

7. internationales forum des jungen films

berlin
26.6. – 3. 7.
1977

34

LOS PERROS HAMBRIENTOS

Die hungrigen Hunde

Land	Peru 1976
Produktion	Pukara Cine, Lima
Regie	Luis Figueroa
Buch	Luis Figueroa nach dem gleichnamigen Roman von Ciro Alegria
1. Kamera	Kurt Rosenthal
2. Kamera	Lencina, Lésar Pérez
Musik	Omar Aramayo
Schnitt	Juan C. Macias
Ton	Christine Trautmann, Abelardo Kuschnir
Produktionsleiter	Maria Barea

Darsteller

Simón Robles	Juan Manuel del Campo
Antuca	Olga del Campo
Don Cipriano	Mario Arrieta
Martina	Arsenia Arroyo
Mateo	Luis del Campo
Damián	Rosita del Campo
Sub-Präfekt	Manuel Ibanez
Richter	Estuardo Villanueva
Don Juvencio	Juan Jave
Leutnant Chumpi, der 'Culebrón'	Alberto Cabellos
Julián	César Cotrina
Blas	Jorge Cáceres
Tinterillo	Ricardo Ravinez
Mashe	Nicanor Delgoda

Die meisten Darsteller sind Campesinos der Gemeinde Paríamarca und Mitglieder der 'Künstler-Vereinigung' von Cajamarca

Uraufführung Ende Dezember 1976 in Lima

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1,33
Länge 103 Minuten

Inhalt

Simón Robles lebt mit seiner Familie auf der Hacienda Páucar in einem Tal der peruanischen Anden. Er ist ein Mann von großer Weisheit und hohem Ansehen, ein bedeutender Züchter von Hirten-Hunden. Zusammen mit seiner Frau Juana und den Kindern, Antuca und Vicente, sowie mit Timoteo arbeitet er auf der Hacienda.

Ihr Besitzer ist Don Cipriano, der sich wie ein Feudalherr aufspielt. Zu seiner Familie gehören Dona Julia, seine Frau, Dona Carmen, deren Mutter, und Obdulio, sein Sohn. Don Romulo, der Gutsverwalter, und die Dienerschaft vervollständigen den feudalen Hausstand.

Dann sind da noch Mateo und seine Frau Martina, eine weitere Tochter der Robles, mit ihrem kleinen Jungen Damián. Simón hat ihnen ein Hündchen geschenkt, das eng mit dem Schicksal der jungen Familie verbunden ist.

In der Provinzhauptstadt sind die Autoritäten der Region – der Richter, der Subpräfekt, der Polizeichef Culebrón, der Großgrundbesitzer Don Juvencio – mit den Viehdiebstählen einiger Banditen, der Celedonios, beschäftigt, die das ganze Gebiet verunsichern. Der Richter und der Großgrundbesitzer versuchen gleichzeitig, mit legalen Tricks den Bauern von Huaira ihr Land wegzunehmen.

Die Celedonios – Julian und sein Bruder Blas – sind deshalb zu Banditen geworden, weil Julian in einer ausweglosen Situation seinen Patron umgebracht hat und nun überall verfolgt wird. Sie überraschen Antuca, die Schafe hütet, und entwenden ihr den Hund Gueso (Knochen), der von da an ein treuer Begleiter ihres gefährlichen Lebens ist.

Mateo wird bei der Feldarbeit von zwei berittenen Polizisten verhaftet, die sich weder von den Beteuerungen Martinas noch vom Geschrei des kleinen Damián abhalten lassen, ihn zum Militärdienst einzuziehen.

Julian wersetzt sich erfolgreich den Verfolgungen der Polizisten und kann sich mithilfe seines kleinen Wächters Cueso zu Rendezvous mit Elisa, seiner Geliebten, treffen.

Der Culebrón ist die Zielscheibe der ironischen Scherze des Subpräfekten, der ihn auffordert, die Banditen zu fangen: tot oder lebendig!

