

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

14

LA VICTORIA

Land	BRD 1973
Produktion	Produktion 1 im Verlag der Autoren im Auftrag des ZDF
Produktionsleitung	Ruben Judelevich
Herstellungsleitung	Helvio Soto
Regie	Peter Lilienthal
Buch	Peter Lilienthal Antonio Skármeta
Kamera	Silvio Caiozzi
Ausstattung	Cecilia Boissier
Montage	Heidi Genée
Ton	Hajo von Zündt
Darsteller	
Marcela	Paula Moya
Onkel	Vicente Santa Maria
Abgeordnete	Carmen Lazo
Vorsitzender der Siedlung	Miguel Angel Carrizo
Lehrerin	Elba Salazar
Mutter	Obdela Munoz
Schriftsteller	Gilberto Llanos
Vermittlerin	Alicia Conte
sowie Bewohner der Siedlung 'Nueva Palena', der Bürgermeister von Santiago de Chile, Jaime Faivovich, und der sozialistische Senator Luis Maira	
Uraufführung	29. Juni 1973, Internationales Forum des Jungen Films
Format	35 mm, Farbe
Länge	84 Minuten

Inhalt

Auf dem Bahnhof von Curicó (einer chilenischen Kleinstadt) verabredet sich Marcela mit ihrem Onkel, dem Chefkoch eines Schnellzuges; sie will zu ihm nach Santiago ziehen, um dort als Schreibmaschinenkraft eine Stellung zu suchen.

Während der Abschlußfeier ihrer Handelsschule wird Marcela ein Empfehlungsschreiben für die Hauptstadt mitgegeben.

Zeit der Handlung: Der chilenische Sommer 1973 (also Winter in Europa) vor den Parlamentswahlen.

Marcela bewirbt sich in einem Ministerium und erfährt, daß sie sich bis zur endgültigen Einstellung mit Aushilfen über Wasser halten muß. Sie wohnt bei ihrem Onkel, dem Chefkoch, und wird von einer Agentur als Hilfskraft vermittelt. Während ihrer Freizeit hilft sie der sozialistischen Kandidatin Carmen Lazo bei ihrer Wahlpropaganda und bereitet sich als Lehrerin für Alphabeten vor. Als Aushilfskraft lernt Marcela den grauen Alltag einer Rentenanstalt kennen und wird den Töchtern eines Schriftstellers, der sie für einige Tage engagiert hat, vorgeführt. Marcela betrachtet diese Arbeit als notwendiges Übel; ihr Interesse gilt ihren Freunden, den Frauen einer Siedlung, denen sie Lesen und Schreiben beibringt.

Marcelas Onkel verschwindet mit einer Dame, die sich im Schwarzmarkt um einen kleinen Nebenverdienst bemüht. Das Paar beabsichtigt, sich in einem nahegelegenen Badeort zu verloben. Marcela findet zuhause ein Päckchen Geldscheine und eine Kinokarte, die der Onkel, um sein Gewissen zu erleichtern, ihr hinterlassen hat.

Die Reise des Onkels, die trostlose Büroarbeit und eine unerfreuliche Erfahrung als Streikbrecherin beim Buchhalter einer streikenden Fabrik, bringen Marcela dazu, sich eine Woche einzuschließen. Schließlich versöhnt sie sich mit dem Onkel, den sie in seinem Badeort besucht und dessen Verlobung zu scheitern scheint.

In der Stadt werden die Vorbereitungen für die Wahlen getroffen. Marcela begleitet die Kandidatin Carmen Lazo im Wahlkampf und nimmt Anteil an den Problemen der Bewohner der Siedlung 'Nueva Palena', die, um streikende Fabrikarbeiter zu unterstützen, eine Barrikade vorbereiten. Die Bewohner fordern die Verstaatlichung der Lebensmittelverteilung und den Bau der ihnen vom Staat versprochenen Wohnungen. Sie werden vom amtierenden Bürgermeister unterstützt, der die Barrikade für ein gerechtes Mittel hält, die Öffentlichkeit vor den Wahlen auf die Mißstände aufmerksam zu machen.

Während dieser Barrikade wird eine Bewohnerin von einem Busfahrer, der absichtlich über die Barrikade fährt, getötet. Wenige Tage danach finden die Wahlen statt. Die Bewohner der Siedlung und Marcela feiern den Sieg, der ihre Hoffnungen erfüllen kann.

Interview mit Peter Lilienthal

Von Peter B. Schumann

PBS: Sie sind in Berlin geboren, aber in Uruguay im wesentlichen aufgewachsen und haben auch dort Ihre ersten filmischen Erfahrungen gemacht . . .

