

internationales forum des jungen films

berlin
23.6. — 30.6.
1974

38

LA TIERRA PROMETIDA

Das gelobte Land

Land	Chile 1973
Produktion	Cinematográfica Tercer Mundo/ ICAIC, Kuba
Regie und Buch	Miguel Littin
Kamera	Affonso Beato, Patricio Castilla
Montage	Nelson Rodriguez
Musik	Luis Advis
Darsteller	Nelson Villagra, Macelo Gaete, Anibal Reyna, Pedro Alvarez, Rafael Benavente, Mireya Kulchewsky und die Campesinos von Santa Cruz in der Provinz Calchagua
Uraufführung	22.7.73 Moskau
Format	35 mm, Farbe
Länge	130 Minuten

Zu diesem Film

Chile 1930 – 1973

Die dreißiger Jahre. Unsichere, chaotische Jahre, Jahre der Krisen. Seit dem Desaster von 1929 krankt die kapitalistische Wirtschaft. Jahre des Krieges und der Revolution, Todesjahre, Vorahnung noch größerer Schicksalsjahre: der des zweiten Weltkriegs. Jahre der Armut, des Elends und der Wanderschaft auf der Suche nach neuen Arbeitsplätzen. Erregte und stürmische Jahre, Jahre des Wechsels und der Enttäuschungen.

Die Krise des imperialistischen Kapitalismus greift auf Lateinamerika über. Chile beginnt das Jahrzehnt mit einer Diktatur, an ihrer Spitze General Carlos Ibañez. Allgemeine Unsicherheit, Unterdrückung, Flucht, Verschleppungen, Proteste, Manifeste. Agitationen und Revolutionsversuche im Land. Ein rotes Flugzeug wirft revolutionäre Proklamationen vom Himmel.

Die Wirtschaft des Landes ist ruiniert, Fabriken gehen in Konkurs und die Salzkontore des Nordens schließen nach und nach. Tausende von Arbeitslosen. Elende Vagabunden ziehen bettelnd dahin, um neue Plätze zum Arbeiten und Wohnen zu finden. Viele Städte und Dörfer weisen sie aus. Wenn sie etwas Glück haben, gelingt es ihnen, eine Mahlzeit aus öffentlichen Küchen zu erhalten, die als Wohltätigkeitsakt von frommen Damen, menschenfreundlichen Kavaliern und ortsansässigen Pfarrern eingerichtet wurden. Unter diesen Umherziehenden sind einige, die an den großen Arbeitskämpfen des Nordens teilgenommen haben. Sie haben vom Sozialismus gehört, von den Ideen Lenins, von Recabarren, von der mexikanischen Revolution. Obwohl alles noch unorganisiert ist, zeigt es ihnen doch den Weg, den sie gehen müssen. Unruhe im Land, politische Bestrebungen und Versuche der Änderung. Ein revolutionärer Umsturz bringt Marmaduke Grove an die Macht, der die Massen zur Einigung gegen die reaktionäre Oligarchie und den unersättlichen ausländischen Kapitalismus aufruft. Per Dekret läßt Grove die Sozialistische Republik Chile ausrufen, sie dauert nicht lange. Schon 12 Tage später wird Grove gestürzt und der vorherige Zustand wieder hergestellt.

1934 bricht ein großer Bauernaufstand im Süden los. Im Tal von Ranquil kommt es zu einem Zusammenstoß zwischen einer Gemeinde, die zum größten Teil aus Leuten besteht, die die Salzkrisse erlebt haben, und Großgrundbesitzern und Kaufleuten des benachbarten Dorfes. Es beginnt ein richtiger Krieg. Nach einigen Tagen erbitten die Großgrundbesitzer Hilfe in Santiago, und Militär wird zur Lösung des Konfliktes in das Tal geschickt. Damit endet eines der größten Massaker, das Chile während seiner sozialen Kämpfe erlebte.

Diese Zeit und einige ihrer Tatsachen bilden den historischen Hintergrund des Films. Wenn es auch keine realistische Rekonstruktion der damaligen Epoche ist, so sollen dem Film doch die geschichtlichen Tatsachen Basis und Sinn verleihen. Die Handlung wird in der Art chilenischer Volkslegenden erzählt und verändert daher geschichtliche Ereignisse, um das, was man das historische und kulturelle Unterbewußtsein einer Nation nennen kann, besser herauszuarbeiten. Durch die Legende, die Volksdichtung, den Mythos soll die Geschichte eines Teiles seiner Bewohner auf der Suche nach dem verheißenen Land und ihre Entwicklung zu einer organisierten Gemeinschaft mit einem politischen Bewußtsein gezeigt werden.

Das magisch-religiöse Bewußtsein existiert parallel zum Klassenkampf des Volkes. Diese Anschauungsweisen werden im Verlaufe des Films aufgeschlüsselt und erhalten einen neuen Sinn. Die religiösen Symbole bedeuten für jede Klasse etwas anderes, sie zeigen jeweils in eine andere Richtung. Sie spielen politisch wie kulturell eine unterschiedliche Rolle. War es nicht die Jungfrau von Carmen (Virgen del Carmen), die die Befreiungstruppen während der Unabhängigkeitskriege anführte? Ist sie nicht deshalb Schutzpatronin des Militärs? Schließlich sind die chilenischen Volksmärchen voll von 'Seelen, Erscheinungen und Teufeln' die herumgeistern, erscheinen und bei Sonnenaufgang in dunklen Winkeln und Ecken verschwinden. Die bildhafte Tradition des Volkes hat auf die kinematografische Behandlung des Films Einfluß genommen, viele Szenenfolgen stammen aus der populären chilenischen Vorstellungswelt. Mythologisches und Alltägliches wird zur gleichen Zeit abgehandelt. Genauso sind die großen Probleme eines durch Elend und Ausbeutung unterdrückten Volkes gegenwärtig. Die Musik ist eng an die Geschichte gebunden und bildet in der Form einer epischen Kantate einen wesentlichen Bestandteil. Der Film ist als großes szenisches Fresko konzipiert, er benützt die historischen und mythologischen Bezüge, zeigt das Leben der Bauern und ihre Kämpfe, stützt die zentrale ideologische und politische These: das Problem der Machtübernahme durch das Proletariat.

Das Problem der Machtübernahme durch das Proletariat.

