu nichts führt, dieses ist die Integration der Avantgarde ins Volk, die sehr gut funktioniert, ein neues Machtpotential darstellt, das ist der Hauptfeind und ihn muß man bekämpfen. Das heißt, der Gegenstand dieses Films ist viel anspruchsvoller und engagierter.

Frage: *EL ENEMIGO PRINCIPAL* ist außerhalb Boliviens entstanden. Hatten die Produktionsbedingungen einen Einfluß auf die Konzeption des Films?

Sanjinés: Natürlich. Als wir uns überlegten, wie wir unsere Arbeit fortsetzen sollten, zwang uns das faschistische Regime von Banzer zu der Entscheidung, diese Form des revolutionären Kinos außerhalb Boliviens fortzuführen.

Frage: Aber ein Teil der alten Gruppe - der Schriftsteller Oscar Soria, der Kameramann Antonio Eguino und der Produktionsleiter Ricardo Rada - blieben in Bolivien und haben jetzt einen eigenen Spielfilm *Pueblo chico* gemacht?

Sanjinés: Ja, doch das hatte persönliche und familiäre Gründe, den Film kenne ich nicht. Wir wurden uns bewußt, daß wir uns in einer historischen Etappe befanden, in der es notwendig war, Internationalismus zu lernen und zu praktizieren. Wir fühlen uns als Bewohner des 'großen Vaterlands' Lateinamerika und sehen in jedem Land Lateinamerikas ein Gebiet des Kampfes, einen Ort revolutionären Kinos, von dem aus wir unseren Kampf gegen den Hauptfeind führen können. Und deshalb haben wir auch unseren Film nicht in einem bestimmten Land angesiedelt, die Geschichte sollte gültig sein für alle Länder. Die Ecuadorianer, die Peruaner, die Bolivianer, die Kolumbianer, die Chilenen und die Nordargentinier sollen sich mit dem Film, mit der indianischen Kultur identifizieren können, denn die ganze Andenregion ist in diesem Film präsent. Doch auch für die Arbeiter in Buenos Aires und die Landarbeiter in Algerien soll er nützlich sein.

Frage: Also Kino für Lateinamerika?

Sanjinés: Klar, das ist ein lateinamerikanischer Film. Daran waren beteiligt: Bolivianer, Peruaner, Chilenen, Argentinier, Brasilianer, ja auch ein Franzose. Sie alle haben sich dabei nicht um ihre Nationalität gekümmert, sondern um das allgemeine Ziel, um den gemeinsamen Hauptfeind, der überall auf der Welt derselbe ist: den Imperialismus.

Frage: Du hast gesagt, Ihr wollt ein 'cine popular', ein Volkskino, machen. Das wollen viele lateinamerikanische Filmemacher, doch den meisten gelingt nur ein 'intellektuelles Kino' mit revolutionärem Anspruch. Die verwendeten Sprachstrukturen und Stilelemente sind zu schwierig, um eine Kommunikation mit den Massen herzustellen. Sie erreichen damit allenfalls schon politisierte Kader, z.B. *La Hora de los Hornos* von Solanas. Und auch Du hast Dich kritisch über zu schwierige Sprachstrukturen in Euren Filmen geäußert. Was habt Ihr deshalb in *EL ENEMIGO PRIN-*

CIPAL unternommen, um dieses Problem zu lösen?

Sanjinés: Wir haben versucht, eine Sprache zu finden, die eine breite Kommunikation ermöglicht, nicht nur für jene Zuschauer, die noch nie Kontakt mit dem Kino hatten, sondern für alle Schichten des Publikums. Unsere früheren Filme richteten sich aufgrund ihrer Sprache immer nur an ein spezielles Publikum, das mit dem Kino vertraut war. Und die Kommunikation mit dem Volk wurde immer wieder von Unzulänglichkeiten behindert, die Resultate unserer eigenen Grenzen als Filmemacher wie als Intellektuelle waren. Ich möchte damit nicht sagen, daß unsere Film Fehlschläge waren, wir haben im Gegenteil ganz ausgezeichnete Erfolge gehabt (*Ukamau* erreichte allein in Bolivien 300 000 Zuschauer, darunter zahlreiche Indios, *Yawar Malku* sogar 450 000, also rund 10 Prozent der Bevölkerung - A.d.R.). Doch die Filme wurden vom Volk nicht immer ausreichend verstanden. Wir haben z.B. eine große Fähigkeit des Volkes gar nicht genützt, das zum ersten, zweiten oder dritten Mal Filme sieht, eine Fähigkeit, die es dem üblichen Kinopublikum weit überlegen macht: sie geben sich dem Film ganz hin, erleben ihn minutiös mit und suchen im Film Antworten auf Dinge, die sie beunruhigen, analysieren genau, was sie sehen, und erinnern sich auch genau daran. Und für uns ist es nun wichtig, eine Sprache zu finden, die diese Fähigkeit, Dinge zu beobachten und wahrzunehmen, nützt. Und dieses Problem hat uns bei diesem Film besonders beschäftigt.

