

20. internationales forum des jungen films berlin 1990

55

40. internationale
filmfestspiele berlin

LA NACION CLANDESTINA

Die geheime Nation

Land	Bolivien 1989
Produktion	Grupo Ukamau (La Paz) Channel Four (London) EZEFE (Stuttgart) TVE (Madrid) Japanisches Fernsehen
Buch, Regie	Jorge Sanjinés
Kamera	César Pérez
Kameraassistentz	Rafael Flores, Delfina Mamani
Kameraführung	Reynaldo Yujra, Macario Zurco Teodora Balcazar, Jorge Laruta Bruno Limachi
Musik	Sergio Prudencio
Ausführende	Experimentalorchester alter Instru- mente: César Junaro Willy Pozadas, Javier Parrado Filemon Quispe Jorge Gronenbold Mariana Alandia, Grupo Khonsata Banda Real, Gran Poder, Grupo Chajes de Santiago de Llalagua Arturo Sandoval (Jazz)
Ton	Juan Guarani
Schnitt	Jorge Sanjinés
Regieassistentz	Beatriz Palacios
Tonassistentz	Eddy Zabala
Maske	Graciela Crosas (ICAIC) Bruno Limachi
Recherchen	Mará Choquela, Beatriz Palacios
Produktionsleitung	Beatriz Palacios
Produktionsassistentz	Humberto Mancilla, Maruja Onori Edwin Pinell, Felix Quisbert G. Olga Sánchez
Darsteller	Reynaldo Yujra, Orlando Huanca Delfina Mamani, Roque Salgado Willy Pérez, Percy Brun Luis Serverich, Julia Baltazar Juan Carlos Calcina Victor Condori Zulema Bustamante Macario Zurco, Tatiana Mancilla Felix Quisbert G. Eduardo Martinez Jaime González, Elenita Apaza Nora López, Isabel Melazini Maruja Onori, Ruben Portugal Arminda Mérida, Grover Loredo José Flores, Marcos Lavayen Juan Carlos Limachi, Edwin Pinell Romula Solitz, Boris Nieto Eddy Zabala, Bruno Limachi Consuelo Lozano

Uraufführung 23. September 1989, Internationa-
les Filmfestival San Sebastian

voraussichtliche
Erstaufführung in Bolivien 14. Februar 1990, La Paz

Format 16 mm, Farbe
Länge 124 Minuten

Vertrieb Matthias-Film (Stuttgart)
Grupo Ukamau, Calle Sanahuja
651, La Paz, Bolivien

Zu diesem Film

Sebastian Mamani, der Sargtischler vom Volk der Aymaras, entschließt sich, in sein Dorf auf dem Altiplano zurückzukehren, aus dem er vor Jahren von der Indio-Gemeinde, die er hintergangen und verraten hatte, verstoßen worden war. Auf seinem langen Weg zurück erinnert er sich an sein früheres Verhalten und an seine Vereinsamung in der Stadt, wo er für das berüchtigte Innenministerium gearbeitet und freiwillig Dienst in der Repressionsarmee geleistet hat. Das Bewußtsein der Entfremdung hat ihn dazu veranlaßt, den Ort seines Ursprungs wieder aufzusuchen, um bei einem alten Tanz des Todes zu sterben und damit seine Vergehen zu sühnen.

Jorge Sanjinés, der mit seinen Filmen das lateinamerikanische Kino wesentlich prägte, exemplifiziert an diesem Antihelden die Vielschichtigkeit indianischen Wesens und die Deformationen der Indios. Und er zeigt überzeugend, daß ihre Überlebenskraft aus ihrem Kollektivgeist, ihrem Gemeinschaftssinn stammt. LA NACION CLANDESTINA ist der differenzierteste Film des großen Bolivianers.

Interview mit Jorge Sanjinés

von Rita Nierich und Peter B. Schumann

Frage: Es war lange nichts von der Gruppe Ukamau zu sehen. Der letzte Spielfilm liegt 12 Jahre, der letzte Dokumentarfilm 6 Jahre zurück. Und wenn wir uns recht erinnern, dann ist auch LA NACION CLANDESTINA ein altes Projekt. Laß uns also mit seiner Entstehung beginnen.

Jorge Sanjinés: In der Tat handelt es sich bei LA NACION CLANDESTINA um ein sehr altes Projekt, bereits seit zwanzig Jahren interessieren wir uns für die Welt der Aymaras. Ein Beweis dafür ist, daß der erste Spielfilm *Ukamau* heißt und ein Film über die Aymaras ist. Wie gesagt, wir richten unser Augenmerk schon seit langem auf diese Kultur dieses Volkes Boliviens. Unser ursprüngliches Projekt war vollkommen anders. Geblieben sind nur die Thematik und die Sorge um die Welt der Aymaras, diese verborgene Nation, diese soziale Gruppe, die lebt und überlebt, indem sie sich gegenüber der Realität und den herrschenden Klassen abschirmt. Eine sehr geschickte Taktik des Aymara-Volks, die es ihm gestattet, seine eigene Weltanschauung zu bewahren, und dies bereits seit der Inka-Zeit, denn sie verhielten sich genauso bei der Eroberung durch die Inkas wie später bei der Eroberung durch die Spanier. Immer ließen sie die Unterdrückten glauben, daß sie ihre Herrschaftsform akzeptierten, während sie

aber im Grunde nur die äußeren Formen, nicht aber ihren Gehalt annahmen. Dasselbe geschah mit der katholischen Religion, als die Priester glaubten, sie hätten die Aymaras zum Katholizismus bekehrt. Doch die Aymaras nahmen nur die liturgischen, nicht aber die ideologischen Formen des Katholizismus an. Ein Beweis dafür ist, daß bestimmte Begriffe des Katholizismus wie Sünde oder Liebe bei den Aymaras nicht existieren. Und auf diese Weise konnten sie unter ihren Herrschern leben und überleben, indem sie sie glauben machten, daß sie ideologisch erobert worden wären. Diese Dinge haben uns in unserer Auseinandersetzung mit der Welt der Aymaras dazu motiviert, sie in unserem Film wenigstens teilweise widerzuspiegeln.