Die Handlung

Die Geschichte wird aus der Sicht des Jünglings 'Chirigua' erzählt. Dies ist der Inhalt des Films: "Wir wandern, den Zigeunern gleich..."

Gruppen Arbeitsloser ziehen über das Land. Es sind viele. Frauen, Männer, Alte und Kinder. Mit José Durán als Anführer suchen sie einen Ort, an dem sie Essen und Obdach finden. Chirigua und sein Freund, der kleine Rucio, ziehen in der Gruppe mit, sie lachen und scherzen mit den Frauen. Irgendwo auf dem Weg treffen sie Traje Cruzado. Dieser sagt ihnen, daß er einige staatliche Grund-

stücke kennt, auf denen sie sich niederlassen können. Traje Cruzado spricht mit José über die sozialistischen Ideen und die Ideen von Lenin. Natürlich hat er einige Kenntnisse.

Eines nachmittags sagen die Frauen, daß ihnen die Jungfrau erschienen sei. Die Gruppe trifft auf die Prozession für die Jungfrau von Carmen, die überall im Lande Hoffnung verbreiten will. Zu Chirigua spricht die Jungfrau.

Auf dem Weg zu den Ländereien, von denen Traje Cruzado gesprochen hatte, widerfahren ihnen viele Dinge. Eines Tages begegnen sie einem Zirkus, den die Jungen sehr bewundern. Andere werden gewaltsam aus einem Dorf gewiesen, in dem sie sich um eine öffentliche Garküche versammelt hatten. Auf dem Weg reden José und Traje unaufhörlich zusammen. Ihre wichtigste Begegnung ist ein stehengebliebener Zug, die Schienen enden hier. Mit dem Zug war die ganze Palette der Bourgeoisie gekommen: Adel, große Damen, Kolonisatoren, Dienerschaft, Händler. Symbol für eine Klasse, die genauso stehengeblieben ist wie der Zug. Ein lebhafter Zank zwischen den Leuten von Durán und den Passagieren bricht aus. Der Lokführer beschließt, mit ihnen weiterzuziehen, da es ohne Schienen auch keinen Zug gibt.

Eines morgens sehen sie endlich das Tal, in dem die gesuchten Ländereien liegen, jubelnd laufen sie die Anhöhe hinab: "Das verheißene Land".

Sie beginnen zu roden und Häuser zu bauen. Das erste Einweihungsfest wird gefeiert. Die Siedlung beginnt zu wachsen, es entstehen mehr Häuser, eine Mühle, eine Schmiede, sie haben gesät. Das Dorf ist erfüllt von lärmender Aktivität, die erste Ernte wird eingebracht, Traje Cruzado lehrt lesen. Der Lokführer bringt eines Tages einige Tiere, er ist der Händler des Dorfes geworden und geht mit Ernteprodukten fort, um dafür Werkzeuge und anderes Arbeitsgerät einzutauschen. Aber als er in der Stadt nur nutzloses Zeug dafür erhält, begreifen sie, daß sie als Abhängige immer die Unterlegenen sein werden. Aufgrund dieser und anderer Fakten entwickelt sich das politische Bewußtsein Duráns und Trajes weiter.

Eines schönen Tages überfliegt ein Flugzeug das Tal und wirft revolutionäre Flugblätter ab. Es landet in dem allgemeinen Wirtswarr der Leute, und der Pilot verkündet, daß Marmaduke Grove das Land regiert und den Sozialismus gesetzlich eingeführt hat. José wendet sich an die Leute und sagt ihnen, daß sie ausziehen müssen, um die Herrschaft anzutreten. Solange sie nicht andere Plätze nutzbar gemacht haben, gibt es keinen Sozialismus. José ist mit der Jungfrau zu sehen, José umgeben von Leuten und mit Arturo Prat, dem Nationalhelden, der den einzuschlagenden Weg mit seinem Degen weist.

Nachdem sie Berge und Schnee überwunden haben, immer von der Jungfrau geführt, kommen sie, von einer Menge Bauern umgeben, in die Stadt. Unter mißtrauischen Blicken von Don Fernando, dem Großgrundbesitzer, und anderen Persönlichkeiten des Dorfes verkündet José, daß er gekommen ist, um die Herrschaft anzutreten, und betritt mit den Seinen das Rathaus. In dessen altertümlichen Räumen beginnt José's Herrschaft. Sie fassen die ersten Beschlüsse. Der Lokführer ist Teilhaber eines Abkommens, das mit den wichtigsten Händlern des Ortes getroffen wird. José fühlt sich durch den bürgerlichen Staatsapparat verwirrt. Traje Cruzado und Chirigua schreiten Felder zur Neuaufteilung ab und erklären den Unterschied zwischen Privatbesitz und Gemeinwohl. Don Fernando und die Honoratioren versuchen, Durán zum Rückzug zu bewegen, da Grove seit 3 Monaten gestürzt ist und seine Regierung nur 12 Tage gedauert hat. Auf den Straßen ist die Prozession und die Bourgeoisie, sie schreien gegen den Kommunismus und singen Hymnen. Der Lokführer bittet José fortzugehen, ehe sie alle getötet werden. Militär trifft ein, und José, entschließt sich zum Rückzug. Es kommt zum Kampf, und viele Bauern fallen. Durán und die wenigen Übriggebliebenen verlassen das Dorf.

In diesem Teil zeigt der Film seinen ideologischen Kern. Die Personen stehen für bestimmte politische Einstellungen, jede repräsentiert ein anderes Konzept. Die großen Fragen: Revolution

oder Reformismus werden in dieser Szene gestellt.

Niedergeschlagen treten sie den Weg zum Tal an. Im Dunkel der Nacht werden sie von reitenden, fackeltragenden Gerippen verfolgt. Beim Morgengrauen läßt sie ein Alter mit einem Karren voller Toter entsetzt fliehen, die Toten auf dem Karren sind sie selber. Später in der Nacht treffen sie wieder auf den stehengebliebenen Zug, der nur noch von Seelen und Gespenstern der Bourgeoisie bewohnt wird. Der Lokführer verläßt sie und verschwindet mit dem Zug. Endlich gelangen sie ins Tal, wo sie von den Frauen und Alten erwartet werden. Das Tal wird von Militär umzingelt, und die Prozession liegt in den Bergen auf der Lauer.