Die Zeit verrinnt, die Jahre werden immer schlechter, die Ernte verdirbt. Auch Gebete helfen nicht, die Dürre zu vertreiben. Gruppen von Campesinos flehen den Himmel und den Gutsbesitzer an, ihnen etwas zu essen zu geben. Mensch wie Tier siecht dahin, menschliche Beziehungen zerfallen. Auf der Suche nach Nahrungsmitteln dringen die Campesinos wie hungrige Hunde in die Hacienda von Don Cipriano ein.

Doch der ist vorbereitet.

Vom Filmemachen in Peru

Gespräch mit Christine Rosenthal–Trautmann und Kurt Rosenthal

Von Peter B. Schumann

Frage: Ihr beide seid vor mehr als vier Jahren nach Lateinamerika 'ausgewandert', zunächst nach Chile, und lebt und arbeitet heute in Peru. Also erstmal die Frage: was hat Euch nach Lateinamerika getrieben?

KR: Ich glaube, da war eine ganze Menge Abenteuerlust dabei. Wir waren vorher in Spanien und hatten unter Ferienbedingungen ein Buch angefangen 'Deutsch für ausländische Arbeiter'. Und der Umgang mit anderen Leuten und einer anderen Sprache hat uns großen Spaß gemacht, und so kamen wir auf die Idee, man müßte mal raus aus Deutschland. Und aufgrund der politischen Situation

haben wir uns einfach für Chile entschlossen. Wir hatten das Glück, daß die Universität in Concepción einen Filmdozenten suchte, also haben wir in Hamburg alles aufgelöst und sind nach Chile gezogen, wo wir unter den üblichen Schwierigkeiten versuchten, an der Universität eine Filmabteilung aufzubauen. Der Putsch im September 1973 hat diese Arbeit beendet, wir mußten das Land verlassen, nahmen unseren Jeep und fuhren nach Peru, wo wir hängenblieben. Hier in Lima haben wir zusammen mit Freunden eine kleine Produktionsgesellschaft gegründet, Pukara-Cine, mit der wir versuchen, unter den gegebenen Bedingungen vernünftige Filme zu machen. Um uns über Wasser zu halten, mußten wir eine Zeitlang auch Werbefilme machen. Wir haben uns einen Tricktisch für 16 und 35mm gebaut und sind von unserer technischen Ausrüstung her eine sehr gefragte Firma geworden. Das ist sehr verkürzt gesagt, alle Katastrophen auslassend, unser Werdegang in Lateinamerika.

Frage: Wie seid Ihr nun an den PERROS HAMBRIENTOS beteiligt?

CRT: Von der Funktion her war der Kurt erster Kameramann, also verantwortlich für die Ausleuchtung, ich habe den Ton gemacht. Unsere Beteiligung an der Produktion sah so aus, daß wir zunächst nicht bezahlt wurden, sondern erst später aus dem Gewinn.

Frage: Ihr wart aber finanziell nicht beteiligt?

CRT: Wir haben kein Bargeld eingebracht, sondern unsere Geräte, unser Auto, unsere Arbeitskraft. Wir waren zwei von insgesamt sieben Leuten, die nicht entlohnt wurden. Außerdem hat unsere Firma, Pukara-Cine, zu der auch der Regisseur Lucho Figueroa und Marita, die Produktionsleiterin, gehören, eine Kostenübernahme-Garantie geleistet.

Frage: Aber damit war das gesamte Projekt nicht zu finanzieren ...