Frage: Bleiben wir erst noch einen Moment bei der Arbeit der Gruppe Ukamau, die du vor über zwanzig Jahren ins Leben gerufen hast und die bis heute das einzige Filmkollektiv Boliviens geblieben ist. Was habt ihr seit eurer Rückkehr aus dem Exil gemacht?

J.S.: Die Gruppe Ukamau hat sich nach unserer Rückkehr Ende 1977 neustrukturiert, nachdem wir 7 Jahre im Ausland waren, in Ecuador etwa oder in Peru und auch kurze Zeit in Mexico, während der Zeit der Diktatur von General Banzer. Ende 1977 beschlossen wir zurückzukehren, obgleich der Diktator noch an der Macht war, seine Tage waren aber bereits gezählt. Wir haben also die Gruppe neu organisiert, neue Mitglieder aufgenommen und lange Jahre für den Vertrieb vieler unserer früheren Filme gearbeitet, vor allem auf dem Altiplano, der bolivianischen Hochebene, und zwar ganz systematisch und regelmäßig, ja täglich brachten wir Filme in die ländlichen Gegenden oder in abgelegene Gebiete außerhalb der Städte, zeigen sie aber auch über die traditionellen, kommerziellen Kanäle. In den Jahren 1978/1979 konnten die Bolivianer so Filme sehen, die zur Zeit der Diktatur verboten waren, z.B. *El coraje del pueblo* (Der Mut des Volkes), nach 5 Wochen waren die Kinos immer noch voll. Das war fantastisch. Doch dann wollte die Armee dies nicht mehr gestatten und verbot die Aufführungen. Wir brachten die Filme in anderen Gegenden des Landes heraus, in Cochabamba, Sucre und Oruro, wo sie ebenfalls in kommerziellen Kinos liefen. Von den Einnahmen kauften wir Fahrzeuge, Vorführgeräte, verbesserten wir unsere gesamte Filmausrüstung.

Frage: Wie funktioniert der Vertrieb genau? Wie gelangen die Filme in entlegene Orte, wo es noch nicht einmal Elektrizität gibt? Habt ihr euer eigenes Vorführsystem?

J.S.: Sie werden mit einem Fahrzeug der Gruppe hingebacht, das einen Generator mitführt für die Dörfer, in denen es kein elektrisches Licht gibt, obgleich wir sagen müssen, daß viele Dörfer des Altiplano schon Elektrizität besitzen, besonders jene, die an der Straße zwischen La Paz und Oruro liegen. Sobald man sich 100 oder 150 km von dieser Straße entfernt, gibt es bereits keine Elektrizität mehr. Wir müssen also entsprechende Vorführgeräte mitnehmen. Ungefähr 3 Personen leben von dieser Arbeit. Das war eine sehr anstrengende Tätigkeit damals in Bolivien, vor allem auf dem Altiplano. Aber niemals besaßen wir in Bolivien ein so gutes Vertriebsnetz wie in Ecuador, als wir dort im Exil waren, und den Film *Fuera de aqui* drehten und verließen.

Frage: Und wie läßt sich das erklären?

J.S.: Der Film *Fuera de aqui* war eine Koproduktion mit der Universität Quito und einigen Basisorganisationen der Bauern. Wir ließen 25 Kopien ziehen, viele davon wurden von der progressiven Katholischen Kirche gekauft, von Priestern, die sich der Theologie der Befreiung verschrieben hatten, von denen es wenigstens vier in Ecuador gab. Vier ecuadorianische Universitäten kauften ebenfalls Kopien. Arbeitsorganisationen, Bauernorganisationen, die mit uns arbeiteten, zeigten die Filme, so daß insgesamt über 20 Kopien in Ecuador im Umlauf waren. Nach Erhebungen von Ulisses Estrellas von der Universität Quito sahen mehr als 2 Millionen Menschen den Film in einem Zeitraum von 5 Jahren.

Ein einzigartiges Ergebnis, wenn man bedenkt, daß kein kommerzieller Film, auch nicht der größte Kassenschlager aus den USA, je mehr als 300 000 oder 400 000 Besucher in Ecuador verbuchen konnte. Und *Fuera de aqui* wurde von mehr als 2 Millionen Menschen auf Diskussionen und Foren gesehen. Der Film wurde nicht kommerziell vertrieben, sondern er wurde auf Versammlungen und anderen Veranstaltungen im ganzen Land gezeigt.

Frage: Und wieviele Zuschauer habt ihr mit euren Filmen in Bolivien erreicht?

J.S.: Wenn der Computer funktioniert, den wir jetzt kaufen wollen, dann werden wir es wissen. Bislang herrschte ziemliches Chaos in dieser Art von Information. Natürlich wurde nach jeder Vorführung ein Bericht angefertigt, der auch die Zuschauerzahl enthielt, immer mit der Absicht, diese Zahlen eines Tages in unseren Computer einzugeben. Ich glaube aber jetzt schon sagen zu können, daß wir in Bolivien niemals an die Besucherzahlen in Ecuador herankommen werden, obgleich wir uns in Bolivien über einen viel längeren Zeitraum aufhalten, aber nie waren mehr als 20 Kopien im Einsatz. Hier gab es z.B. von *Fuera de aqui* nur wenige Kopien, dasselbe gilt für *El coraje del pueblo*.

Frage: Kann man sagen, daß die Indios heute aufgrund der Verbreitung der Filme der Gruppe Ukamau etwas vom Kino verstehen, daran gewöhnt sind, Filme zu sehen?