Der Major steigt vom Hügel und erklärt ihnen, daß ein alter Kavaliere in Paris ein Testament zugunsten seiner Verwandten gemacht hat und daß sie dieses Land, das ihnen nicht gehört, schleunigst verlassen sollen. Ein alter Kavaliere läßt sich, von Damen umgeben, auf der Tragbahre von seinen Lakaien um seine Länder tragen. Nach einigem Beratschlagen entschließen sich die Leute zu bleiben. José erklärt ihnen, daß das Gewehr ihr neues Evangelium ist.

Nach einigen Scharmützeln in der Nähe des Tales kommt es zum Zusammenstoß zwischen José mit seinen Leuten und den Soldaten. Die Schlacht beginnt, die Bauern werden grausam abgeschlachtet. Durán wird von Pferden geschleift und erschossen. Seine Frau stirbt unter Säbelhieben. Die Schlußszenen der Schlacht gehen in allegorische Bilder über: grüne Pferde, Menschenmassen, die über Wege und Hügel laufen, ein totaler Volksaufstand in der Zukunft, Bilder einer neuen Kultur, während die Bilder der ausbeuterischen Kultur verschwinden. In einer Schlußhymne für die Gefallenen und die Revolution hört man den schönen Satz von Che: "Auch die Irrenden, die Unverständigen, die Unwissenden, die auf dem Wege gebliebenen, haben die Revolution gemacht."

Cine Cubano, Nr. 84/85, 1973, zitiert nach Kinemathek 50, Berlin 1974, S. 58 ff.

Die Hauptdarsteller

José Durán (Nelson Villagra): der Führer der Gruppe; ein schweigsamer und verschlossener Mann, der die Initiative übernimmt und seine Leute anführt. Eine epische Persönlichkeit, der Tradition des lateinamerikanischen Mannes verhaftet.

Traje Cruzado (Marcelo Gaete): der Ideologe und Erzieher der Gruppe und daher in einem gewissen Sinn ihr Vorbild; Duráns Ratgeber; immer betrunken; hat eine gewisse Erziehung genossen und war möglicherweise Mitglied der Arbeiterbewegung im Norden des Landes (auf jeden Fall liegt seine Vergangenheit im Dunkeln).

Der Lokführer (Anibal Reyna): eine ideologisch widersprüchliche und politisch konfuse Persönlichkeit.

Chirigua (Pedro Alvarez): der Junge, der die Geschichte erzählt; er sieht die Dinge unter einem magischen Aspekt.

Don Fernando (Rafael Benavente): der klassische chilenische Großgrundbesitzer und Hauptvertreter der Oligarchie, seit ewigen Zeiten an die Macht gewöhnt und überzeugt, daß "sie es waren, die dieses Land aufgebaut haben ..."; als Nachkomme von Eroberern verdeutlicht er seinen 'Messianismus', als er sich zum Mitglied einer auserwählten Klasse erklärt.

Die Jungfrau von Carmen (Mireya Kulchewsky): absolut symbolische Person, Produkt des religiösen Gewissens für Ausgebeutete und Ausbeuter; wenn auch ihr Sinngehalt für jede Klasse verschieden ist, wird doch zum Schluß offenbar, daß sie Produkt und Mittel der herrschenden Klasse ist; ihr Erscheinen wird von den Engeln und der Prozession begleitet.

Die Landarbeiter: die wahren und wichtigsten Interpreten des Films, die ihm Gültigkeit und Kraft geben; mehr als 60 Bauern der Region Santa Cruz in Colchagua blieben länger als 6 Monate beim Filmstab, um aktiv an dem Film mitzuwirken. Die Landarbeiter sind die wirklichen Protagonisten der Geschichte.

Aus : Cine Cubano, Nr. 84/85, 1973, S. S. 70

Worte von José Durán

Nach dem Erscheinen des roten Flugzeugs wandte sich José Durán an sein Volk (Text aus LA TIERRA PROMETIDA):

Ich sage Euch, es kann weder Menschen ohne Land noch Land ohne Menschen geben. Der Hunger ist wie ein Tier, das den Menschen in die Enge treibt, deshalb müssen wir uns alle zusammenschließen und mit ihm ein Ende machen. Alle Armen müssen zusammenhalten. Denn solange es einen einzigen Armen gibt, obwohl genug für alle da ist, solange gibt es Armut. Es genügt ein einziger armer Mann, damit wir nicht frei sein können. Solange es in Los Huiquez Ausgebeutete und Unterdrückte gibt, solange kann es auch in Palmilla keine freien Menschen geben. In den anderen Tälern wird es eines Tages so sein wie bei uns, wo es keine Armen und keine Reichen mehr gibt. Solange es in Los Huiquez Arme und Ausgebeutete neben Leuten in feineren Kleidern gibt, solange einige gerade noch ihre nackte Existenz fristen können, solange können wir nicht in Frieden leben. Wir können nicht länger den Weizen, den uns die Natur schenkt, gegen Mate, Zucker und Textilien tauschen, die in der Fabrik hergestellt werden, denn sie erhöhen die Preise, wann immer sie wollen.

Wer das Land bebaut, kann nicht frei sein, solange ihm nicht auch die Fabrik gehört, in der seine Kleider genäht werden. Es sind Arme, die in der Fabrik arbeiten, Unterdrückte und Ausgebeutete wie wir. Wenn uns alle Fabriken, alle Ländereien gehören und wenn die Arbeiter selbst die Gesetze bestimmen, dann werden wir den Sozialismus haben.

Es gibt aber keine Reichen, die freiwillig auf ihren Reichtum verzichten. Also müssen wir stark sein, das heißt: einig. Ohne Einheit sind wir nichts. Und eines Tages werden Menschen ohne Egoismus geboren werden. Und es wird weder Reiche noch Arme in Chile geben, nur gleiche und freie Menschen. Und wir alle werden die Fabriken besitzen, und das ganze Land wird uns gehören. Und von allem, das wir produzieren, erhält jeder seinen Teil, den gerechten Teil, den er braucht.

Die sozialistische Republik des Jahres 1932

Der starke Rückgang der Exporte der Salpeterindustrie im Jahr der Weltwirtschaftskrise 1930 hatte Chile in eine Wirtschaftskrise von bisher noch nicht erlebtem Ausmaß getrieben (Massenarbeitslosigkeit; Rückgang der Löhne um 40 %; gleichzeitig Krise der Landwirtschaft; Hunger und Elend der Massen). Diese dramatische wirtschaftliche Situation führte zum Sturz der Regierung Ibañez, der durch einen Streik der Ärzte, Rechtsanwälte und Ingenieure im Juli 1931 ausgelöst wurde.