CRT: Nein, nein, wir haben insgesamt Kosten von etwa 8 Millionen Soles gehabt, das sind umgerechnet etwa 250 000 DM. Davon war 1 Million Soles Bankkredit – das erstmal nach vielen Jahren, daß überhaupt eine Industrie-Bank einem peruanischen Film einen Kredit gab. Die war nämlich mit dem Armando Robles Godoy mal ziemlich reingefallen, als der Ende der sechziger Jahre für seine Filme hohe Kredite erhielt und sie nicht zurückzahlen konnte. Für den Bankkredit hat die Witwe von Ciro Alegria, dem Romanautor, gerade gestanden. Dann hatten Lucho und Marita 300 000 Soles von früheren Filmen, also Bargeld, das sie einbringen konnten. Das heißt, der ganze Film war finanziell überhaupt nicht abgesichert, nur die eigentliche Drehzeit. Dafür reichte es dann so mit Ach und Krach. Die Kopier- und Entwicklungskosten hat eine nordamerikanische Agentur verauslagt, die 20 Prozent der Kosten dafür erhielt. Und schließlich hat der kanadische Verleiher Nobel, der den Film in Peru herausbringen wird, die Werbungskosten vorgeschossen.

Frage: In dem Verleih des Herrn Nobel ist doch auch ein so fragwürdiges Produkt wie *Allpa Kallpa* herausgekommen, dessen Star und Regisseur ein bekannter peruanischer Fernsehkomiker ist: Getulio Llosa?

KR: Wir sehen da keinen Widerspruch, zumal dieser Verleih der beste ist, den es hier gibt. *Allpa Kallpa* ist ein alberner Film und politisch unglaubwürdig: da wandelt sich eine komische Figur auf dem Dorf zu einem Revolutionär und erschießt am Schluß einen Großgrundbesitzer ...

Frage: ... in einer Szene, die wohl den Schlußsequenzen der Sanjinés-Filme nachempfunden ist, wenn Campesinos auf einem Hügel erscheinen, an dessen Fuß der Held und der Haziendero sich zum Show-down aufstellen ...

KR: ... und das ist eben völlig unglaubwürdig. Aber der Film hatte trotzdem erhebliche Probleme mit der Zensur hier, war schon von einer Kommission verboten, dann von einer anderen auf höchsten Wunsch zugelassen worden und wurde am Jahrestag der Revolution uraufgeführt.

Frage: ... was man von Eurem Film ja wohl nicht sagen kann. Habt Ihr die Hoffnung, daß sich die Unkosten auf dem einheimi-

schon Markt wieder einspielen lassen?

KR: Wir rechnen damit, daß der Film die Hälfte der Kosten in Peru einspielen kann, aber nur aufgrund des neuen Filmförderungsgesetzes, das die Kinos nach einem bestimmten Verteilerschlüssel zwingt, einheimische Filme zu zeigen. Ohne dieses Gesetz hätten wir uns an den Film nie herangetraut.

Frage: Kannst Du den Mechanismus dieses Gesetzes noch etwas genauer darstellen?

KR: Der Weg ist folgender. Das Gesetz gilt natürlich nur für peruanische Filme, die von einheimischen Firmen produziert wurden. Diese Firmen müssen mindestens zu 50 Prozent peruanisch sein, was bei Pukara Cine zutrifft. Dann müssen wir den Film der Zensur vorlegen, auch wenn wir ihn exportieren wollen. Wenn er durch die Zensur ist, können wir ihn der 'Coproci' vorlegen, der Bewertungsstelle. Sagt die ja, dann tritt das Gesetz in Kraft, nach dem die Kinos den Film zeigen müssen. Der Produzent kann sich die Kinos sogar aussuchen, und in Lima kann er den Film gleichzeitig in zehn Kinos herausbringen. Die müssen ihn aufführen und zwar eine Woche lang. Bleiben die Zuschauerzahlen unter einem bestimmten Niveau, kann der Kinobesitzer ihn nach einer Woche absetzen, übersteigt er das Limit, muß er ihn eine weitere Woche zeigen, ob er will oder nicht.

Frage: Und wie kommt Ihr zu Eurem Geld? Das ist in anderen lateinamerikanischen Ländern wie in Brasilien, wo es ähnliche Förderungsmaßnahmen gibt, häufig ein echtes Problem.