J.S.: Ja. Während eines Rundtischgesprächs in der Universität San Andrés, an dem unsere Gruppe und andere Filmschaffende teilnahmen, analysierte man den Einfluß der Gruppe Ukamau auf die Entwicklung eines sogenannten nationalen Bewußtseins. Dabei stellte sich heraus, daß im Lauf der Jahre die Überzeugung entstanden ist, daß das bolivianische Kino, nicht nur das unsrige, eine Reihe von Antworten auf ihre Fragen zu geben vermag, denn es ist ein Kino, das ihre Probleme behandelt. Das ist ganz offensichtlich. Und wir können es bei vielen Bauernführern sehen, die zu uns ins Studio kommen und uns um Filme bitten. Oft ist es sehr komisch, wenn sie von Dingen berichten, die in Wirklichkeit Informationen aus unseren Filmen sind. Ich kann euch nicht die genaue Zahl sagen, aber vor allem sind es die jungen Campesinos des Altiplano, die sich unsere Filme anschauen und begreifen, daß dieses Kino mit ihnen eng verbunden ist.

Frage: Bevor wir näher auf den Film eingehen, wolltest du uns mehr über die Filmbildung der Gruppe Ukamau und ihre jetzige Arbeit erzählen.

J.S.: Unsere Gruppe sah die Notwendigkeit, Leute auszubilden, wenn z.B. junge Menschen zu uns kamen, um im Vertrieb zu arbeiten, keine Ahnung vom Film hatten und deshalb viele Fehler machten. Also haben wir sie über unser Kino, über die Ziele, die wir damit verfolgen, über das lateinamerikanische Kino überhaupt informiert. Und nach mehreren Gesprächen haben wir ihnen auch die notwendige Ausrüstung zur Verfügung gestellt, um selbst Filme zu machen. So kam es zu einer richtigen Ausbildung der Leute, es waren nicht mehr als sechs, die in der Gruppe an der praktischen Arbeit teilnahmen. Auch an diesem Film haben einige von ihnen mitgearbeitet, z.B. die Frau von Sebastián, Basilia, ist Kameraassistentin und Schauspielerin. Ich habe ein Jahr mit Sebastián gearbeitet, denn diesmal war es anders als früher. Die Texte durften nicht improvisiert, alle Dialoge mußten einstudiert werden, der Schauspieler mußte den Bewegungsablauf kennen, seinen Text an einer bestimmten Stelle sprechen, weil der Kameramann eine bestimmte Einstellung vornahm. Es konnte also nicht improvisiert werden, denn es gab lange Dialoge, Einstellungen, die drei oder gar vier Minuten lang dauerten. Die Schauspieler mußten genauso wie im Theater proben, bis sie die Bewegungen und Texte beherrschten. Sechs junge Leute - drei Männer und drei Frauen - arbeiteten als Assistenten in LA NACION CLANDESTINA mit, eine Art Anerkennung für ihr theoretisches Studium.

Frage: Woher kommen diese Leute?

J.S.: Sie sind Campesinos. Viele leben in der Stadt.

Aber alle sind Aymaras. Wir möchten diese Ausbildung noch erweitern und neben den Aymaras auch junge Quechuas aufnehmen, denn sie haben keine Möglichkeiten, in der bolivianischen Gesellschaft etwas zu lernen. Das Ziel ist, daß die Aymaras eines Tages selbst ihr eigenes Kino machen.

Frage: Wie habt ihr sie gefunden?

J.S.: So schwierig war es nicht, denn während des Vertriebs unserer Filme kamen wir in Kontakt zu Basis- und Gewerkschaftsorganisationen, ja wir wurden Freunde. Dann haben wir uns einige ausgesucht, Basilia z.B., Sekretärin des Hausangestelltenverbandes in La Paz, ein sehr intelligentes Mädchen. Wir haben sie eingeladen und gaben ihr ein Stipendium, die Gruppe gab allen sechs Personen ein Stipendium, so daß sie also keine finanziellen Probleme hatten und sich nur dem Studium widmen konnten. Für unsere Gruppe bedeutete dies zwar einen finanziellen Aufwand, auch wenn es nicht viel Geld war, zumindest aber waren sie abgesichert. Basilia z.B. hätte als Dienstmädchen 80 Bolivares im Monat bekommen, die Gruppe bezahlte ihr aber 250. Sie waren sehr glücklich, konnten es kaum glauben. Wo wird man denn dafür bezahlt, daß man studieren darf, fragten sie. In dieser Gesellschaft wurden wir für unsere Sklavenarbeit immer sehr schlecht bezahlt. Manche waren sogar etwas mißtrauisch und meinten, da müsse doch irgendetwas Schlimmes dahinterstecken.

Frage: Habt ihr mit Video gearbeitet?

J.S.: Das werden wir jetzt verstärkt tun, denn bislang haben wir Video nur bei der Filmproduktion eingesetzt. Wir werden ein Team mit zwei Kameras bilden, und die Leute, die bereits praktisch und theoretisch ausgebildet sind, sollen auf Super VHS ihr eigenes Material herstellen. Das wird bald geschehen, Ende Januar bereits kann dieses Team mit der Arbeit beginnen. Denn wir verfügen nunmehr zum ersten Mal seit langer Zeit über einige Mittel, um so etwas zu organisieren.

Frage: Im Mittelpunkt von LA NACION CLANDESTINA steht eine negative Figur, man könnte fast sagen: ein Antiheld, d.h. eine Gestalt, die in deinem bisherigen Werk nicht vorkommt. Auch endeten deine früheren Filme immer mit revolutionären Zeichen, Symbolen, Demonstrationen, Fahnen. Nun steht am Schluß das Individuum, der Indio in einem durchaus christlichen Akt der Reinkarnation. Hat die allgemeine Skepsis auch von Jorge Sanjines und seinem Kino Besitz ergriffen?