Als Interimspräsident wurde im Oktober des gleichen Jahres der Radikale Juan Esteban Montero eingesetzt. Die allgemeine politische und ökonomische Verunsicherung führte nun auch zu Unruhen unter dem Militär. Im September 1931 brach aus Protest gegen Gehaltskürzungen im öffentlichen Dienst eine Meuterei der Kriegsmarine aus, die durch Heer und Luftwaffe niedergeschlagen wurde. In Copiapó und Villenar wurden von Arbeitern Kasernen angegriffen aus Protest gegen den Einsatz der Armee gegen Streikende. Das Militär schoß auf die Arbeiter; es gab zahlreiche Tote. Die wirtschaftliche Notlage, die Ohnmacht der Regierung Montero und die starke Radikalisierung der Mittelklassen und des Proletariats begünstigten im Juni 1932 den Staatsstreich linker Militärs, die Ausrufung der ersten Sozialistischen Republik Chiles.

Am Morgen des 4. Juni 1932 überflogen Flugzeuge der Luftwaffe Santiago und warfen Flugblätter ab, auf denen der Sieg der 'Sozialistischen Revolution' verkündet wurde. In einer ihrer ersten Verlautbarungen verkündete die Revolutionsregierung, die sich aus Angehörigen der Luftstreitkräfte, dem Direktor der Fliegerschule Marmaduke Grove und dem sozialistischen Zivilisten Eugenio Matte Hurtado sowie den Militärs Carlos Davila und General Puga zusammensetzte: "Wir haben lange genug zugesehen, wie die herrschende, durch Ambitionen, unersättliche Gier nach Luxus und Macht verdorbene Klasse sich in der Moneda

einnistet und nach Lust und Laune den Reichtum der Nation verschwendet; wie sie die öffentlichen Freiheiten einschränkte und all jene verfolgte, die die Kühnheit besaßen, gegen diese Unverschämtheiten zu protestieren; wie sie Komplote schmiedete, um einen Vorwand dafür zu haben, auf das Volk zu schießen, wie neulich in Villenar und Copiapó; wie das Land sich immer mehr verschuldet, bloß um die Privilegien einiger weniger und ihr Leben im Überfluß zu erhalten; wie sie sich mit dem internationalen Kapitalismus verbündete, nicht nur um ihm unsere Bodenschätze, sondern auch unsere größten Wirtschaftszweige der Ausbeutung auszuliefern, was zum Verlust unserer ökonomischen Unabhängigkeit und der Souveränität unserer Nation führte; wie sie uns in Elend und Hunger stürzte, mit Steuern erdrückte und eine noch nie dagewesene Arbeitslosigkeit bescherte."

Die ersten Maßnahmen dieser Regierung waren, auf ökonomischem Gebiet: die Verabschiedung eines Dekrets, das die staatliche Kontrolle über die Kupferminen und die von den Kupfergesellschaften realisierten Gewinne vorsah, ein Versuch, die chilenische Schlüsselindustrie der Kontrolle der imperialistischen Monopole zu entreißen; die staatliche Kontrolle des Kreditwesens; die Requisition aller öffentlichen und privaten Goldvorräte zur Verbesserung der drastisch defizitären chilenischen Devisensituation; die großzügige Gewährung von Krediten an einheimische Kleinunternehmen durch die Staatsbank. Auf sozialem Gebiet: Sofortmaßnahmen, die die Not der Arbeiterklasse lindern sollten, wie die Verordnung zur Rückgabe der Pfänder (ähnlich dem Pfandleihendekret der Pariser Kommune) und das Dekret gegen den Mietwucher. Auf innerpolitischem Gebiet: eine sofortige Amnestie für alle politischen Häftlinge; die Annullierung der Disziplinarmaßnahmen der vorigen Regierung gegen die rebellierenden Studenten der Universidad de Chile.

Die schmale Basis der fortschrittlichen Junta sowie interne Auseinandersetzungen führten dazu, daß es zu keinem klaren ökonomischen und sozialpolitischen neuen Kurs der sozialistischen Militärs und Zivilisten kam, und erklärt z.T. den unvollkommenen voluntaristischen Charakter einzelner Maßnahmen. Verantwortlich dafür waren u.a. die Auseinandersetzungen zwischen Marmaduke Grove und Matte Hurtado einerseits, die für die Verstaatlichung der Kupferindustrie eintraten, und Carlos Davila, der aus taktischen Rücksichten, nicht zuletzt auch aufgrund der Interventionsdrohung durch die USA, für ein gemischtes Wirtschaftssystem mit einem möglichst großen Privatsektor eintrat. Diese Divergenzen, das hysterische Geheul der bourgeoisen Presse, v.a. des 'Mercurio', über eine bevorstehende Verstaatlichung der gesamten Industrie, die starke Beunruhigung der Oligarchie sowie die verstärkte ausländische Einmischung (u.a. wurde der US-Botschafter in Santiago bei der Junta mehrmals 'zum Schutze amerikanischer Kapitalinteressen' vorstellig und drohte mit einer offenen Intervention) führten dazu, daß diesem ersten sozialistischen Experiment in Chile durch einen zweiten Staatsstreich Davilas nach nur 12tägiger Herrschaft ein Ende bereitet wurde. Auch der sofort ausgerufenen 48stündigen Generalstreik der Eisenbahner Santiagos, der von der neuen Regierung Davila brutal unterdrückt wurde, konnte die sozialistische Republik nicht mehr retten. Matte und Grove wurden verhaftet und auf die Osterinseln deportiert.

So sehr die Sozialistische Republik des Jahres 1932 ein Beweis für die Lebendigkeit und das Vordringen der sozialistischen Idee auf dem lateinamerikanischen Kontinent war, so sehr enthüllte ihr schnelles Ende auch die Schwächen ihrer Repräsentanten, die offenkundig nach dem blanquistischen Modell der Minoritätenrevolution gehandelt hatten und glaubten, ohne organische Verbindung zu den Massen, durch einen staatsstreichartigen Blitzakt eine sozialistische Republik schaffen zu können. Nicht an der Spitze eines realen revolutionären Prozesses, das heißt: an der Spitze des organisierten Proletariats stehend, sondern individualistisch-konspirativ handelnd und den erstaunten Massen die soziale Revolution von oben verkündend, mußten sie notwendig an ihrer Isolierung scheitern. Zwar kam es nach dem Putsch vom 4. Juni zur Bildung von Arbeiterkomitees zur Unterstützung der Regierung, doch blieben weite Teile der Arbeiterklasse, u.a. in der Provinz, der neuen

Regierung, die sich zum Sprecher ihrer Interessen machte, entfremdet.

