

# "Voraussetzungen für das Verständnis sind Interesse an und Achtung gegenüber der anderen Kultur" : Gespräch mit dem bolivianischen Filmmacher Jorge Sanjinés

Autor(en): **Nierich, Rita / Schumann, Peter B. / Sanjinés, Jorge**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 178

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866982>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## „Voraussetzung für das Verständnis sind Interesse an und Achtung gegenüber der anderen Kultur“

Gespräch mit dem bolivianischen Filmemacher Jorge Sanjinés

**FILMBULLETIN:** Es war lange nichts von der Gruppe *Ukamau* zu sehen. Der letzte Spielfilm liegt zwölf Jahre, der letzte Dokumentarfilm sechs 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 Unterdrücker 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 zu widerspiegeln.

**FILMBULLETIN:** 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?

JORGE SANJINÉS: Die Gruppe *Ukamau* hat sich nach unserer Rückkehr Ende 1977 neustrukturiert, nachdem wir sieben 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 zurück-

LA NACION CLANDESTINA von Jorge Sanjinés



zukehren, 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, zum Beispiel EL CORAJE DEL PUEBLO (DER MUT DES VOLKES), nach fünf 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.

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

JORGE SANJINÉS: Sie werden mit einem Fahrzeug der Gruppe hingebracht, 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 hundert oder hundertfünfzig Kilometer von dieser Strasse entfernt, gibt es bereits keine Elektrizität mehr. Wir müssen also entsprechende Vorführgeräte mitnehmen. Ungefähr drei 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.

FILMBULLETIN: Und wie lässt sich das erklären?

JORGE SANJINÉS: Der Film FUERA DE AQUI war eine Co-Produktion mit der Universität Quito und einigen Basisorganisationen der Bauern. Wir liessen fünfundzwanzig 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 Universitä-

ten kauften ebenfalls Kopien. Arbeitsorganisationen, Bauernorganisationen, die mit uns arbeiteten, zeigten die Filme, so dass insgesamt über zwanzig Kopien in Ecuador im Umlauf waren. Nach Erhebungen von Ulisses Estrelas von der Universität Quito sahen mehr als zwei Millionen Menschen den Film in einem Zeitraum von fünf 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 zwei 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.

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

JORGE SANJINÉS: 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 zwanzig Kopien im Einsatz. Hier gab es zum Beispiel von FUERA DE AQUI nur wenige Kopien, dasselbe gilt für EL CORAJE DEL PUEBLO.

FILMBULLETIN: 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?

JORGE SANJINÉS: Ja. Während eines Rundtischgespräches 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 Bauernfüh-

LA NACION CLANDESTINA





DESPUES DE LA TORMENTA

ern 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.

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

JORGE SANJINÉS: Unsere Gruppe sah die Notwendigkeit, Leute auszubilden, wenn zum Beispiel 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, zum Beispiel die Frau von Sebastián, Basilia, ist Kamera-Assistentin 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

## Kino der Dekolonisation

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.

FILMBULLETIN: Woher kommen diese Leute?

JORGE SANJINÉS: 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.

FILMBULLETIN: Wie habt ihr sie gefunden?

JORGE SANJINÉS: 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 zum Beispiel, 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 zum Beispiel hätte als Dienstmädchen achtzig Bolivares im Monat bekommen, die Gruppe bezahlte ihr aber zweihundertfünfzig. 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.

FILMBULLETIN: Habt ihr mit Video gearbeitet?

JORGE SANJINÉS: 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

LA NACION CLANDESTINA



nunmehr zum ersten Mal seit langer Zeit über einige Mittel, um so etwas zu organisieren.

FILMBULLETIN: Im Mittelpunkt von LA NACION CLANDESTINO steht eine negative Figur, man könnte fast sagen: ein Antiheld, das heisst 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 Sanjinés und seinem Kino Besitz ergriffen?

JORGE SANJINÉS: Ich glaube, das entspricht dem ganz normalen Entwicklungsprozess eines Regisseurs. Ein Werkzeug lässt sich immer vervollkommen. Ich mache seit vielen Jahren 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 Sebastián 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 verschansen, was für ihn wiederum zu einem grossen Problem wird.

FILMBULLETIN: 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.

JORGE SANJINÉS: 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,



DESPUES DE LA TORMENTA von Tristán Bauer

die ein grosses Trauma haben, psychologisch angeschlagen sind. Unsere Figur ist also für diese Gesellschaft sehr charakteristisch. Und Sebastián 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 Sebastián 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.

FILMBULLETIN: Aber er ist auch Teil des Repressionsapparats.

JORGE SANJINÉS: 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 Sebastián 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.

FILMBULLETIN: Welche Bedeutung hat für dich die Rückkehr Sebastiáns 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?

JORGE SANJINÉS: Die Rückkehr Sebastiáns 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.

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

JORGE SANJINÉS: 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.»

FILMBULLETIN: Woher stammt dieser Tanz des Todes?