Lilienthal: Ja, das war im 'Cine-Club' der Universität in Montevideo, wo ich mal Jura zu studieren anging, und ich kam da durch Freunde rein, hatte mich aber schon immer für Film und Fotografie interessiert. Da habe ich einen Kurzfilm gemacht über Dienstmädchen, die vom Land kommen. Wir haben uns dazu in den Büschen einer Parkanlage versteckt und die Mädchen mit den entsprechenden Herrschaften gefilmt, die in der Lage waren, diese Mädchen mit zehn oder zwölf Jahren in die Hauptstadt zu holen, um sie als Dienstmädchen zu benutzen und ein oder zwei Jahre später wieder auf die Straße zu setzen, nachdem sie durch die Betten der Herrschaften gegangen waren. Solche Mädchen lernte ich dann später kennen, als ich lungenkrank war und von einem Spezialisten behandelt wurde, der auch solche Frauen betreut. Dabei erfuhr ich das genauere Schicksal dieser Mädchen.

PBS: Für wen war dieser Film gemacht?

Lilienthal: Der war für niemanden gemacht. Wir hatten uns ein bißchen Geld geborgt, und ich hatte mir Material aus der Schweiz schicken lassen. Der war nur für den Club gemacht.

PBS: Dann haben Sie einen Film im Auftrag der uruguayischen Armee gemacht.

Lilienthal: Das war eine Wochenschau für die Ausbildung von Freiwilligen, von Studenten. Dadurch haben wir einen Schneidetisch und Material bekommen, vom Ministerium, für uns war das einfach eine Möglichkeit, weiter Filme zu machen. Wir hatten sehr schlechte Kameras und auch große Probleme mit der Entwicklung, also viel Vernünftiges ist dabei nicht herausgekommen.

PBS: Immerhin doch ein Kurzfilm, von dem sich auch noch der Titel finden läßt: *El joven del trapecio volante*.

Lilienthal: Insgesamt waren es wohl vier, die wir in Teamarbeit gemacht haben. Aber eigentlich hat sich nur einer von all denen, die sich damals mit Film beschäftigten, profiliert und weitergemacht: Mario Handler. Die anderen hatten kein Material, keine Unterstützung. Wie sollte man dort Film machen?

PBS: Und während Sie sich in Uruguay filmisch versuchten, hat Mario Handler in Europa, zuletzt auch in der Bundesrepublik, eine Filmbildung durchgemacht. Das mag der Grund gewesen sein, weshalb Sie selbst mit Handler nie zusammentrafen. Sie haben also typisch lateinamerikanische Filmerfahrungen gesammelt, besonders auch für Uruguay typische. Wie kamen Sie wieder zurück nach Deutschland?

Lilienthal: Durch ein Studium. Ich war zuerst am IDHEC in Paris und bin von da nach Berlin gekommen, weil dort nur theoretisch gearbeitet wurde, was mir sehr mißfiel. Ich habe dann an der Hochschule für Bildende Künste meine ersten Filmversuche in Deutschland gemacht, mit experimenteller Fotografie angefangen, weil es an der HfBK für Film keinen Unterricht gab, habe ich mir dann wieder Material zusammengesucht und eine Kamera, und nach drei Jahren HfBK habe ich meinen ersten Film für den SFB gemacht, über einen Leierkastenmann.

PBS: Und damit den Grundstock gelegt für über 20 Fernsehfilme und -spiele in rund 14 Jahren. Gibt es einen gemeinsamen Nenner für diese Arbeit?

Lilienthal: Ich habe so wenig Beziehung zu dieser Vergangenheit. . . . Mir erscheint das einfach nur chaotisch und ohne Sinn. Wenn ich also von meiner Geschichte spreche, meine Filmografie aufzähle, dann spreche ich eigentlich von jemand anderem. Vielleicht habe ich immer ein und denselben Film gemacht trotz der vielen Varianten und der verhältnismäßig großen Anzahl von Filmen. Ich glaube auch, daß ich viel weniger Regisseur bin als manche Kollegen, die einfach Filme inszenieren. Ich mußte immer etwas von mir selbst sagen und von meinem sehr persönlichen Vorleben und das bringt natürlich einfach eine Begrenzung mit sich. Das war auch die Schwierigkeit beim Fernsehen, das ja die Leute häufig dazu bringt, nur zu inszenieren, Literatur zu verfilmen usw. Das war mir nicht möglich.

PBS: Wie würden Sie denn diesen einen Film, den Sie immer wieder gemacht haben, definieren?