Historisch fiel der Coup Mattes und Groves in eine Phase der relativen Schwäche der Arbeiterorganisationen (Parteien und Gewerkschaften), die sich gerade in der Phase der Rekonstruktion befanden, aber noch keine starke Basis und zu wenige Kader für eine Massenmobilisierung besaßen. Dies ermöglichte den Kräften der Reaktion, das Ruder erneut an sich zu reißen. Dennoch bedeutete dies Zwischenspiel der Sozialistischen Republik für die chilenische Arbeiterbewegung einen wichtigen Einschnitt. Sie schuf in den 12 Tagen ihrer Dauer nicht nur einige Maßnahmen, die bestehen bleiben sollten, wie die staatliche Kontrolle des Kreditwesens und die erste legale Grundlage für Verstaatlichungen, auf die knapp 40 Jahre später Salvador Allende zurückgreifen konnte; sie gab nicht nur dem polit-ökonomischen Streben nach nationaler Unabhängigkeit und Befreiung vom Imperialismus nachhaltigen Ausdruck, sondern sie trieb den Formierungsprozeß der durch die Repression der Regierung Alessandri und Ibañez stark dezimierten Organisation der Arbeiterklasse voran. Sie förderte den Zusammenschluß der verschiedenen sozialistischen Zellen, die 1932 die Revolutionsregierung z.T. unterstützten hatten, zur 'Partido Socialista', die in Marmaduke Grove ihren militanten Organisator fand und Ende 1933 in Santiago ihren I. Kongreß abhielt. Diese Partei begann eine führende politische Kraft des Landes zu werden. Ebenso wurde der Wiederaufbau der chilenischen sozialistischen Gewerkschaftsbewegung durch die Gründung der 'Confederación Nacional Sindical' (CNS) beschleunigt.

Aus: Arno Münster, Chile - friedlicher Weg?
Wagenbach-Verlag Berlin 1972, S. 47 ff.

Kollektiver Kampf um den Film

Interview mit Miguel Littin von Peter B. Schumann

Frage: LA TIERRA PROMETIDA ist der erste chilenische Spielfilm, der ein Stück revolutionärer Geschichte Chiles rekapituliert, einen Teil der Vorgeschichte der Unidad Popular. War das der Anlaß für diesen Film?

Littin: Einer der wichtigsten: mit Hilfe des Kinos, mit Hilfe des Films, meiner Waffe, an der ideologischen Diskussion teilzunehmen, die in Chile stattfand, und damit an der Entwicklung des Sozialismus, die Präsident Allende und die UP eingeleitet hatten. Diese Position wird im Film durch José Durán dargestellt, der sagt, Sozialismus ist, wenn alle Armen Besitzer der Fabriken, der Ländereien sind, wenn es keine Reichen und keine Armen mehr gibt und keine Klassenunterschiede, keine Ausbeuter und keine Ausgebeuteten. Eine Revolution kann nicht nur auf bestimmten Sektoren stattfinden, eine Revolution ist immer total. Das ist die Position des Films. Sie sollte ein anschaulicher Beitrag zu unserer großen Diskussion über die effektivste Strategie zur Verwirklichung des Sozialismus sein.

Frage: Du greifst dazu in die Geschichte zurück, in die dreißiger Jahre Chiles: Was ist ihre Bedeutung für den aktuellen Prozeß?

Littin: Die Jahre 1930/32 waren in vieler Hinsicht die Vorwegnahme von Ereignissen um 1970, vieler sozialer Kämpfe. Und es gibt auch Parallelen zum Kampf des chilenischen Volkes nach dem faschistischen Staatsstreich, seinem Kampf für ein künftiges sozialistisches Chile. Geschichte interpretieren heißt also, die historischen Fakten in einen neuen revolutionären Kontext hineinstellen und so jene Postulate erfüllen, die wir uns als Filmemacher der UP selbst gestellt haben. Du erinnerst Dich sicher an unser Manifest, wo wir sagten, daß wir auf den revolutionären Erfahrungen des Volkes aufbauen und sie uns als Motor unserer Arbeit zu eigen machen wollten. Wenn wir diese Erfahrungen überdenken, so sehen wir, daß sie immer mit einer Niederlage der Linken, des Volkes endeten, mit einem Gewaltakt der Militärs, dieser Hauptstütze des kapitalistischen Staates.

Frage: Auch LA TIERRA PROMETIDA endet mit einer Niederlage.

Littin: Ja, aber nicht sie ist das Thema des Films, sondern die Analyse jener Kräfte, die in einem solchen Prozeß der Befreiung zusammenwirken.

Frage: Basieren die Hauptfiguren und Ereignisse auf geschichtlichen Personen und Fakten oder sind es synthetische Gebilde?

Littin: Sie sind Fiktion, konstruiert aus den Berichten von Genossen, die an den verschiedensten sozialen Kämpfen in Chile teilgenommen haben. Die Personen sind also die Synthese vieler Personen, die Geschichte gemacht haben. Die historischen Fakten spielen dabei keine Rolle. Ich hatte nicht vor, einen historischen Film mit einer chronologischen Erzählung zu machen. Eher das Gegenteil. Die einzige Chronologie, die es gibt, ist die des Kampfes und der Konfrontation der Klassen im Klassenkampf. Das Volk vergißt die Daten und Fakten, aber es hält sich fest an seiner Erfahrung. Und sie muß für den aktuellen Kampf aktiviert werden. Das ist das Ziel meines Films.

Frage: Die sprachliche, die ästhetische Struktur von LA TIERRA PROMETIDA ist sehr verschieden von der Deiner ersten Filme *El Chacal de Nahueltoro*. Basiert diese Veränderung auf der Auswertung der Erfahrungen Deiner Arbeit mit dem *Chacal*?

Littin: Ja unbedingt. Es sind eigene Erfahrungen von Vorführungen, Diskussionen mit dem Publikum, aber auch Erfahrungen anderer Genossen und Freunde in LA TIERRA PROMETIDA verwertet worden. Das war ja so wichtig für uns Filmemacher der UP, daß wir mit großem Interesse auch die Arbeit der anderen verfolgt, darüber diskutiert und daraus gelernt haben. Es war eine gemeinsame Suche nach einer neuen Form der Kommunikation, ein kollektiver Kampf um die Verwirklichung eines Films.