Frage: Hat sich diese Suche nach einer breiteren Kommunikationsbasis mit dem Volk auch in der Arbeitsweise manifestiert?

Sanjinés: *EL ENEMIGO PRINCIPAL* ist das Resultat einer kollektiven Arbeit, bei der auch solche Faktoren wichtig waren wie das Sich-Lösen der Darsteller von so bürgerlichen Vorstellungen wie der Selbstdarstellung in einem Kunstwerk. Sie verwandelten sich hier vielmehr in Instrumente des Volkes, um dessen lebendige Erfahrungen auszudrücken und sie in einem Film zu konkretisieren. Deshalb gibt es hier auch keine Hauptfiguren und also keine Hauptdarsteller, sondern nur das Kollektiv als Protagonisten, keine Personen und keine Individuen. Das hat seine ideologisch-politische Konsequenz in der Notwendigkeit der Verwirklichung einer kollektiven Gesellschaft und der Suche nach einer kollektiven Lebensform, die jede Revolution anstrebt.

Frage: Was für Auswirkungen auf den Arbeitsstil ergaben sich dabei?

Sanjinés: Wir wollten einen Film in langen, einfachen Einstellungen machen, nicht etwa weil uns andere Möglichkeiten nicht interessieren oder weil wir das Talent des Kameramanns für lange Einstellungen besonders herausstellen wollten oder weil wir nach neuen Ausdrucksmitteln suchten - das alles haben wir in unseren früheren Filmen getan. Diesmal suchten wir diese langen, einfachen, durchgefilmten Einstellungen, damit sich der Zuschauer besser mit der Kamera identifizieren und so als Teilnehmer der Szene fühlen kann, die Geschichte sozusagen durchlebt. Wir konnten das aus technischen Gründen nicht immer durchhalten, waren manchmal gezwungen, das Stativ zu benützen und deshalb auf die alte Montagetechnik von Schnitt und Gegenschnitt zurückzugreifen. Diese Erfahrung erlaubt es uns, bei unserem nächsten Film hier konsequent weiterzuarbeiten und die Suche nach einer funktionalen Sprache für das Volkskino zu vertiefen.

Frage: Und wovon wird dieser Film handeln?

Sanjinés: Wir planen einen historischen Film über Tupac Amaru und stehen vor schwierigsten Problemen, diese zweihundert Jahre alte revolutionäre Gestalt nicht nur einfach zu rekonstruieren, also historisches Kino zu machen, sondern für dieses Volkskino zu verlebendigen. Deshalb wird der Ausgangspunkt der gleiche sein: ein kollektives Kino, mit dem Volks als Protagonisten, wie das auch für die Geschichte Tupac Amarus zutrifft.

Frage: Wo habt Ihr *EL ENEMIGO PRINCIPAL* gedreht?

Sanjinés: Der Film wurde in einer Region gedreht, die kulturell Bolivien, Peru, Ecuador gleichkommt, also dem Andenraum. Wir haben an verschiedenen Orten mit Landarbeitern gedreht, die

Quechua sprechen so wie die Landarbeiter in Bolivien, Peru, Ecuador. Diese Welt der Anden ist kulturell ziemlich einheitlich, und man sollte sie nicht durch Grenzen spalten.

Frage: Hat die finanzielle Hilfe, die Beteiligung des Westdeutschen Rundfunks an der Produktion, die Konzeption in irgendeiner Weise beeinflusst?

Sanjinés: Wir haben diese Beteiligung nicht als Hilfe empfunden, weil wir glauben, daß das deutsche Fernsehen dieses unser Kino braucht. Es ist auf die Unruhe dieses Kinos und auf seine Informationen angewiesen. Unsere Beziehungen waren also von gegenseitiger Notwendigkeit bestimmt.