Lilienthal: Durch das Thema der Verführung. Da sind einfache Menschen, die ein Ideal im Kopf haben, politisch ausgedrückt, ein anarchistisches Ideal, weil sie nicht in der Lage sind, ihre Methoden politisch abzusichern. Ein historisches Beispiel: die spanischen Anarchisten. Mein erster wirklich guter Lehrer war ein Geschichtslehrer, der im spanischen Bürgerkrieg war, dann nach Uruguay emigrierte und uns als erster von den andalusischen Kommunen erzählte. Das blieb bei mir sehr haften, aber in Verbindung mit seinem Typ, und vielleicht habe ich den immer wieder in meine Filme hineingebracht. Das war ein Mensch, der am Montag schlecht gelaunt war, weil er am Sonntag beim Pferderennen verloren hatte, der einen sehr genauen Begriff von Geld hatte, der im Widerspruch stand zu seinem Idealismus, der einen absoluten Freiheitsanspruch stellte, der von uns am liebsten verlangt hätte, die Hände zu falten, um ihm zuzuhören. Als Lehrer demonstrierte er so viel Freiheit, daß man bereit war, die Hände zu falten als ein Ritual. Dieser Widerspruch taucht immer wieder in meinen Filmen auf. Und Figuren, die wie z.B. beim *Jakob von Guntzen*, die versuchen zu dienen, ohne verführt worden zu sein, und denen dann keine andere Alternative bleibt, als in eine neutrale Zone auszuscheiden oder verführt zu werden, die aber nicht in der Lage sind zu verführen, also wenn Sie so wollen, eine passive Haltung, die vielleicht auch mit meiner Herkunft zu tun hat. Ich bin zwar nicht religiös jüdisch erzogen worden, aber Verwandte, Literatur, Gedankenwelt spielen da sicher eine Rolle. Ich bin nun mal kein militanter Typ.

PBS: Auffallend an ihren letzten Filmen ist, daß sie realistischer, politisch direkter geworden sind und die meisten Strukturen der bekannten Lilienthal-Welt eliminiert wurden. Wann und wodurch würden Sie die Veränderung Ihrer Arbeit markieren?

Lilienthal: Eigentlich immer dann, wenn ich besonders unzufrieden mit mir selbst wurde und wenn ich den Eindruck hatte, ich werde bequem, dann habe ich versucht, etwas zu machen, was mir eigentlich nicht liegt, dokumentarische Arbeit z.B., die einen inhaltlich und auch formal verändert und mich in die Verlegenheit bringt, oft nur als Zuschauer oder Voyeur dazustehen und nicht als jemand, der eingreift. Das ist das größte Problem, das ich dabei habe und auch bei dem in Chile gemachten Film hatte. Ich bin kein Dokumentarist, weil ich das Material, das ich habe, ständig beeinflussen, manipulieren möchte. Und wenn ich das nicht kann, dann bin ich unglücklich.

PBS: Hat nicht auch der Politisierungsprozeß, den die BRD seit einigen Jahren erlebt, die gesellschaftlichen Konflikte, die durch eine geschickte Verschleierungspolitik in langen Jahren der Restauration verdeckt waren und allmählich aufgebrochen wurden – hat dieser Prozeß in Ihren Arbeiten Spuren hinterlassen? Haben Sie diesen Prozeß mitverarbeitet?

Lilienthal: Ich glaube ja, dafür bin ich absolut anfällig. Als in Berlin die intensivste politische Phase stattfand, das mußte mich ja beeinflussen, denn ich bin nicht jemand, der zuhause wohnt oder im Salon verkehrt, ich bin immer auf der Straße, also habe ich das mit einbezogen. Ich konnte es vielleicht nicht so machen wie mancher andere, weil mir das Militante nicht liegt und auch nicht die großen ideologischen Diskussionen. Ich mochte mich auch nicht in Dinge einmischen, bei denen mir meine Grenzen sehr klar waren.

PBS: Ist Ihre Arbeit in Chile eine Rückkehr nach Lateinamerika gewesen, weil Sie sagten, daß Sie sich immer, wenn Sie dort waren, als Europäer fühlten und wenn Sie wieder in Europa waren, als Lateinamerikaner?

Lilienthal: Ja, da kommt einfach ein Moment, wo man etwas definieren will, zurückgehen will, wo ganz entscheidende Begegnungen stattgefunden haben und vor allem, wo man eine Zeitlang die Sprache sprechen kann, mit der man aufgewachsen ist. Ich glaubte auch, daß ich mich dadurch verändern kann, daß ich einen Schritt weiterkomme. Dazu kommt, daß mich der politische Prozeß in Chile mehr interessierte als die schreckliche Deformation meines eigenen Landes, Uruguay, eine Deformation ohne Hoffnung, denn das, was in Chile möglich war durch eine politische Tradition, das ist in Uruguay nicht vorhanden. Da diktiert das Bürgertum die Entwicklung in einem Maße, die in Chile nicht denkbar ist, weil es ein Proletariat gibt. Außerdem wollte ich, wenn ich nach Lateinamerika zurückging, auf keinen Fall die tropische, exotische Seite zeigen, sondern das Gegenbild, mit dem man hier weniger vertraut ist. Und dafür eignet sich natürlich Chile ganz besonders. Und schließlich habe ich keine heroischen Eigenschaften, ich würde nicht nach Brasilien oder Uruguay gehen, um dort einen Film zu machen. Aber in Chile hatte ich alle Möglichkeiten.

PBS: Wie haben Sie das Thema von *LA VICTORIA* entwickelt?