Frage: Beide Filme sind in konträren politischen Systemen entstanden, der *Chacal* während des christdemokratischen Regimes von Frei, LA TIERRA PROMETIDA während der UP-Regierung. Hat der Politisierungsprozeß durch die UP auch Deine Filmarbeit politisiert?

Littin: Mit Sicherheit. Der *Chacal* war eine Anklage gegen das herrschende kapitalistische System, expliziert am Drama eines Individuums. LA TIERRA PROMETIDA ist keine bloße moralisierende Anklage, sondern ein Angriff auf das kapitalistische System, ein Aufruf zur Revolution, ein Appell, die Macht zu ergreifen und zwar mit Waffengewalt. Unter Frei haben wir uns alle noch mit unserer individuellen kleinbürgerlichen Problematik herumgeschlagen. Damals haben wir begonnen, uns zu radikalisieren. Aber erst unter Präsident Allende, unter dem Eindruck der Massenmobilisierung und -politisierung haben wir gelernt, daß der Einzelne Teil der Masse und die Masse, das Volk, der Motor der Geschichte ist.

Frage: Ich finde das sehr wichtig, was Du eben gesagt hast, es ist für mich ein zentrales Problem des lateinamerikanischen Kinos. Diese persönliche Entwicklung, die politische Radikalisierung manifestiert sich ja auch in Deinem Film: an die Stelle der Einzelschicksale, der Individuen, sind Repräsentanten eines Kollektivs, des Volkes, getreten. Diese Verbreiterung der Identifikationsebene ist ein entscheidender Schritt zur Politisierung des Kinos. So konsequent wie Du hat ihn eigentlich bisher nur noch der Bolivianer Jorge Sanjinés vollzogen, er ist dabei sogar noch einen Schritt weiter gegangen und in seinem *El Enemigo principal* zu einer radikalen Position gelangt. Das Gegenbeispiel - esoterisch - introvertiertes Autorenkino - hat Helvio Soto in *Metamorfosis del Jefe de la Policia Politica* geliefert, für den die Massenbewegung, der Politisierungsprozeß in Chile, nur Anlaß für eine kleinbürgerlich-individualistische Nabelschau war. Doch zurück zu Deinem Film, der ja noch weitere populäre Strukturen aufzuweisen hat.

Littin: Ja, so habe ich z.B. versucht, die Grundstruktur der ästhetischen Mittel aus der kulturellen Tradition des Volkes zu beziehen, aus seiner Mythologie, seinen kulturellen Manifestationen, der populären Ästhetik Chiles, um eine populäre Sprache zu finden.

Frage: Dabei ist allerdings der Schluß des Films mit seinen ausufernden Allegorien und Mystifikationen auf einer recht irrationalen, beinahe surrealen Ebene angelangt, die sich schwer erschließen läßt.

Littin: Vielleicht von Euch in Europa. Aber das chilenische Volk, für das dieser Film ausschließlich gedacht und gemacht war, hätte das sehr wohl verstanden, denn das ist alles Teil seiner Kultur.

Frage: Ich hoffe, Du kannst das eines Tages testen. Wann hast Du denn den Film fertiggestellt, vor oder nach dem Putsch?

Littin: Davor und zwar im Juli 1973. Aber öffentliche Vorführungen hat es in Chile nicht mehr gegeben.

Frage: Ich könnte mir denken, daß die Produktion ziemlich aufwendig war, daß Du sie mit einem großen Stab und vielleicht über Chile Films, die staatliche Filmgesellschaft, abgewickelt hast.

Littin: Chile Films besaß keinen großen Stab, nur eine große Verwaltung, und sie hat auch nie selbst einen langen Film realisiert. Ihre technische Kapazität war denkbar unterentwickelt. Aber für LA TIERRA PROMETIDA war auch keine große Produktion nötig. Wir waren ein Team von 10 Leuten, die natürlich alles gemacht haben: die Autos gefahren, um die Leute und Kostüme zu transportieren und den übrigen Kram, Regie gemacht, Kamera geführt ...

Frage: ... und das Flugzeug besorgt?

Littin: Ach das Flugzeug, das war eine Erfahrung für sich. Wir brauchten doch ein Flugzeug, das für die dreißiger Jahre irgendwie typisch war, eben so eines, wie es Marmaduke Grove 1932 verwendet hatte, um die erste Sozialistische Revolution zu verkünden. Endlich fand ich einen Freund, der so eine Maschine zur Schädlingsbekämpfung besaß. Wir mußten es rot anmalen, und das war verflucht teuer, aber die historischen Vorbilder waren nunmal rot gewesen, und später sollte die Farbe auch wieder abgehen, wir mußten das zusichern, nur leider tat sie es dann nicht. Ein größeres Problem war die Kommunikation mit dem Piloten, der hatte kein Funkgerät an Bord, und so kam er zu hoch oder zu niedrig oder außerhalb der Kameraposition an. Und auch ein Walkie-Talkie half nichts, weil der Motorenlärm zu laut war. Dann haben wir's mit Zeichen versucht, aber der hat das nicht kapiert. Dabei haben wir eine Menge Material verdreht. Na ja, schließlich klappte es dann doch mal. Es war eine technisch manchmal etwas schwierige Produktion.

Frage: Wie waren denn die Produktionsbedingungen in Chile überhaupt? Hat sich durch die Verstaatlichung von Chile Films einiges geändert?

Littin: Man kann ein kapitalistisches Unternehmen nicht von heute auf morgen in ein sozialistisches umwandeln. Die Verstaatlichung war nur der Beginn eines langen Transformationsprozesses. Und es war sehr schwierig, die kapitalistischen Strukturen zu beseitigen. Außerdem gab es kein einheitliches Konzept für den Filmsektor. Als ich 1970 Präsident von Chile Films wurde, habe ich meine Vorstellungen entwickelt, die offensichtlich nicht mit jenen anderer Genossen übereinstimmten, und so gab es bald einen neuen Präsidenten und dann noch einen. Der Veränderungsprozeß hat sich mehr bei den Filmemachern abgespielt, weniger im Apparat. Der politische Prozeß war für unsere Entwicklung eines revolutionären Bewußtseins entscheidend, der Apparat hat uns nicht beeinflußt.