CRT: Problematisch ist das auch hier, aber wir haben den Eindruck, daß es einigermaßen funktioniert. Die Kinobesitzer sind verpflichtet, einen bestimmten Prozentsatz der Einnahmen an die Nationalbank abzuliefern, die zuverlässig und schnell arbeitet, so daß wir innerhalb ziemlich kurzer Zeit den uns zustehenden Anteil der Einnahmen erhalten.

Frage: Die peruanische Filmbewertungsstelle ist aufgrund ihrer ökonomischen Macht doch sicher eine weitere Form der Zensur, hat eine viel größere Macht der Verhinderung als bei uns in der Bundesrepublik?

CRT: Beide arbeiten Hand in Hand. Aber gerade bei politischen Filmen kommt es immer wieder vor, daß die Zensur nachträglich nochmals eingreift, was dann wirklich ruinöse Folgen hat. Bekannten von uns ist es so ergangen, die hatten beide Stationen hinter sich gebracht, die nötigen zehn Kopien für den Kinostart hergestellt und plötzlich revidierte die Zensur ihr Urteil, verbot den Film und ruinierte damit die ganze Gruppe.

Frage: 150 Kinos gibt es in Lima, davon vermutlich sehr viele in den Außenbezirken. Wo seht Ihr für den Film die größte Chance, ökonomisch wie politisch?

KR: Wir versprechen uns sehr viel von den Kinos in der Peripherie, wo Millionen von Campesinos wohnen, die das Land verlassen haben, um in der Stadt Arbeit zu suchen. Und da gibt es überall riesige Kinos, die auch sehr gut besucht werden.

Frage: Dann können die Eintrittspreise also nicht sehr hoch sein?

CRT: So zwischen umgerechnet 50 Pfennig und 2 Mark.

Frage: Das ist aber doch relativ teuer für Leute, die einen Monatsverdienst von schätzungsweise zwei-, dreihundert Mark haben?

CRT: Das ist relativ teuer, aber das ist eine Sache, die man sich einfach leistet. Kino ist in Peru ein gesellschaftliches Ereignis, zumindest für das Volk. Man verzichtet dann lieber auf etwas anderes. Das Fernsehen ist auch nicht besonders entwickelt, und die meisten Leute haben auch keines. Es gibt aber auch ganz billige Kinos mit Holzstühlen, und auf dem Land ist es noch billiger.

Frage: LOS PERROS HAMBRIENTOS ist kein offen politischer, kein militanter Film wie die Arbeiten von Jorge Sanjinés zum Beispiel. Welche politische Absicht verfolgt Ihr, verfolgt Lucho vor allem?

CRT: Lucho ist davon ausgegangen, daß die Indios, die Campesinos in den Medien hier in Peru so gut wie nicht auftreten, nicht erscheinen, weitgehend ignoriert, totgeschwiegen werden ...

KR: ... oder nur als die alten Inkas, als Touristen-Attraktion in Erscheinung treten durften. Und hier in den PERROS werden sie nicht nur gezeigt, sondern können sich selbst darstellen und ausdrücken.

CRT: Es ist die erste authentische Darstellung der Indios, ihres Lebens, ihres Verhältnisses zu den Tieren, zur Natur. Lucho hat bewußt darauf verzichtet, einen spektakulären Film zu machen.

Frage: Kann man sagen, daß der ruhige Rhythmus, in dem der Film verläuft, der Mentalität der Indios sehr entgegenkommt, daß dem Lucho hier die Übertragung ihres Lebensrhythmus gelungen ist?

CRT: Ja unbedingt, und gerade hierin sehen wir eine besondere Qualität des Films. Natürlich hat es auch früher schon Indios in peruanischen Filmen gegeben ...