Lilienthal: Bei den Diskussionen mit Antonio Skármeta . . .

PBS: . . . Ihrem Mitautor am Drehbuch . . .

Lilienthal: . . . legten wir uns bald auf eine Figur aus seiner Erzählung *Der Basketballspieler* fest. Das ist ein Mensch, der eigentlich nicht sehr gut Basketball spielt, aber eine hundertprozentige Treffsicherheit besitzt und sein ganzes Leben auf dieses Korbzielen hin definiert. Was um ihn herum passiert, Gesellschaft, Spannung usw., das bekommt er überhaupt nicht mit. Wir hatten schon ein Drehbuch entwickelt, bis ich plötzlich sagte, dieser Sportler steht mir viel zu sehr im Rampenlicht und hat es allzu leicht, sich von einer Rampe auf die andere zu begeben.

PBS: Sie meinen damit einen Politisierungsprozeß, den er durchlaufen sollte?

Lilienthal: Ja, ich wollte dann viel lieber an einer unhistorischen Figur, einem Mädchen, einer Sekretärin diesen Politisierungsprozeß zeigen, also eine Teilnahme, wie wir es definiert haben, eine Teilnahme an dem, was die andern machen. Und so hat sich der Basketballspieler allmählich in ein Mädchen verwandelt und dann in eine Sekretärin. Und wir haben es dann so gemacht, daß wir die halbe Geschichte fest geschrieben und die andere Hälfte offen gelassen

haben für Improvisation. Wir haben sie sozusagen hineinkatapultiert in das Geschehen, in die Wahlen, diesen Alphabetisierungskurs und in Ereignisse, die während des Drehens passierten.

PBS: Sie haben also mit total inszenierten und total improvisierten Szenen gearbeitet?

Lilienthal: Ja, das hat uns von Anfang an sehr skeptisch gemacht, wir wußten nicht, welches Verhältnis da entsteht und wie sich das verbindet. Es kamen glückliche Zufälle hinzu, z.B. die Bereitschaft der sozialistischen Abgeordneten Carmen Lazo, einfach mitzuspielen, auch während ihres Wahlkampfes, und die Tatsache, daß sie sich dazu eignete.

PBS: Sie haben zur Zeit des Wahlkampfes gedreht, und demnach sind diese Szenen hauptsächlich die Teile der Improvisation, in die Sie dann auch das Mädchen mit einbeziehen.

Lilienthal: Das Authentische geht noch weiter, weil dieses Mädchen selbst einen solchen Alphabetisierungskurs mitgemacht hat. Sie kannte das also und interessierte sich auch politisch für das, was sie machte, sie war eigentlich Sozialistin. An dieser Stelle wollte ich auch nichts manipulieren. Die Hauptfigur ist atypisch für chilenische Mädchen. Sie ist nicht dieser passive, ruhige, sanfte Typ, das schien mir wichtig für ihren politischen Enthusiasmus, die Bereitschaft zu helfen. Dann schien mir wichtig, daß sie ohne politisches Vokabular auskommt, um etwas Politisches zu tun, was auch mit ihrer Geduld zusammenhängt. Sie wird nicht neurotisch und nicht zickig, wenn sie beispielsweise in dem Haus von dem Schriftsteller ist, dann läßt sie das mit sich geschehen, aber auf eine Art, die zeigt, daß sie im Grunde nicht verletzt wird, und sie reagiert deshalb auch nicht falsch. Das schien mir eine politische Haltung. Sie weiß, an welcher Stelle sie ihre Revolte oder ihren Protest anbringen muß. Sie macht langsam eine Entwicklung durch, die sie zu einem praktischen Ergebnis führt: sie wird Lehrerin für Analphabeten, ohne aber dem Zuschauer ständig ihre Absichten zu erklären. An diesem Typ lag mir sehr viel.

PBS: Reste der 'alten Lilienthal-Welt' finden sich bei den Kleinbürgern Ihres Films wieder. Aber gerade diese Kleinbürger scheinen mir allzu reduziert auf Ihr spezielles Interesse an ihnen. So fehlt ihre gefährliche Funktion innerhalb des sozialistischen Prozesses in Chile, wo sie heute ein beachtliches faschistisches Potential darstellen, das Potential einer reaktionären Massenbewegung, die der Rechten zum endgültigen Beginn des Bürgerkriegs fehlt.

Lilienthal: Das ist richtig. Wir haben eigentlich ziemlich bewußt den Klassenfeind ausgelassen. Wenn wir dem mehr Raum gegeben hätten, dann hätte er in den uns wesentlichen Teilen der Geschichte gefehlt. Das ist also eine Frage der Proportion. Meine Kleinbürger zeichnen sich durch ihr neutrales Verhalten aus, das kann man noch nicht einmal als faschistoid bezeichnen. Es zeigt sich aber an einer Stelle etwas, und das schien mir wichtig: die anonyme Kraft der Reaktion in der Tatsache, daß ein Omnibusfahrer in eine Barrikade reinfährt und sich niemand in dem Omnibus bei der Polizei als Zeuge meldet. Die Omnibusfahrer in Chile sind nicht solidarisch mit den Arbeitern, sie sind Kleinunternehmer. . .