J.S.: Ich glaube, das entspricht dem ganz normalen Entwicklungsprozeß eines Regisseurs. Ein Werkzeug läßt sich immer vervollkommen. Ich mache seit vielen Jahre Filme und bin der Meinung, daß eine Figur nicht unbedingt ein Paradebeispiel für das Gute sein muß, dennoch kann man in unserem Fall sagen, daß Sebastian ein guter Mensch ist. Er ist nicht niederträchtig. Er ist das Opfer eines Herrschaftssystems, einer Gesellschaft, die ihn zwingt, seine eigene Identität zu verleugnen. Der Identitätsprozeß ist für die ganze bolivianische Gesellschaft von Bedeutung. Auf der einen Seite haben wir die Aymaras und die Quechuas, die gezwungen sind, ihre eigene Identität, sich selber zu negieren, um mit der Gesellschaft in Frieden zusammenzuleben. Und auf der anderen Seite haben wir den Menschen in der Stadt, der sich seiner indianischen Herkunft schämt, sich von ihr abschirmt, und diese Trennung von der eigenen Identität drückt er in rassistischer Diskriminierung aus, um sich hinter einer anderen Identität zu verschanzen, was für ihn wiederum zu einem großen Problem wird.

Frage: Ist das vor allem ein Problem der Mestizen in Bolivien? In deinen Filmen tauchen immer wieder Mestizen auf, die aber sehr kritisch betrachtet werden, als Unterdrücker der Indios.

J.S.: Das Mestizentum ist ein Problem der bolivianischen Gesellschaft, das man auch woanders findet, jedoch wohl charakteristisch ist für Länder wie Bolivien, Ecuador, Peru, Guatemala oder Mexico, dort vielleicht weniger. Es ist ein soziologisch sehr schwerwiegendes Problem, denn es handelt sich da um eine Gruppe, die in der Mitte von zwei sozialen Sektoren liegt: den

Indios und den von den Spaniern abstammenden Weißen. Es sind Menschen, die ein großes Trauma haben, psychologisch angeschlagen sind. Unsere Figur ist also für diese Gesellschaft sehr charakteristisch. Und Sebastian ist bestimmt kein Sympathieträger. Dennoch kann man ihm Verständnis entgegenbringen, denn sehr oft verhält sich ein Mestize dem Indio gegenüber weitaus aggressiver als ein Weißer. Aber das Mestizentum ist nicht nur ein rassistisches, sondern ein kulturelles Problem, denn kommt der Indio in die Stadt und gelangt dort zu Reichtum, dann wird er zu einem Mestizen. Er kann kein Weißer werden wegen seiner Hautfarbe, aber er verhält sich wie ein Mestize. Er diskriminiert den Indio, der vom Lande kommt, mit ebenso großer Gewalt wie der andere. In diesem Sinne ist Sebastian eine paradigmatische Figur der bolivianischen Gesellschaft, denn es ist der Indio, der sich selber verleugnet, der seine eigenen Leute diskriminiert, sie belügt, verrät, ohne deswegen ein schlechter Mensch zu sein.

Frage: Aber er ist auch Teil des Repressionsapparats.

J.S.: Ja, denn die These des Films ist doch, daß der Mensch, der seine Identität aufgibt, oder das Volk, das seine Identität verleugnet, oder die Revolution, die ihre Identität verliert, korrupt wird. In dem Maße, wie ein revolutionärer Prozeß, ein Mensch nicht weiß, wer er ist, ist es vollkommen gleichgültig, ob er gut oder schlecht ist, denn er hat kein Ziel im Leben, er hat keinen eigenen Weg, so daß er leicht korrumpierbar wird. Und ein korrupter Mensch muß nicht unbedingt ein schlechter Mensch sein, sondern er befindet sich einfach nur in einem Zustand totaler Konfusion. So haben wir versucht, in unserem Film hervorzuheben, daß Sebastian so schlecht gar nicht ist. Er kann zum Beispiel nicht schießen, als ihn der Dicke, der Anführer des Killerkommandos, schlägt. Er unterdrückt andere, aber er ist ganz überrascht, als man ihm die Maske herunterreißt, ja er leidet, als er sich entdeckt fühlt. Er kann nicht töten. Er widersteht auch der Droge. Irgendwo hat er sich noch einen Rest von Anstand bewahrt. Diese Dinge gefallen ihm nicht. Dagegen ist der andere Mestize vollkommen korrupt, und er genießt es, korrupt zu sein. Deshalb sagt die Frau zu dem Dorfältesten: "Ich kenne ihn, ich weiß, daß er ein guter Mensch ist." Und dieser antwortet ihr wie ein richtiger Aymara, ganz dialektisch, denn die Aymaras haben ein dialektisches Denken, etwa wenn im Film ein Mann zu einer Frau sagt: "Wer auf den Füßen steht, steht auch auf dem Kopf, denn er kann nur auf den Füßen stehen, weil er auf dem Kopf steht." Das ist ein komplizierter Gedankengang, aber er sagt viel aus über die Denkweise der alten Aymaras.

Frage: Welche Bedeutung hat für dich die Rückkehr Sebastians in seine Gemeinschaft? Warum zeigst du sie als eine Leidensgeschichte und bringst damit ein christliches Element in diese vom Christentum doch weit entfernte Kultur ein.

J.S.: Die Rückkehr Sebastians ist eine Rückkehr zum Bewußtsein, zum eigenen Ich. Dieser ganze Leidensweg, dieser Kreuzweg, wie die Christen ihn nennen, den er auf seiner Reise zurücklegt, ist ein Prozeß, den auch ein Volk durchleben muß, um seine Identität wiederzuerlangen. Und schließlich findet er sich wieder, nach vielen Leiden und nachdem er Klarheit erlangt hat eben durch den Schmerz und den Tod. Leben durch den Tod. Darin liegt der Sinn der Reise und der Rückkehr. Die Rückkehr zum eigenen Ich.