Frage: ... in dem schon beschriebenen *Allpa Kallpa* etwa oder in der peruanisch-venezolanischen Coproduktion *Expropiacion* von Mario Robles, dem Bruder und Kameramann der Filme von Robles Godoy – auf der letzten Berlinale lief das verunglückte Werk im Wettbewerb – und nicht zu vergessen in den früheren Filmen von Luis Figueroa, vor allem *Charia'qe*, wobei schon ein wesentlicher Unterschied auffällt zwischen Figueroas Beiträgen und den anderen: er benützt die Indios nicht, um seine den Indios fremden, von ihnen entfremdeten Ideen auszudrücken, d.h. er nützt sie nicht aus, sondern er nimmt im Gegenteil die Funktion eines Mediums ein, mit dessen Hilfe die Indios sich ausdrücken können ...

CRT: ... und das ist das, was wir authentisch nennen und was wirklich zum erstenmal in den peruanischen Kinos zu sehen ist. Und insofern ist das schon ein Politikum: das zu zeigen, was sonst verdrängt wird. Und darauf beruht auch der Erfolg des Films gerade bei den Indios.

Frage: Die Darsteller, mit denen der Film gedreht worden ist, sind das Campesinos, Laien also, und was ist die im Vorspann des Films erwähnte Künstler-Vereinigung von Cajamarca?

CRT: Die Campesinos spielen sich selbst, das sind zum Teil ganze Familien mit Frau und Kind und Hund, ihrem Ackergerät und ihrem Haus. Die Rollen der sogenannten Noblen im Film – also des Subpräfekten, des Polizeihauptmanns, der Hacienda-Besitzer – werden von Leuten der Mittelschicht der kleinen Kreisstadt Cajamarca gespielt, von Lehrern, Ärzten, Geschäftsleuten usw., die zu dem kleinen örtlichen Amateur-Schauspielclub gehören.

KR: Einer von diesen 'Noblen' hat uns leider im Stich gelassen, nachdem wir drei aufwendige Szenen mit ihm gedreht hatten. Er war von seinen Freunden nicht zu bewegen, weiterzumachen, und so mußte einer von uns, Mario Arrieta, ein bekanntes Mitglied der bolivianischen Filmgruppe 'Ukamau', aus der Jorge Sanjinés hervorging, die Rolle des Don Cipriano übernehmen.

Frage: Wie habt Ihr das mit dem Text von *Ciro Alegria* gemacht: sprechen die Campesinos z.B. die Originaldialoge der literarischen Vorlage?

KR: Wichtig war uns nicht der literarische Buchstabe, sondern der Sinn des Romans, der sollte ausgedrückt werden. Die Campesinos sollten aus ihren Erfahrungen spielen, und waren dabei nur eingeschränkt durch den Handlungsrahmen des Romans.

CRT: Dich wird sicher dabei sehr das Verhältnis der Campesinos zu den Mittelschicht-Leuten interessieren, ob die Begegnung zwischen beiden Einfluß auf deren Verhalten gehabt hat. Und da muß ich sagen, daß sich keine persönlichen Beziehungen entwickelt haben, hauptsächlich weil die 'Noblen' mit den Indios nichts zu tun haben wollten. Das war ein etwas heikler Punkt unserer Dreharbeiten.

Frage: Wie weit wurde die Romanvorlage verändert? Wurde sie aktualisiert oder politisiert?

CRT: Ich persönlich finde, daß Lucho einen Film gemacht hat, der dem Roman sehr getreu nachempfunden ist.

KR: Und aktualisiert hat er auf keinen Fall. Lediglich am Schluß gibt es eine Einstellung, wo auf das blutverschmierte Pflaster der

Regen fällt, und das gibt es im Roman nicht.

CRT: Bei *Ciro Alegria* ist die Tendenz, daß am Schluß doch noch der 'gute Regen' kommt und alle Probleme wegwäscht, also ein versöhnlicheres Ende. Und dann hat Lucho die einzelnen Geschichten stärker verknüpft, die im Roman einen selbständigeren Charakter haben. Er hat Verbindungen zwischen den einzelnen Personen hergestellt.

Frage: Hattet Ihr besondere Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten?