PBS: . . . also die Omnibusbesitzer zugleich . . .

Lilienthal: . . . ja, und privat organisiert. Hinzu kommt, daß wir das nicht so polarisieren wollten, das wäre zu einfach gewesen. Mir schien wichtiger, die Leute zu zeigen, die von beiden Seiten verführt werden können. Und bei den Sekretärinnen kommt das genau heraus, daß sie von beiden Seiten zu gewinnen sind.

PBS: Welche Teile Ihres Films beruhen auf authentischen Fakten oder Personen?

Lilienthal: Der Bau der Barrikade, diese ganze Geschichte, der Besuch beim Bürgermeister, die politischen Reden und die Wahlkampagne von der Carmen Lazo . . .

PBS: . . . die wirklich eine Abgeordnete ist . . .

Lilienthal: . . . ja, und zwar seit sechs Jahren, sie ist wiedergewählt worden, sie ist eine der ältesten Sozialistinnen in der Frauenbewegung Chiles (siehe ihre Biografie). Auch da war es mir wichtig, nicht eine Frau zu zeigen, die eine Inkarnation der chilenischen Politik

ist. Sie wirkt ja so ein bißchen wie eine sehr sympathische Köchin, die sich Sonntags vorbereitet, in die Oper zu gehen. Was mich an ihr so faszinierte, war die Präzision, mit der sie Bedürfnisse der Leute erkannte und auch ihre Sprache sprach. Sie kam nie mit politischen Argumenten, es ging immer um ein Kochrezept und um so mütterliche Gesten, die da entscheidend sind. Sie ist naiv und sicher reicht das nicht aus, was sie macht. Aber sie hat Erfolg damit.

PBS: Ich hätte mir gewünscht, daß die Arbeit der politischen Basisorganisationen in der Siedlung konkreter dargestellt worden wäre: ihre Unterschiede, ihre Programmatik und vor allem auch die Rolle der MIR, die ja durch unsere Massenmedien als wirre Extremisten abgestempelt wurden.

Lilienthal: Ja, ich sehe das, und wir haben darüber auch diskutiert. Aber das wäre ein anderer Film gewesen. Ich konnte das in diesem Film nicht klarer herausstellen. Allerdings werden alle Siedlungen von MIR-Gruppen besucht und beeinflußt. Sie organisieren die militanten Teile der Siedlung und haben sie z.B. vor den Wahlen dazu gebracht, ihre Bedürfnisse zu artikulieren, auf der Straße durch den Bau von Barrikaden. Die MIR hat als einzige Organisation in Chile die Siedlungen und die Fabriken zu solchen militanten Aktionen geführt. Auch die Frauen der Siedlung tun das, weil sie wissen, es geht um dringende Dinge, nämlich die Verteilung der Lebensmittel. Und wenn sie das nach den Wahlen machen, ist es meist zu spät.

PBS: LA VICTORIA ist vielleicht ein Produkt zweier Entwicklungsstufen in Ihrer Arbeit. Am Anfang, ich möchte fast sagen: im ersten Teil des Films, entwickelt sich ein individuelles Schicksal im Rahmen vertrauter Lilienthal-Strukturen, die allerdings auch nicht mehr ungebrochen vorhanden sind. Dann wird dieses individuelle Schicksal in den kollektiven politischen Prozeß eingefügt, der nun als ein Sozialisationsprozeß auf das Mädchen einwirkt. Hier sehe ich – zumindest für den chilenischen Zuschauer, der ja diesen Film auch sehen soll, ein optimistisches Verhaltensmodell, an dem er seine eigene soziale Position überprüfen könnte. Darin liegt für mich die Bedeutung dieses Films und der Entwicklung Ihrer Arbeit. Wie wird es weitergehen?

Lilienthal: Ich will die Legende von Ikarus machen und damit eine Legende widerlegen, und zwar die von der Schuld des Sohnes und dem besonderen Wert des Vaters, der als Erfinder, als Künstler den Königen zur Verfügung steht und der sich dann verraten fühlt von dem Sohn, der seine Instrumente, also die Flügel oder das Fliegen, mißbraucht. Ich sah darin ganz seltsam eine Nixon-Kissinger-Geschichte. Kissinger als Dädalus, der sich – das Instrument – einem Tyrannen zur Verfügung stellt. Ich habe noch einen Sohn für den Kissinger erfunden, das ist Ikarus. Das Fliegen ist dabei nicht das Entscheidende, das interessiert mich auch, als Freiheitsgeste. Wichtig war zu widerlegen, daß der Sohn schuldig ist. Ich sah den Vater schuldig, mich interessierte auch das ganze Problem des Künstlers, des Erfinders, des Architekten, der für die Könige arbeitet und, um sein Produkt überhaupt entstehen zu lassen, das auch rechtfertigt. Das ist auch ein bißchen meine Geschichte.