Frage: Wozu gab es ihn denn dann, wenn von ihm keine Impulse ausgingen?

Littin: Nun, Chile Films hat sich schon verändert in den drei UP-Jahren. Der Verleih mußte neu geordnet werden, er war bisher privat gewesen und wurde nun verstaatlicht. Chile Films kaufte ebenfalls schlecht geführte Kinos auf. Die Nordamerikaner verhängten daraufhin eine nahezu totale Filmblockade gegen Chile. Und so war Chile Films gezwungen, von heute auf morgen für Ausgleich zu sorgen. Außerdem wurde eine Trickfilmabteilung eingerichtet und die sehr wichtige Wochenschau effektiver gestaltet. Ja, und es gab eine Menge Coproduktionen mit sozialistischen Ländern, vor allem auf dem Dokumentarfilmsektor. Chile Films hat keine spektakulären Ergebnisse vorzuweisen. Aber was haben wir erreicht in diesen drei Jahren? 1968 gab es fünf Filmleute, nichts mehr, 1970 jedoch entstand ein wahrer

Produktionsboom mit unheimlich vielen Dokumentarfilmen, der eine große Zahl neuer Filmemacher hervorbrachte, die bis zum faschistischen Putsch eine beachtliche Summe von Spielfilmen oder -projekten entwickelten. Ein Jahr weiter und eine neue Generation von Filmemachern wäre präsent gewesen, wohl gemerkt von politischen Filmemachern. Denn das ist ja das Erstaunliche, daß es fast nur politische, revolutionäre Filme gab in diesen drei Jahren, die anderen waren völlig bedeutungslos, qualitativ wie quantitativ.

Frage: Diese Entwicklung ist wirklich einzigartig. Wenn Du Dich nun mal an das Manifest erinnerst, das die Filmemacher der UP 1970 als ihr Programm herausgaben - Du warst daran selbst maßgeblich beteiligt - und wenn Du es heute mit dem Erreichten vergleichst: was konntet Ihr in dieser kurzen Zeit nicht realisieren?

Littin: Ich glaube, daß wir gerade am Ende der ersten Etappe all dessen angelangt waren, was wir im Manifest skizziert hatten. Und wir hatten noch einen langen Weg, einen sehr langen Weg vor uns. Wir hatten noch nicht erreicht, daß das Kino ein Ausdruck des ganzen chilenischen Volkes war, ein Kino nationaler Repräsentanz und populärer Form, wir hatten noch keine wirklich neuen und effektiven Distributionsformen entwickelt, und auch die Filme selbst waren noch nicht effektiv genug gestaltet usw. usw. Wir hatten den ersten Schritt getan, nicht mehr.

Frage: Du sprachst vorhin von dem geradezu explosionsartigen Anstieg der Filmproduktion. Wo wurden denn diese Filme hauptsächlich eingesetzt?

Littin: Die Kurzfilme wurden von den Gewerkschaften gezeigt, den Zentren der Agrarreform, in Versammlungen vieler politischer Organisationen, auf der Straße, in den Poblaciones, in Fabriken und natürlich auch im staatlichen Fernsehen und im Kino. Aber ich glaube, daß die Kinos ihre Bedeutung in Chile verloren hatten. Es war viel wichtiger, Filme auf der Straße und in Versammlungen zu zeigen als in einem Kinoraum für eine kleine Elite. Der historische Prozeß in Chile ging so rasch voran, daß die Kinos irgendwie den Kontakt zum Leben verloren hatten. Sie waren für uns belanglos geworden, was ich sehr gut finde.

Frage: Viele Filmemacher wurden von den Faschisten verhaftet, einige gefoltert. Was geschah Dir während des Putsches?

Littin: Ich war bei Chile Films, denn die CUT, die Gewerkschaftszentrale, hatte alle Arbeiter zu ihren Arbeitsplätzen gerufen, und ich fand es als Filmemacher richtig, zu meinem natürlichen Arbeitsplatz, der staatlichen Filmorganisation, zu gehen. Es gelang mir auch mit einigen Genossen, Chile Films zu erreichen. Dort wurde ich von einigen Typen einer bewaffneten zivilen Faschistenorganisation erkannt, die Chile Films bereits besetzt hatten, und an die Militärs weitergeleitet. Die Soldaten nahmen mich zusammen mit anderen fest und registrierten mich. Aber da war ein Leutnant, der mich ebenfalls kannte und erklärte, ich sei neutral. Er entschuldigte sich für die Umstände und ließ mich frei. Zuvor, als die zivilen Faschisten uns zu den Soldaten brachten und sich dabei überlegten, ob es nicht besser wäre, uns gleich umzulegen, konnte ich noch das Bombardement auf die Moneda sehen, das von den Faschisten auf der Straße mit Beifall begrüßt wurde. Nun, ich nahm meinen Wagen und fuhr weg und machte mir dabei Gedanken, wohin ich gehen sollte, denn ich hatte im Augenblick jeden Kontakt verloren. Meine Situation wurde immer schwieriger, und so entschloß ich mich, in die mexikanische Botschaft zu flüchten, denn ich wollte von den Faschisten nicht einfach abgeknallt werden, sondern mich für den späteren Kampf schützen.

Frage: Du lebst nun hier in Mexico. Was kannst und willst Du hier tun?

Littin: Ich will Filme machen und zwar Filme, die den Kapitalismus denunzieren und die faschistische Junta, die in Chile herrscht. Und Mexico ist Lateinamerika, und ich bin - um Fidel zu zitieren - 'ein Sohn Amerikas und ihm gehöre ich'. Hier in Mexico habe ich die Möglichkeit, als Dozent an der Filmabteilung der Universität zu arbeiten und gleichzeitig einen Film vorzubereiten, eine Rekonstruktion des Putsches und all jener Phänomene, die den

Faschismus und die ganze Barbarei erklären und den nordamerikanischen Imperialismus denunzieren. Das ist heute unsere Aufgabe, die Pflicht der chilenischen Filmemacher im Exil.

(Aufgezeichnet am 2. März 1974 in Mexico-Ciudad)

Kino für das Volk

Manifest der Filmemacher der Unidad Popular
(Santiago de Chile 1970)

Chilenische Filmemacher, der Augenblick ist gekommen, zusammen mit unserem Volk die große Aufgabe der nationalen Befreiung und den Aufbau des Sozialismus zu beginnen.