KR: Wir hatten nur Schwierigkeiten. Ich will mit den technischen beginnen. In ganz Lima konnten wir keine 16mm-Kamera auftreiben. Es gibt zwar welche, aber der Konkurrenz-Kampf zwischen den kleinen Firmen ist enorm. Und wir als Neulinge hätten ein Heidengeld dafür bezahlen müssen. Wir haben uns nun aus Buenos Aires eine normale Arri ST kommen lassen, weil wir nicht wußten, daß es dort auch geblimpte Kameras gibt. Und haben dann 14 Tage an einem Blimp gebastelt, der wurde immer größer und schwerer und taugte schließlich zu gar nichts. Wir bekamen dann doch noch eine geblimpte Kamera zu einem akzeptablen Preis aus Argentinien. Außerdem hatten wir zwei leicht angeschlagene Uher-Geräte für die Tonaufnahmen, die auch beide prompt ausfielen, das eine gab auch keinen Pilotton ab, wie wir später feststellten, wir konnten diesen Defekt aber am Schneidetisch wieder ausbügeln.

CRT: Es gibt in Lima auch keine richtige Wartung für Tongeräte, man ist nie sicher, ob die Dinger nicht kaputt zurückkommen. Wir mußten auch blind drehen, d.h. wir haben zwar eine Probe Filmmaterial aufgenommen und sie in die USA geschickt, ins Kopierwerk, aber da dies auf dem üblichen bürokratischen Weg geschehen muß, haben wir das Ergebnis erst nach den Dreharbeiten erhalten.

Frage: Wie lange haben die Dreharbeiten gedauert und wie lange der gesamte Herstellungsprozeß?

KR: Die Vorbereitungszeit war normal lang, gedreht haben wir etwa 10 Wochen. Was Zeit gekostet hat, war die Produktionsphase nach dem Dreh: das Verschicken des Materials nach Los Angeles zum Kopieren, die Zollabwicklung usw. Insgesamt haben wir etwa eineinhalb Jahre gebraucht.

Frage: Dann habt Ihr vom Schnitt bis zur Uraufführung noch rund 10 Monate gebraucht, denn ich habe ja im Februar 1976 in Lima bereits das gesamte, allerdings noch ungeschnittene Material gesehen.

KR: Ja, nun muß Du dabei berücksichtigen, daß wir zum Teil in Buenos Aires schneiden mußten, daß die Zensur und die Filmbewertung ihre Zeit brauchen, aber es ist ökonomisch gesehen ein viel zu langer Zeitraum.

Frage: Habt Ihr eigentlich synchron gedreht oder nachsynchronisiert?

CRT: Wir haben mit Direktton gearbeitet, bis auf wenige kleine Stellen, die wir dann in der Nacht im VW-Bus nachgesprochen haben, wenn der allgemeine Außenlärm nachgelassen hatte, so z.B. die Stimme von der Martina, also Mateos Frau, die war einfach zu schrill, und die hat die Maria, die Produktionsleiterin, gesprochen.

Frage: Hattet Ihr während der Dreharbeiten finanziell bedingte Schwierigkeiten?

KR: Während der Dreharbeiten ging es. Wir haben bescheiden leben müssen, aber keiner hat sich groß beschwert. Das 'Haus der Kultur' in Cajamarca hat uns zwei Säle mit Strohmattentzen zur Verfügung gestellt, womit wir sehr zufrieden waren. Wir hatten nur das Pech, daß alles teurer geworden war, als ursprünglich kalkuliert. Es hatte inzwischen eine Geldentwertung gegeben, und dann kam auch das von der Bank zugesagte Geld nicht rechtzeitig, aber all dies haben wir überstanden. Nur am Schluß wurde es sehr knapp. Und wir mußten noch in den trockenen Urwald, zwei Tagereisen mit dem Auto von Cajamarca entfernt, mit sechs Soldaten, drei Schauspielern und sechs Mann im Team. Da hat die Maria, die als einzige einen Überblick über die Finanzen hatte, einen

Trick gemacht. Wir kamen dort an, und sie sagte: „Ach, du lieber Himmel, ich habe mein Geld vergessen.“ Heute wissen wir, daß sie kein Geld mehr hatte. Aber wenn sie uns das in Cajamarca gesagt hätte, wäre dieser Film wohl nie fertig geworden, denn wir wären sicher nicht losgefahren, zumindest wir Deutschen nicht. Na ja, so haben wir unsere Kamera dem Krämer in Zahlung gegeben und sie auch wieder mit irgendwelchen Garantien zurückgekauft und konnten uns auf diese Weise ernähren.