Frage: Es gibt da bei seiner Vertreibung durch die Gemeinde eine Szene, wo er rückwärts und nackt auf einem Esel sitzen muß.

J.S.: Das gehört zum Brauch, zur Tradition der Aymaras und ist sehr oft geschehen. Ich möchte hinzufügen, daß die Geschichte von dem Menschen, der ausgestoßen wird und zurückkehrt, nicht unsere Erfindung ist, es gibt mehrere Beispiele dafür, daß Aymaras ausgestoßen worden sind, weil sie etwas gestohlen haben. Die Aymaras sind ein sehr moralisches Volk. Diebstahl ist etwas ganz Schlimmes, sehr Beschämendes, wie man es auch im Film sieht. Die Mutter des Diebes sagt: "Wenn dein Vater am Leben wäre und erfahren hätte, daß du ein Dieb bist, dann hätte er dich mit seinen eigenen Händen umgebracht."

Frage: Woher stammt dieser Tanz des Todes?

J.S.: Er hat in den Gebieten Umala und den Provinzen Aroma und Masuyos eine 40- oder 50jährige Tradition. Dieser Tanz ist eine Form, die Wut der Natur zu besänftigen. Wenn es eine Katastrophe gab, eine Trockenperiode, dann versammelten sich die Aymaras dieser Gegenden und bestimmten, falls sich niemand freiwillig meldete, werden den Tanz des Todes zu tanzen hatte, um die Natur zu beschwichtigen.

Frage: Dann ist es also ein Tanz, den es wirklich gibt?

J.S.: Jetzt nicht mehr, er wird zwar noch getanzt, hat aber mehr den Charakter eines Rituals. Diesen Tanz, den ihr im Film seht, haben wir gründlich erforscht. Und die Musik, die ihr im Film hört, ist vor 40 Jahren geschrieben worden, vorher wurde diese Musik nicht in Noten festgehalten.

Frage: Die Sequenz, wenn die demonstrierenden Indios zurück vom Bergwerk kommen, auf den tanzenden Sebastian treffen und das sehr befremdlich finden, wie wenn es nicht zu ihnen gehörte, ihn nicht als Sühnenden sehen, sondern als einen närrischen Tänzer in einem für sie traurigen Augenblick. Ist das für sie eine Art Kulturschock, der auf ihre politische Kultur trifft und ihnen etwas von einer Tradition vor Augen hält, die sie längst verloren haben?

J.S.: Ja, so ist es. Deshalb sagt ihm der Alte vor dem Tanz: "Daran erinnert sich doch schon niemand mehr. Seit langem haben es die Leute vergessen. Aber ich habe es nicht vergessen, ich möchte so sterben." Wir glauben, daß politischer Kampf und ein starkes Bewußtsein der kulturellen Identität nicht unbedingt identisch sind, sondern daß das Bewußtsein oft unterwandert wird durch politische Vorschläge von außen wie z.B. vom Trotzismus oder anderen Strömungen. Die können sehr wohl ihren Beitrag leisten zu einem revolutionären Prozeß, aber sie dürfen den eigenen revolutionären Weg nicht entstellen. In diesem Konflikt zwischen der Gruppe, die aus dem Bergwerk kommt, und Sebastian soll zum Ausdruck kommen, daß im revolutionären Kampf der Klassenkonflikt allein nicht ausreicht, sondern daß es wichtig ist, sich über die eigene Identität im klaren zu sein, zu wissen, wer man eigentlich ist, um sich so besser den herrschenden Klassen stellen zu können. Es scheint paradox, daß Sebastian der Geächtete sein soll, wo er doch daran erinnert, wer sie sind, welche Traditionen sie haben und daß sie ihre eigene Identität nicht verleugnen dürfen. Genau das ist es, was der Alte den anderen verständlich machen will, mit seinen eigenen Worten. Er kann sich nicht gut ausdrücken, er bittet um Erlaubnis, sprechen zu dürfen, erklärt, daß Sebastian doch einen Tanz von uns tanzt, bis die anderen es schließlich verstehen und ihn tanzen lassen.

Frage: Eine andere Sequenz bezieht sich auf gewisse Widersprüche im politischen Kampf: die Verfolgung eines Studenten auf dem Altiplano durch zwei Soldaten. Er trifft auf zwei Indios, deren Sprache er nicht versteht. Es ist für uns etwas unbegreiflich, daß sie die Situation nicht erkennen oder vielleicht auch nicht erkennen wollen.

J.S.: In der bolivianischen Gesellschaft ist dies keineswegs verwunderlich. Zum einen versteht auch ihr, daß der junge Mann zur bolivianischen Linken gehört, zu der auch ich gehöre, ich schließe mich da nicht aus, eine ziemlich verworrene, desorientierte Linke. Man sieht diesen jungen Mann verloren in der weiten Landschaft herumirren, ebenso allein ist die arme bolivianische Linke inmitten dieser großen politischen Landschaft Boliviens, eine verlorene Linke, die ihr eigenes Land nicht versteht und deshalb stirbt, oder die stirbt, weil sie nicht versteht, was gegenwärtig mit der bolivianischen Linken geschieht.