JORGE SANJINÉS: Er hat in den Gebieten Umala und den Provinzen Aroma und Masuyos eine vierzig- oder fünfzigjährige 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, wer den Tanz des Todes zu tanzen hatte, um die Natur zu beschwichtigen.

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

JORGE SANJINÉS: 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 vierzig Jahren geschrieben worden, vorher wurde diese Musik nicht in Noten festgehalten.

FILMBULLETIN: Die Sequenz, wenn die demonstrierenden Indios zurück vom Bergwerk kommen, auf den tanzen-

den Sebastián 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?

JORGE SANJINÉS: 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 zum Beispiel vom Trotzkismus 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 Sebastián 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 Sebastián 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 Sebastián doch einen Tanz von uns tanzt, bis die anderen es schliesslich verstehen und ihn tanzen lassen.

FILMBULLETIN: 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.

JORGE SANJINÉS: 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

LA NACION CLANDESTINA



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 Sebastián, dass er für seine Interessen kämpft und dass er ihm deshalb den Poncho geben muss. Eine Linke, die nicht versteht, was Sebastián sagt, die niemals etwas von diesem Tanz gehört hat, sondern nur von den folkloristischen Tänzen des Karnevals, Sebastián 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, menschenfeindlich 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.

FILMBULLETTIN: 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.

JORGE SANJINÉS: Aber dennoch ist sie ein Teil der Realität dieses Landes. Sie hat viel mit dem zu tun, was mit Sebastián geschieht.

FILMBULLETTIN: Wir meinen ja nur, dass sie konstruiert erscheint.

JORGE SANJINÉS: Das mag sein, aber irgendwie mussten wir die Denkweise der Linken in diese Geschichte der Identitätsfindung einbringen. Und da-

mit hat sie schon viel zu tun, mit dem Scheitern der Linken, der es nicht gelingt, ihre eigene Identität zu bestimmen.

FILMBULLETTIN: Vor zehn, fünfzehn 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. 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.

JORGE SANJINÉS: 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 mehrfachem Sinne, wie zum Beispiel jener Vertre-

ter 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 Perestrojka und Glasnost auch den Kapitalismus erfassten. Es ist an der Zeit, eine weitaus kritischere 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

LA NACION CLANDESTINA



kritischeren Haltung, mit einer kritischeren Bewertung ihres Engagements und ihrer Aktionen.

FILMBULLETIN: Für die Gruppe Uka-mau 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?

JORGE SANJINÉS: 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 elf 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.

FILMBULLETIN: Habt ihr mit ihnen eine Zeit zusammengelebt?

JORGE SANJINÉS: 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 zu-

sammenlebt. So konnten freundschaftliche Beziehungen aufgebaut werden.

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

JORGE SANJINÉS: Wir sind oft über mehrere Zeiträume dort gewesen, um sie kennenzulernen. Ich glaube, dass dies auch im Film zu spüren ist.

FILMBULLETIN: 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.

JORGE SANJINÉS: 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 zum Beispiel Zuschauer und auch Kritiker gefragt: Wieviele Schnitte hat wohl die Szene mit den Militärs im Jeep?

FILMBULLETIN: Vier.

JORGE SANJINÉS: 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

LA NACION CLANDESTINA





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.

**FILMBULLETIN:** 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 Stücks indianischer Erzähltradition war, hast aber auch schon damals Sequenzeinstellungen verwendet.

**JORGE SANJINÉS:** 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 müsste, 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 zum Beispiel, 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



UMA AVENIDA CHAMADA BRAZIL von Octavio Bezerra

entdecken, wo die Kamera sich selbständig macht.

**FILMBULLETIN:** Habt ihr immer mit der Handkamera gearbeitet?

**JORGE SANJINÉS:** Immer. Der spanische Filmemacher Luis Berlanga, Regisseur des berühmten Films BIENVENIDO, MISTER 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 Steady-Cam benutzt. Aber das haben wir nicht. Es gibt Aufnahmen, da befindet sich der Kameramann auf einem sechs 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 zehn Meter weg. Und du merkst es nicht, du merkst nicht, dass er sich bewegt.

**FILMBULLETIN:** Wer ist der Kameramann?

**JORGE SANJINÉS:** César Pérez.

**FILMBULLETIN:** Er hat viel mit euch gearbeitet während der Proben ...

**JORGE SANJINÉS:** Ein Jahr haben wir an dieser Bewegung gearbeitet. Wir haben sie mit Video geprobt.

**FILMBULLETIN:** Wieviel Schnitte hat nun der gesamte Film?

**JORGE SANJINÉS:** Der Film hat 130 Szenen und 135 Einstellungen.

**FILMBULLETIN:** Beindruckend.

**JORGE SANJINÉS:** 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 reihten 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 Sebastián – 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 etcetera. Eine minuziöse Arbeit.

Das Gespräch mit Jorge Sanjinés führten Rita Nierich und Peter B. Schumann im Dezember 1989 in La Habana