Frage: Was für Sequenzen habt Ihr dort drehen müssen?

KR: Die Verfolgung der Bandoleros, wo die in der Höhle Unterschlupf suchen, die Papaias essen usw.

CRT: Wir waren da aber auch auf den letzten Filmmetern. Es hätte wirklich nichts mehr schief gehen dürfen.

KR: Wir beide, Christine und ich, wir kamen in Lima mit unserem von einer Kuh während der Dreharbeiten zerbeulten VW an und hatten noch 20 Soles in der Tasche, aber keinen Tropfen Benzin mehr. Und dann begann eine neue Katastrophe, denn Christine mußte dringend operiert werden, sie hatte sich Amöben zugezogen und die hatten sich schon gefährlich ausgebreitet. Bezahl Du aber mal eine Operation ohne Geld. Irgendwie haben wir auch das geschafft.

Frage: Nochmal zurück zum Drehort. Sind die Hütten usw. alle original oder habt Ihr für den Film einiges bauen müssen?

KR: Wir haben in der Kreisstadt Cajamarca gedreht, wo es Strom gibt, und in dem Dorf Pariamarca, wo es keinen gibt, wo wir also nur Außenaufnahmen machen konnten. Dafür haben wir in Cajamarca ein Lehmhaus nachgebaut, – wir hätten sonst dort eines suchen müssen –, was aber wieder Tonprobleme mit sich brachte.

Frage: Die Hütte der Campesinos habt Ihr gebaut?

KR: Ja, denn die mußten wir ausleuchten können, anders ging das nicht. Und wir haben sie in einer alten Kathedrale errichten lassen, nur hatte die einen unangenehmen Hall, auch noch in der Hütte, wie wir später merkten, und wir mußten den nun wieder mit vielen Matten und Decken dämpfen.

CRT: Das hätte ja auch kaum gepaßt: eine Hütte con Campesinos mit einem Hall wie in der Kathedrale.

Frage: Ich verstehe trotzdem nicht, wieso Ihr das nicht in der Stadt selbst aufbauen konntet.

CRT: In der Stadt selbst waren zu viele Außengeräusche, Autos, Flugzeuglärm usw. Wir wollten zwar keine MGM-Produktion machen, aber alles mußte doch irgendwie stimmen. Und wir hatten noch genug andere Probleme, z.B. mit dem Strom. Die Voltzahl war sehr unkonstant, vor allem abends, wenn die Leute ihre elektrischen Geräte einschalten. Da sackte die Voltzahl so weit runter, daß wir mit diesem Licht nicht mehr arbeiten konnten, also haben wir abends immer erst um 11 Uhr angefangen. Und wenn man das über längere Zeit machen muß, dann zehrt das gewaltig an den Kräften. Wir hatten in den ganzen zehn Wochen des Drehens einen einzigen freien Tag, und so kann man eigentlich nicht arbeiten.

Frage: Waren die Ursachen hierfür die sogenannten Probleme der Unterentwicklung oder ökonomische Zwänge?

KR: Beides. Das Geld war knapp, und wir konnten uns keine längeren Pausen erlauben. Aber man hätte die Produktion besser planen können, vor allem den täglichen Ablauf. Nur, keiner von uns hatte wirklich Erfahrung mit einer Spielfilmproduktion. Das sind 'normale' Schwierigkeiten, und, wie wir später hörten, läuft das in anderen Ländern auch nicht viel besser, vielleicht in den kommerziellen Produktionen mit viel Geld.