Eine paternalistische Linke. Der vom Militär verfolgte Student sagt zu Sebastian, daß er für seine Interessen kämpft, und daß er ihm deshalb den Poncho geben muß. Eine Linke, die nicht versteht, was Sebastian sagt, die niemals etwas von diesem Tanz gehört hat, sondern nur von den folkloristischen Tänzen des Karnevals, Sebastian lacht ihn aus. Eine Linke, die mit den

Campesinos nicht kommunizieren kann, weil sie ihre Sprache nicht beherrscht. Außerdem spürt man den Unwillen dieser Campesinos dem Weißen gegenüber, der sie um einen Gefallen bittet. Es ist durchaus möglich, daß sie ihn verstehen, aber sie wollen ihn nicht verstehen. Deshalb gelten die Aymaras bei den Weißen als verschlossen, menschenscheu und sehr schwierig. Sie haben einen eigenen Abwehrmechanismus gegen diesen weißen Eindringling entwickelt, gegen die weißen 'Mestizen', die sie immer gedemütigt, ausgebeutet, getäuscht, belogen haben. Wenn du zum Haus eines Aymara kommst und nach einem Ort fragst, wird er dir fast immer sagen, daß er ganz in der Nähe liegt, obgleich er weit entfernt ist. Das lernen sie nämlich schon als Kinder: wenn dich ein Weißer nach einem Ort fragt, dann antworte immer, es wäre nicht weit, damit er schnell weiterzieht.

Frage: Du willst also damit sagen: Wenn die Linke für das Volk kämpfen will, dann muß sie erst einmal seine Kultur begreifen und überhaupt dieses Volk verstehen lernen, sonst hat dieser Kampf keinen Sinn. Aber trotzdem erscheint diese Sequenz etwas konstruiert, hat auch wenig mit dem übrigen Geschehen zu tun.

J.S.: Aber dennoch ist sie ein Teil der Realität dieses Landes. Sie hat viel mit dem zu tun, was mit Sebastian geschieht.

Frage: Wir meinen ja nur, daß sie konstruiert erscheint.

J.S.: Das mag sein, aber irgendwie mußten wir die Denkweise der Linken in diese Geschichte der Identitätsfindung einbringen. Und damit hat sie schon viel zu tun, mit dem Scheitern der Linken, der es nicht gelingt, ihre eigene Identität zu bestimmen.

Frage: Vor 10, 15 Jahren hast du Filme über den bewaffneten Kampf, die Revolution in Lateinamerika gemacht, für eine linke Bewegung. Heute wird in Deinen Filmen Kritik laut an der linken Bewegung, am politischen Kampf der Indios.

Frage: Das ist eine neue Qualität in deinem Filmschaffen, weit entfernt von deinem letzten Beitrag, dem Dokumentarfilm *Las banderas del amanecer* (Die Fahnen der Morgenröte), der von der bekannten Revolutionsrhetorik geprägt war, sehr apologetisch und triumphalistisch wirkte. Das mag 1982 noch berechtigt gewesen sein, heute ist die Situation ganz anders, und deshalb ist es so außerordentlich wichtig, daß du als Filmemacher diese kritische Haltung einnimmst und über Fehler der eigenen Linken nachdenkst.

J.S.: Ich glaube, daß die Ziele meines Engagements für den Befreiungsprozeß noch die gleichen sind. Und ich glaube, daß wir auch heute noch dem gleichen neokolonialen Herrschaftssystem gegenüberstehen, als Opfer und als Schuldige zugleich. Schuldig in mehrfacher Hinsicht, wie z.B. jener Vertreter unserer Linken, der dem Volk gegenüber eine paternalistische Haltung einnimmt. Opfer aber auch des blinden Ehrgeizes der herrschenden Oberschicht des Kapitalismus, die in ihrem Streben nach Reichtum ihre eigene Zukunft zerstört. Denn es handelt sich nicht mehr nur um die Befreiung der lateinamerikanischen Völker. Was in ökologischer Hinsicht mit dem Amazonas geschieht, ist die reine Selbstzerstörung durch den Kapitalismus. Für mich ist der Kampf gegen dieses System sehr wichtig, ein Kampf, der auf allen Ebenen geführt werden muß, ja sogar im Bewußtsein der fortschrittlichen Menschen in Europa, in den USA, wo doch schon sehr viele Leute begreifen, daß dieses System keine Zukunft hat, daß es die Lebensmöglichkeiten der Menschheit vernichtet. Ich würde es mit den Worten eines bolivianischen Journalisten sagen, der meinte, es wäre an der Zeit, daß Perestroika und Glasnost auch den Kapitalismus erfaßten. Es ist an der Zeit, eine weitaus kritischere revolutionäre Haltung einzunehmen, in Übereinstimmung mit eben diesen Zielen der Befreiung. Und ich glaube, daß dieser Weg, den wir jetzt mit unserem Kino verfolgen, dieser kleine Beitrag, den wir zu leisten imstande sind, auch von bestimmten Parteien der Linken eingeschlagen werden müßte, und zwar mit einer kritischeren Haltung, mit einer kritischeren Bewertung ihres Engagements und ihrer Aktionen.

Frage: Für die Gruppe Ukamau ist es sicher sehr schwierig, mit

den Aymaras, den Indios zu arbeiten, denn dem Film ist zu entnehmen, daß es eine ganz andere Welt ist als die der Hauptstadt La Paz. Seid auch ihr bei ihnen auf eine gewisse Ablehnung gestoßen, obwohl ihr bekannt seid? Wie seid ihr an die Filmarbeit mit ihnen herangegangen, und in welcher Form hat man euch anerkannt?