PBS: Und dann wollen Sie endlich das Leben des Flugpioniers Otto Lilienthal verfilmen, der ein Neffe Ihres Großvaters war.

Lilienthal: Das ist noch ein etwas ferneres Projekt. Da interessiert mich vor allem der Otto Lilienthal nicht im Himmel, sondern auf Erden. Er war einer der ersten kleinen Fabrikbesitzer, der seine Arbeiter beteiligt hat; er war der erste, der ein Theater für Arbeiter in Berlin gegründet hat, wo die Arbeiter 5 Pfennige zahlten, und war zusammen mit seinem Bruder einer der ersten, der Baugenossenschaften in Berlin gegründet hat. Er war also eigentlich ein Visionär auf Erden. Die Verbindung von einer Figur, die für viele Generationen so als Flugpionier, als Dichter, als Phantast galt mit einer Dokumentation, die ihn als ganz konkreten Erfinder für die Menschheit zeigt, das fasziniert mich an dem Thema.

Materialien zum Thema des Films

Alphabetisierung

Handzettel 'An die Genossen Arbeiter'
des Programms für Arbeiterbildung

1. Wo befinden sich die Alphabetisierungszentren?

In Schulen für Erwachsene, in Schulräumen, auf sozialer und kommunaler Ebene, bei Sportclubs.

2. Woraus besteht ein Alphabetisierungszentrum?

Aus einem Alphabetisierenden und einer Gruppe von Analphabeten.

3. Wer soll an der Planung und Beschließung des Programms in jeder Gemeinde teilnehmen?

Die Basisorganisationen, Gewerkschaften, Mütter-Zentren, Nachbarschafts-Räte etc.

4. Wer soll alphabetisieren?

Die Alphabetisierenden, die nach Möglichkeit aus den eigenen Basisorganisationen stammen sollen, um so die Alphabetisierung zu einem permanenten Prozeß werden zu lassen und damit die Arbeit auf diesem Gebiet zu erleichtern.

5. Wer kann an dem Programm teilnehmen?

Daran können alle Chilenen, die es wünschen, als Alphabetisierenden teilnehmen.

6. Wer bildet die Alphabetisierenden aus?

Die Ausbildung sowie die Instruktionen über die Arbeitsweise und das zu verwendende Material obliegen den ausführenden Programmkommissionen, die in Provinzen, Departements und Kommunen arbeiten. Diese Kommissionen verfügen über Lehrer, die die Alphabetisierenden ausbilden.

7. Wer gehört zu diesen ausführenden Programmkommissionen?

Vertreter des Erziehungsministeriums, der Arbeitergewerkschafts-Zentrale, der Gewerkschaft der Erziehungs-Arbeiter, der Jugend- und Sportorganisationen, des Rats für soziale Entwicklung, Landwirtschaftsorganisationen, Mütter-Zentren, Nachbarschafts-Räte etc.

8. Welche Möglichkeiten bietet das Programm?

Das Programm wird sich nicht auf die Alphabetisierung beschränken, sondern findet seine Fortsetzung in einem Erfahrungsprogramm der Grunderziehung, das von der Erwachsenen-Behörde des Erziehungsministeriums in Gang gesetzt wurde und das bereits in verschiedenen Industriezweigen des Landes funktioniert. Deshalb ist es angebracht, daß die Genossen, die sich alphabetisiert haben, sich an Weiterbildungskursen beteiligen, um ihre Studien fortzusetzen und sich aktiv am Erziehungsprozeß zu beteiligen, der ihnen größere und bessere Perspektiven des Arbeitslebens eröffnet.

9. Wieviel muß man für diese Kurse bezahlen?

Alle diese Aktivitäten sind absolut kostenlos.

Barrikade

Die *Rechtspresse* meldet:

"Extremisten blockierten die Avenida Santa Rosa"

Elemente der extremen Linken und Militante der Unidad Popular blockierten gestern mehr als sechs Stunden lang die Avenida Santa Rosa zwischen den Bushaltestellen 11 und 14 sowie 17 und 20 und behinderten den Auto- und Fußgängerverkehr in dieser wichtigen Durchgangsstraße. Die Behinderung des Verkehrs und der Menschaufmarsch verursachten den Tod einer Frau etwa um 13 Uhr an der Kreuzung Bezirksstraße/Berlioz.

Das Opfer ist Rosa González Romero, 42 Jahre, verheiratet, Hausfrau, wohnhaft in Nueva Palena, Passage Tito Palestro Nr. 617. Auf dem Weg zum Postamt starb sie an den Verletzungen, bevor sie in ärztliche Behandlung kommen konnte. Das Fahrzeug, ein Kleinbus, ist entkommen.