Frage: Wie wird LOS PERROS HAMBRIENTOS nun ausgewertet? Wird er vor allem den Campesinos auf dem Land gezeigt, in den Kinos, oder werdet Ihr auch mit dem Film über Land ziehen?

KR: Nicht in dem Sinn, daß wir einen Projektor ins Auto laden und in die einzelnen Dörfer fahren. Das halten wir für illusorisch und unrationell. Diese Funktion können nur die Kinos übernehmen. Leider gibt es in Peru auch keine funktionierende Schmal-

film-Kette wie hier in der Bundesrepublik. Es gibt Möglichkeiten über die Landarbeiter-Kooperativen, und zu denen haben wir auch Beziehungen aufgenommen. Aber wir können uns das selbst nicht zur Aufgabe machen, das muß organisiert werden.

CRT: Lucho und Marita haben vor der Kinoauswertung Testvorführungen in den Elendsvierteln von Lima gemacht, und dort kam der Film sehr gut an.

Frage: Das heißt also, praktische, politische Arbeit mit dem Film ist aufgrund des mangelhaften Distributionsnetzes sehr schwierig und eigentlich im 16mm-Bereich auf die 'intellektuellen Bereiche' der Universitäten, Filmclubs usw. beschränkt?

CRT: Im 16mm-Bereich ja, aber das ist ein Kinofilm, und das Kino hat hier die Funktion des Fernsehens, das Volk geht ins Kino, insofern erreicht der Film 'das Volk'.

Frage: Aber eine Kinovorführung ist natürlich etwas anderes als eine politische Veranstaltung mit dem Film. Und insofern ist die politische Filmarbeit sehr stark reduziert in Peru.

KR: Das bestimmt. Dieser Bereich ist überhaupt nicht durchorganisiert, und es wäre eine ganz mühevollere Kleinarbeit, das so zu machen. Aber wir haben 16mm-Kopien, und können so auf alle Anfragen, die schon gekommen sind, reagieren.

(Das Gespräch wurde Ende Dezember 1976 in Berlin geführt.)

Biofilmographie

- 1928 am 10. Oktober in Cuzco geboren: Luis Figueroa Yabar. Mittelschulabschluß.
- 1953 - 1955 Studium an der Kunstakademie in Lima, Ausbildung als Restaurateur. Maler: Ausstellungen in Cuzco, Lima, Kopenhagen. Grafiker: Illustration der Bücher 'Cantos Nazca' von Antonio Maurial und 'Hermoso fuego' von Manuel Jimeno sowie für verschiedene Zeitschriften. Später Dozent an der Fachschule für Kommunikation der Universidad de Lima, Dissertation an der Universidad de Educación La Cantuta; Leiter der Audio-Visions-Abteilung der Universidad de Educación La Cantuta und von Cine Experimental der Universidad de San Marcos in Lima.
- 1956 *Rostros y piedras*, kurzer Dokumentarfilm
Titeres de pueblo, kurzer Dokumentarfilm
- 1960 *Produccion en marcha*, Dokumentarfilm
- 1961 Drehbuch und 2. Kamera für *Kukuli*, Spielfilm von César Villanueva und Eulogio Nishiyama
- 1963 *Semana santa de ayacucho*, Dokumentarfilm
- 1965 Kamera für *Q'eros (Los olvidados de la montana)*, Dokumentarfilm von Pierre Allard
- 1966 *A nueva anos*, Dokumentarfilm
- 1973 *Titikaka*, kurzer Dokumentarfilm, Co-Regisseur: Jorge Ruiz
- 1974 *El reyno de los mochicas*, Dokumentarfilm
El cargador, kurzer Dokumentarfilm
- 1975 *Chariq's (Batallia ritual)*, sedidokumentarischer Spielfilm
- 1976 LOS PERROS HAMBRIENTOS, Spielfilm

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: peter b. schumann
druck: b. wollandt, berlin 31