J.S.: Nach den Dreharbeiten, als wir mit der Fertigstellung des Films in Buenos Aires beschäftigt waren, haben wir erfahren, daß eine reiche brasilianische Filmfirma nach Bolivien gefahren war, um dort auf dem Lande zu filmen. Sie hatten gehört, daß wir vor kurzem mit Campesinos einen Film gedreht hatten. Und in der Annahme, daß diese Indios nun mit Dreharbeiten vertraut wären, fuhren sie hin. Sie kamen mit 11 Wagen und wurden weggejagt. Sie konnten keinen einzigen Meter drehen, die Campesinos wollten nichts von ihnen wissen. Sie boten ihnen Geld an, aber es war nichts zu machen. Es ist wirklich nicht einfach, vielleicht gerade deshalb, weil man eine Beziehung zu ihnen haben muß. In unserem Fall kannten sie uns schon, hatten viele unserer Filme gesehen, wußten über unsere Arbeit Bescheid. Und trotz allem war es nicht einfach. Es genügte nicht, mit der Kamera hinzugehen und mit dem Drehen zu beginnen. Ganz und gar nicht. Zuvor mußten wir erst noch verhandeln, denn sie sind sehr mißtrauisch. Sie wollten unsere Absichten genau kennenlernen, um zu sehen, ob unser Film mit ihren Vorstellungen übereinstimmt. Sie gelangten also zu der Überzeugung, daß unser Film Denkanstöße vermitteln, sie anregen könnte, über sich selber nachzudenken. Sie trafen mit uns ein Abkommen, ein Abkommen auf Gegenseitigkeit. Neben den Gagen, die wir für die Dreharbeit zahlten, stifteten wir auch Möbel und Material für die Schule. Alles geschah auf der Grundlage einer gegenseitigen Achtung. Aber die Entscheidung trafen sie. Man kann nicht einfach hingehen und filmen. Nein. Wir sind hingegangen, ja, aber sie haben letztendlich entschieden, ob wir filmen dürfen oder nicht.

Frage: Habt ihr mit ihnen eine Zeit zusammengelebt?

J.S.: Ja. Die ganze Zeit vor den Dreharbeiten war ich dort, um die Orte zu besichtigen, die Leute auszusuchen. Das setzt voraus, daß man die Aymara-Sprache kann, daß man einige Zeit zuvor mit ihnen zusammenlebt. So konnten freundschaftliche Beziehungen aufgebaut werden.

Frage: Für die Recherchen zu dem Film war es also notwendig, eine gewisse Zeit mit ihnen zusammenzuleben.

J.S.: Wir sind oft über mehrere Zeiträume dort gewesen, um sie kennenzulernen. Ich glaube, daß dies auch im Film zu spüren ist.

Frage: Dein Film hebt sich besonders hervor durch einen sehr langsamen Rhythmus, der dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, über eine ihm fremde Kultur nachzudenken, ein wichtiger Punkt für uns europäische Zuschauer.

J.S.: Das ist ein für uns sehr wichtiger Aspekt unseres Films, nämlich die Form der Kommunikation. Wenn wir schon versuchen, ein Kino der Reflexion zu machen, darf es kein aggressives Kino sein, wie man es heute leider auf unserer Kinoleinwand zu sehen bekommt. Der Zuschauer fühlt sich ständig angegriffen und ist gar nicht in der Lage, nachzudenken. Dennoch kann man nicht behaupten, daß unser Film für einen Zuschauer, der aus einer anderen Kultur kommt, leicht zugänglich wäre. Voraussetzung für das Verständnis ist, daß der Zuschauer aus jener anderen Kultur das notwendige Interesse und die notwendige Achtung aufbringt. Ist dies der Fall, dann kann er sehr leicht in das vom Film angebotene Spiel mit der Zeit einsteigen. Er wird dabei nicht ungeduldig werden, sondern er wird es interessant finden. Wenn er die Zeit akzeptiert, die der Film vorgibt, wird es keine Probleme bei der Rezeption geben. Die Art, in der wir mit der Schuß-Gegenschuß-Technik umgehen, verfolgt eben dieses Ziel. Ich glaube, der normale Zuschauer wird gar nicht merken, ob es im Film Schnitte gibt oder nicht. Ich habe z.B. Zuschauer und auch Kritiker gefragt: wieviele Schnitte hat wohl die Szene mit den Militärs im Jeep?

Frage: Vier.

J.S.: Nicht mehr als einen, keinen. Von dem Moment an, wo der Jeep auftaucht bis zur Abfahrt, wo er in Großaufnahme zu sehen ist, all das ist eine einzige Einstellung. Dem voraus ging eine Untersuchung der inneren Dynamik der Bewegungen, damit die Kamera fast unmerklich bleibt und eine Kontinuität gewährleistet ist, die dir keine Zwänge auferlegt, eben ohne die große Anzahl von Schnitten. Eine Manie der westlichen Kultur, diese Aufteilung von Szenen in viele Schnitte, die von der Malerei herkommt, der Fotografie, der europäischen Erzähltradition, aber auch von einer Konzeption des Lebens. Wollen wir also diese Welt der Aymaras, der Andenbewohner darstellen, die eine andere Weltanschauung haben, dann geht das auf keinen Fall mit der herkömmlichen Bildaufteilung. Das wäre eine Art Schock gewesen. Andererseits standen wir vor dem Problem, auf diese Weise die Reflexion zu unterbinden, die sich bei einem behutsamen Herangehen an die Problematik ergeben sollte. Es geht hier nicht um eine langsame, sondern um eine behutsame Darstellung des Themas.

Frage: Deine Aufmerksamkeit galt von jeher der Sprache. Als im 'Forum' *El enemigo principal* (Der Hauptfeind, 1974) lief, hast du dem Publikum erklärt, wie wichtig dir die Einführung eines indianischen Erzählers und damit eines Stück indianischer Erzähltradition war, hast aber auch schon damals Sequenzeinstellungen verwendet.