Anwohner behaupteten, daß gegen 11 Uhr mehr als 80 Extremisten Barrikaden auf den Straßen errichtet hatten. Große Steine, Baumstämme, überall ausgelegter Stacheldraht und Autoreifen, die später in Brand gesteckt wurden, behinderten gegen 12 Uhr

den Autoverkehr. Die Anwohner fügten hinzu, daß gegen 13 Uhr ein Bus mit Carabinieri ankam, die aber nur die Angelegenheit betrachteten und sich bald zurückzogen, ohne etwas unternommen zu haben.

Die Extremisten trugen Transparente mit den folgenden Losungen: "Wir fordern den Volkskorb und Rationierung für die Reichen", "Verstaatlichung der großen Unternehmen". Sie schrien nach der Unterstützung des "Volkskorbes" und danach, die besetzten Industriezweige nicht wieder herauszurücken.

Die Barrikaden wurden vor den Augen der Anwohner errichtet, ohne daß die Behörden eingegriffen haben. Sie konnten zusehen, wie die Extremisten unter Führung des Miristen Victor Toro straffrei agieren durften.

Nach Auskunft von Carabinieri sind die Extremisten von Santa Rosa im Süden herangezogen. Zwischen ihnen und dem Publikum soll es zu keinen Zwischenfällen gekommen sein. Die Extremisten hielten sich sechs Stunden lang dort auf, schrien immer wieder Sprüche, während sich öffentliche und private Fahrzeuge gezwungen sahen, Umleitungen zu benutzen. Gegen 18 Uhr versammelten sich die Extremisten und marschierten durch Santa Rosa in Richtung auf das Zentrum der Hauptstadt. An der Kreuzung Santa Rosa/Franklin wurden sie von Carabinieri aufgehalten und zerstreut.

Aus: *El Mercurio* vom 20.2.1973, der größten Tageszeitung der chilenischen Reaktion.

'Plattform des Kampfes'

Der Barrikadenbau in der Straße Santa Rosa ist eine von vielen Aktivitäten der MIR, die links von den in der Unidad Popular vereinigten Parteien steht, sich selbst als revolutionäre Avantgarde begreift (MIR = Movimiento de Izquierda Revolucionaria: Bewegung der revolutionären Linken) und die Politik der Allende-Regierung durch Forderungen und Aktionen radikalisiert will. Ihre konkreten Forderungen, die sie mit dem Barrikadenbau verbanden, enthält eine 'Plattform des Kampfes', die vor allem an den Wirtschaftsminister, den Kommunisten Orlando Millas, gerichtet war:

- Sofortige Enteignung der privaten Großverteiler
- Sofortige Enteignung der Besitzer von mehr als 40 Hektar
- Arbeiterkontrolle über Produktion, Verteilung und Preisbestimmung von Grundnahrungsmitteln
- Einrichtung einer einzigen Verteilerzentrale in der Agentur Graham
- Ausbau der Volksläden und Ausgabe des 'Volkskorbes' durch diese Läden
- Einrichtung von Räten der Siedlungsbewohner und Konsumenten für die Verteilung der Produkte durch die Volksläden
- Diskussion mit den Landarbeitern und ihren Räten zur Ausarbeitung eines Agrarreform-Gesetzes
- Keine Rückgabe irgendeines Unternehmens gegen den Willen der Arbeiter
- Sofortiger Abbruch des Projekts Millas zur Schaffung von Eigentumssektoren
- Ankauf der Läden von Santa Julia und ihre Einbeziehung in die Verwaltung der Agentur Graham
- Wiedereinstellung der beim Arbeitgeberstreik im Oktober entlassenen Genossen.

'Canasta popular': Volkskorb

In den poblaciones, den Siedlungen der unterprivilegierten Bevölkerung Santiagos, wohnen etwa 900.000 Menschen. Im Oktober 1972 provozierte der 'Streik des Kapitals' eine schwere nationale Krise. Zur Abwendung der unmittelbaren Bedrohung entstanden verschiedene Formen der Selbstorganisation der Bevölkerung, die entscheidend sind für eine kritische Wahrnehmung der eigenen Rolle als Subjekt der Veränderung im revolutionären Prozeß.

So werden dem Streik der Einzel- und Großhändler die 'almacenes del pueblo' (Läden des Volkes) entgegengestellt. Turnhallen, Versammlungsräume oder schnell zusammengestellte Hütten werden zu Läden. Es bilden sich 'Verpflegungsfronten'. Jede dieser 'man-