Aufgezeichnet am 14.3.1974

Jorge Sanjinés

- 1936 am 31. Juli in La Paz als Sohn bürgerlicher Eltern geboren: Jorge Sanjinés Aramayo.
- 1953 - 1957 Gedichte und Erzählungen.
- 1952 Regierung Paz Estenssoro (reformistisch).
- 1954 - 1958 Studium der Philosophie an der Universidad de San Andres in La Paz.
- 1958 - 1960 zunächst Fortsetzung des Philosophie-Studiums an der Universidad Catolica in Santiago de Chile, dann Studium der Filmtechnik an der Filmabteilung der Universität.
- 1960 Rückkehr nach Bolivien, Bekanntschaft mit Oscar Soria, Gründung der Gruppe Ukamau.
- 1961 *Suenos y realidades*, kurzer Werbefilm für die staatliche Lotterie, aber vom Auftraggeber wegen sozialkritischer Tendenzen nicht akzeptiert.
- 1963 *Un día, paulino*, kurzer Werbefilm über den Zehnjahresplan der Regierung Paz Estenssoro.
Dezember: Die COB (Bolivianische Arbeiterzentrale) kündigt die Zusammenarbeit mit der Regierung auf.
- 1964 *Bolivia avanza*, 10 Werbefilme von 2 bis 4 Minuten Länge über sozialpolitische Leistungen der Regierung.
Revolucion, kurzer Semidokumentarfilm über die Unterentwicklung in Bolivien, verboten.
28.10.: Massaker an Bergarbeitern in Sora-Sora.
4.11.: Militärputsch, Sturz von Paz Estenssoro, Regierung General René Barrientos (arbeiterfeindlich, proimperialistisch).
- 1965 Regierung Barrientos beruft Jorge Sanjinés zum Leiter des Staatlichen Filminstituts, das 1952 von Paz Estenssoro gegründet worden war.
Wochenschau-Arbeit, etwa eine Ausgabe pro Monat, insgesamt 17 oder 18 Ausgaben.
Aysa, kurzer Semidokumentarfilm über die Situation der Bergarbeiter, verboten.
Mai: Militärische Besetzung der Bergwerksregion: 800 Tote.
September: Massaker in Llallagua: 32 Tote. Verschärfte Repression gegen Gewerkschaften, Verfolgung von Arbeiterführern, Versuche der Organisation im Untergrund.
- 1966 *Ukamau*, Spielfilm über die Situation der Landarbeiter, erster bolivianischer Spielfilm, später verboten.
Schließung des Filminstituts, Entlassung von Sanjinés.
- 1967 25. Juni: Massaker in der Johannisnacht: 121 Tote.
Ernesto Che Guevara versucht, die Guerrilla-Bewegung aufzubauen.
- 1969 *Yawar Malku*, Spielfilm über das nordamerikanische Sterilisationsprogramm und seine Durchführung an den Indiofrauen, verboten.
September: Regierung durch General Alfredo Ovando (national-reformistisch).
- 1970 Aufbau eines unabhängigen Filmzentrums in La Paz.
Dreharbeiten zu *Los caminos de la muerte*, Spielfilm über Bergarbeiter, Koproduktion mit der berliner Firma 'Provobis', Material durch Schaden in berliner Kopierwerk unbrauchbar.

6.10.: Regierung durch General Juan José Torres (progressiv)

- 1971 *El coraje del pueblo*, Spielfilm über Bergarbeiter, vor allem das Massaker in der Johannisnacht, Produktion für die Lateinamerika-Serie des italienischen Fernsehens RAI.
August: Putsch rechter Militärs gegen Torres.
22.8.: Militärdiktatur durch General Banzer.
Emigration von Sanjinés und anderer Mitglieder der Gruppe Ukamau nach Chile.
- 1973/4 *EL ENEMIGO PRINCIPAL (JATUN AUKA)* Spielfilm über die Situation lateinamerikanischer Landarbeiter, Koproduktion mit WDR III. Emigration nach Peru.
Der in Bolivien verbliebene Rest der Gruppe Ukamau, besonders der Autor Oscar Soria und der Kameramann Antonio Eguino, macht unter den Bedingungen der Militärdiktatur den Spielfilm *Pueblo chico* (Regie: Antonio Eguino).
- 1974 Projekt *Tupac amaru*, Spielfilm über den revolutionären Indiohäuptling in Peru, der im 18. Jahrhundert einen der größten Aufstände gegen die spanischen Usurpatoren anführte.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: peter b. schumann
druck: b. wollandt, berlin 30