J.S.: Damals begann die Suche nach einer neuen Erzählweise, in der die Schuß-Gegenschuß-Technik in einer einzigen und nicht mehr in verschiedenen Einstellungen durchgeführt wurde. Zunächst wußten wir nicht genau, wie wir vorzugehen hatten. Wir wußten, daß die Kamera innerhalb der Szene einen anderen Rhythmus haben mußte, Raum schaffen sollte für die Mitwirkung der Leute, aber wir wußten noch nicht, wie sich die Kamera bewegen mußte, um sich unmerklich in das Geschehen zu integrieren. Danach drehten wir *Fuera de aqui*, wo wir einige Szenen so probten, die uns aber nur zweimal im ganzen Film gelangen, bis wir dann später den Mechanismus entdeckten. Er besteht darin, die Bewegung der Kamera analog zur inneren Bewegung der Szene zu gestalten. Du siehst z.B., wie der Militärjeep kommt, die Kamera ist auf den Jeep gerichtet, von rechts erscheint die Figur mit der Maske, und gemeinsam mit dieser Figur nähern wir uns dem Jeep. Die Kamera hält an, der Offizier fragt nach dem Ausweis. Währenddessen ist ein Soldat um den Jeep herumgegangen und geht erneut vor der Kamera vorbei. Man sieht die Spitze des Gewehrs, und die Kamera geht mit ihm mit. Man bemerkt sie nicht, bis wir plötzlich mit dem Offizier vor der Wagentür stehen. So wird sie immer durch die Bewegung der Schauspieler in der jeweiligen Szene geführt. Man wird nur schwer eine Aufnahme entdecken, wo die Kamera sich selbständig macht.

Frage: Habt ihr immer mit der Handkamera gearbeitet?

J.S.: Immer. Der spanische Filmemacher Berlanga, Regisseur des berühmten Films *Bienvenido Mr. Marshall*, der Jurymitglied auf dem Festival von San Sebastian war, meinte, daß ihm am meisten die Kameraführung in unserem Film gefallen hätte. Er dachte, wir hätten ein Stady-Cam benutzt. Aber das haben wir nicht. Es gibt Aufnahmen, da befindet sich der Kameramann auf einem 6 Meter hohen Kran, der schwenkt langsam herunter, der Kameramann steigt mit der Kamera aus, begibt sich in die Szene mit den Schauspielern, bewegt sich, setzt sich dann auf ein Dolly und fährt damit 10 Meter weg. Und du merkst es nicht, du merkst nicht, daß er sich bewegt.

Frage: Wer ist der Kameramann?

J.S.: César Pérez heißt er.

Frage: Er hat viel mit euch gearbeitet während der Proben ...

J.S.: Ein Jahr haben wir an dieser Bewegung gearbeitet. Wir haben sie mit Video geprobt.

Frage: Wieviel Schnitte hat nun der gesamte Film?

J.S.: Der Film hat 130 Szenen und 135 Einstellungen.

Frage: Beeindruckend.

J.S.: Als ich darüber mit Filmemachern wie Miguel Littin und anderen Freunden sprach, hatten sie Bedenken und meinten, es könne alles sehr manieristisch wirken. Ein weiteres Kuriosum des Films ist, daß er nicht montiert wurde. Ich habe ihn nicht wie andere Filme geschnitten. Die Montage fand während des Drehens statt. Danach ließen wir den Film entwickeln und machten die Synchronisation. Dann reichten wir eine Einstellung an die andere, und der Film war fertig. Die Montage liegt in der Kamerabewegung.

Bei einer komplexen Szene wie jener mit den Militärs - bestehend aus einer Totalen, einer Heranfahrt, einer halbnahen Einstellung auf einen Soldaten, danach eine Großaufnahme von beiden, eine Einstellung von Sebastian - wußten wir, wieviele Einstellungen es sein würden. Das Problem bestand aber darin, alles in einer einzigen Bewegung ohne einen Schnitt zu drehen. So wurde der Film also während des Drehens montiert. Zunächst gab es das Drehbuch, darin enthalten waren Diagramme, Einstellungen, Zeichnungen, Bewegungsabläufe, die entsprechende Zeit etc. Eine minuziöse Arbeit.

Das Gespräch mit Jorge Sanjinés wurde am 12. Dezember 1989 in La Habana geführt.

Biofilmographie

Jorge Sanjinés, geb. 31. Juli 1936 in La Paz/Bolivien als Jorge Sanjinés Aramayo. 1953 - 1957 Gedichte und Erzählungen. 1954 - 1958 Studium der Philosophie an der Universidad de San Andrés. 1958 - 1960 zunächst Fortsetzung des Philosophie-Studiums an der Katholischen Universität in Santiago de Chile, dann Studium am Filminstitut der Universität.

Filme:

- 1958 *Cobre*, Kurzfilm
1959 *El maguito*, Kurzfilm
1961 *Sueños y realidades*, kurzer Semidokumentarfilm für die staatliche Lotterie.
1963 *Un día, Paulino*, kurzer Semidokumentarfilm über den Zehnjahresplan der Regierung Paz Estensoro. *Revolución*, kurzer Semidokumentarfilm über ein soziales Problem.
1964 *Bolivia avanza*, 10 kurze Werbefilme von 2 bis 4 Minuten über soziale Leistungen. (Sturz der Regierung durch den Militärputsch von General Barrientos.)
1965 (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 Mulka/Sangre de cóndor* (Das Blut des Condors), 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* (Der Mut des Volkes), Spielfilm in Farbe für das italienische Fernsehen RAI über die Situation der bolivianischen Minenarbeiter. (Forum 1972)
(Nach dem Putsch von General Banzer Emigration nach Peru.)

- 1973/74 *Jatun Auka/El enemigo principal* (Der Hauptfeind), Spielfilm, in Peru gedreht, über den gemeinsamen Kampf von Guerrilleros und Indios gegen Feudalismus und Imperialismus. (Forum 1974)
(Danach Übersiedelung nach Ecuador.)
1977 *Lloksy Kaymanta/Fuera de aqui* (Raus hier!), Spielfilm über den Kampf ecuadorianischen Campesinos.
1977/78 (Rückkehr nach Bolivien. Dreharbeiten für einen Dokumentarfilm.)
1982 *Las banderas del amanecer*, langer Dokumentarfilm in Farbe über den Widerstandskampf des bolivianischen Volkes.
1989 LA NACION CLANDESTINA