zanas', die oft 70 Familien umfaßt, wählt einen Vertreter, und die Vertreter aller 'manzanas' wählen den 'Verwaltungsrat' und die 'Wachsamkeitskommissionen'. Die Versorgung übernehmen staatliche Verteilungsorganisationen. Jede Familie oder auch Einzelpersonen erhalten eine Karte, die sie berechtigt, einmal in der Woche, freitags, samstags oder sonntags, eine bestimmte Menge von Lebensmitteln und Haushaltswaren zum offiziellen Preis einzukaufen, der sehr niedrig, nur ein Bruchteil des Schwarzmarktpreises ist. Dieses Paket Waren heißt 'canasta popular': Volkskorb. Sein Inhalt hängt von der Versorgungslage und den Bedürfnissen der Empfänger ab. Ein Beispiel: 2 kg Zucker, 1 kg Bohnen, 1 kg Mehl, 1/2 kg Salz, 1 große Dose Trockenmilch, 1 l Öl, 2 Päckchen Brühwürfel, 1 Dose Instantkaffee, 1 Dose Kondensmilch, 1 kg Nudeln, 1 kg Reis, 1/2 Pfund Butter, 1 Paket Waschpulver, 1 Paket Streichhölzer, 1 Stück Seife, 1 Tube Zahnpasta.

Bio-Filmografie Peter Lilienthal

- 1929 am 27. November in Berlin geboren. Vater: verwandt mit dem Flugpionier Otto Lilienthal.
- 1939 Emigration nach Montevideo/Uruguay. Dort Besuch des Gymnasiums. Bankangestellter. Erste Filmversuche als Mitglied des Filmclubs Cine-Club, Werbespots und einen Kurzfilm (Titel nicht mehr bekannt) über Ausbeutung von Dienstmädchen.
- 1954 Drei Monate Aufenthalt in West-Berlin. Kontakt mit der Hochschule für Bildende Künste.
- 1955 Mitarbeit an *El Joven del Trapecio volante*, Experimentalfilm.
- 1956 Rückkehr nach Berlin aufgrund eines Stipendiums an der Hochschule für Bildende Künste. Klasse für Malerei und Formgestaltung (Uhlmann), später Klasse für Experimentelle Fotografie und Film (Hajek-Halle).
- 1958 *Studie 233*, Zeichentrickfilm.
- 1959 – 1961 als Regie- und Produktions-Assistent des Südwestfunks Baden-Baden Arbeit an ca. zwölf Fernsehspielen, u.a. bei Heinz Hilpert, Gustav Rudolf Sellner, Walter Henn.
- 1959 *Im Handumdrehn verdient*, erstes Fernseh-Feature des SFB über einen Berliner Leierkastenmann
- 1960 *Die Nachbarskinder*, erstes Fernsehspiel für den Südwestfunk über Angestellte.
- 1961 – 1964 Regisseur beim Südwestfunk.
Biografie eines Schokoladentages, Fernsehspiel.
Der 18. Geburtstag, Fernsehspiel.
- 1962 *Stück für Stück*, Fernsehspiel.
Picknick im Felde, Fernsehspiel nach dem Einakter von Fernando Arrabal.
Schule der Geläufigkeit, Fernsehspiel.
- 1963 *Striptease*, Fernsehspiel nach dem Theaterstück von Slawomir Mrozek.
Guernica – jede Stunde verletzt und die letzte tötet, Fernsehspiel nach dem Einakter *Guernica* von Fernando Arrabal.
- 1964 Regisseur beim Sender Freies Berlin.
- 1964 *Das Martyrium des Peter O'Hey*, Fernsehspiel nach dem Theaterstück von Slawomir Mrozek.
Marl – Portrait einer Stadt, Dokumentarfilm für den WDR, nicht gesendet.
Seraphine – oder die wunderbare Geschichte der Tante Flora, Fernsehspiel.
- 1965 *Abschied*, Fernsehspiel nach der Erzählung *Waldfriedhof* von Günter Herburger.
Unbeschriebenes Blatt, Fernsehspiel.
Fernsehpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste, Frankfurt für *Seraphine*.
- 1966 Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin.
Der Beginn, Fernsehfilm für den SDR nach einer Vorlage von Günter Herburger.
Abgründe (Claire und Robert), zweiteiliger Fernsehfilm (SFB) Darsteller in *Der Findling* von George Moore.

- 1967 *Verbrechen mit Vorbedacht*, Fernsehspiel für den SFB nach einer Erzählung von Witold Gombrowicz.
- 1968 *Tramp – oder der einzige und unvergleichliche Lenny Jacobson*, Fernsehspiel für den SFB
Horror, Fernsehspiel des SDR nach dem Roman *How awful about Allan* von Henry Farrell.
TV-Kritikerpreis für *Tramp*.
- 1969 *Malatesta*, Spielfilm
- 1970 *Die Sonne angreifen*, Fernsehfilm.
Bundesfilmpreis für *Malatesta*.
- 1971 *Jacob von Gunten*, Fernsehfilm
Noon in Tunesia, Kurzfilm über Jazz.
- 1972 Darsteller in *Tote Taube in der Beethovenstraße* von Samuel Fuller.
Start Nr. 9, Dokumentarfilm
- 1973 *Shirley Chisholm for President*, Dokumentarfilm.
- 1973 LA VICTORIA, Spielfilm.
In Vorbereitung: *Ikarus*.

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