Es ist der Augenblick, für unsere Werte die kulturelle und politische Identität zurückzugewinnen. Schluß damit, uns von der herrschenden Klasse die Symbole entreißen zu lassen, die das Volk in seinem langen Befreiungskampf geschaffen hat.

Schluß mit dem Mißbrauch der nationalen Werte als Stützen des kapitalistischen Regimes.

Laßt uns den Klasseninstinkt des Volkes in ein Klassenbewußtsein verwandeln. Es geht nicht darum, die Widersprüche aufzuheben, sondern sie zu verdeutlichen, um den richtigen Weg zu einer klaren und befreienden Kultur zu finden.

Der lange Kampf unseres Volkes um die Emanzipation weist den Weg. Wir müssen die verlorene, von der offiziellen Geschichtsschreibung kaschierte Spur der großen Volkskämpfe wieder aufnehmen und sie dem Volk als ein legitimes Erbe darstellen, um sie dem Gegenwärtigen entgegenzuhalten und das Zukünftige zu planen. Wir müssen uns auf die großartige, anti-oligarchische und anti-imperialistische Gestalt von Balmaceda besinnen.

Vergessen wir doch nicht, daß Recabarrén zu uns und dem Volk gehört, daß Carrera, O'Higgins, Manuel Rodriguez, Bilbao und der namenlose Bergmann, der im Morgengrauen fiel, und der Bauer, der starb, ohne das Warum seines Lebens und Sterbens verstanden zu haben, daß sie alle die Quellen sind, aus denen wir hervorgegangen sind.

Vergessen wir nicht, daß die chilenische Fahne die Fahne des Kampfes und der Befreiung ist, der Vorrechte des Volkes, seines Erbes.

Darum erklären wir:

1. Vor unserem Engagement als Filmemacher steht das politische und soziale Engagement für unser Volk; für seine große Aufgabe: den Aufbau des Sozialismus.

2. Film ist Kunst.

3. Der chilenische Film sollte - als geschichtlicher Auftrag - revolutionäre Kunst sein.

4. Revolutionäre Kunst entsteht nur in der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Volk, auf der Basis des gemeinsamen Ziels: der Befreiung. Auf der einen Seite steht das Volk als Träger der Handlung, ihr eigentlicher Urheber, auf der anderen Seite der Filmemacher als Mittel der Kommunikation.

5. Das revolutionäre Kino kann nicht verordnet werden. Deshalb fordern wir keine bestimmte Form des Filmemachens, sondern alle Formen, die unserem Kampf nützlich sind.

6. Allerdings darf sich das Kino nicht den Massen entfremden und sich in das Konsumprodukt einer kleinbürgerlichen Elite verwandeln, die niemals Motor der Geschichte sein kann. Solche Filme sind apolitische Filme.

7. Wir lehnen die mechanische Anwendung der erwähnten Prinzipien ab und werden uns von keiner offiziellen Instanz formale Kriterien für unsere Filmarbeit vorschreiben lassen.

8. Wir behaupten, daß die Formen traditioneller Produktion für die jungen Filmemacher ein unüberwindliches Hindernis sind und eine deutliche kulturelle Abhängigkeit beinhalten, zumal sie einer Ästhetik entstammen, die dem Wesen unseres Volkes fremd ist.

9. Wir behaupten, daß ein Kino mit diesen Zielen notwendigerweise eine neue kritische Einschätzung impliziert. Wir bekräftigen, daß der große Kritiker eines revolutionären Films das Volk ist, an das er sich wendet und das keine Vermittler braucht, ihn zu definieren und zu interpretieren.

10. Revolutionäre Filme an sich gibt es nicht. Sie erreichen diese Kategorie erst durch den Kontakt mit dem Publikum und besonders durch ihre Wirkung als stimulierendes Agens eines revolutionären Vorgangs.

11. Das Volk hat ein Recht auf das Kino. Deshalb müssen wir eine entsprechende Form suchen, damit es alle Chilenen erreicht.

12. Die Produktionsmittel müssen allen Filmschaffenden gleichermaßen zugänglich sein. Deshalb darf es keine Vorrechte geben. Im Gegenteil. Unter einer Volksregierung wird der künstlerische Ausdruck nicht mehr das Privileg weniger sein, sondern das unverzichtbare Recht eines Volkes, das den Weg zu seiner endgültigen Unabhängigkeit eingeschlagen hat.

13. Ein Volk mit Kultur ist ein Volk, das kämpft und sich befreit.

Venceremos

Chilenische Filmemacher

Zitiert nach 'Film und Revolution in Lateinamerika', Frft.1971

Miguel Littin

1942 am 9. August in Palmilla (Provinz Colchagua/Chile) geboren, dem Schauplatz von LA TIERRA PROMETIDA, Theaterstudium an der Universidad de Chile in Santiago. Autor avantgardistischer Bühnenstücke wie 'La mariposa debajo del Zapato', 'El hombre de la estrella', 'La sonrisa'.

1963 Beginn der Arbeit für das Fernsehen als Regisseur, Autor und Produzent: Bearbeitung und Inszenierung von Theaterstücken (Arthur Miller, Harold Pinter u.a.)
Verschiedene Auszeichnungen.

1964 Regieassistent bei *Yo tenia un camarada*, dem ersten Dokumentarfilm von Helvio Soto.

1965 Darsteller in *El analfabeto* und *Ana*, zwei Kurzfilmen von Helvio Soto. *Por la Tierra Ajena*, kurzer Dokumentarfilm über elternlose Kinder.

1966 Darsteller in *Mundo magico*, Kurzfilm von Helvio Soto als chilenische Episode in *ABC do amor*, der ersten Coproduktion der filmischen Erneuerungsbewegungen von Argentinien, Brasilien und Chile.

1967 Beginn der Vorbereitungen für *El chacal de Nahueltoro*.

1968 - 1969 Dozent am audiovisuellen Lehrstuhl des Publizistischen Instituts der Universidad de Chile in Santiago.

1969 *El chacal de Nahueltoro*, erster Spielfilm.

1971 *El companero Presidente*, langer Dokumentarfilm über ein Gespräch zwischen Regis Debray und dem chilenischen Staatspräsidenten Salvador Allende. Einige Monate Direktor von Chile Films, der neuen staatlichen Filmzentrale.

1972 - 1973 LA TIERRA PROMETIDA, Spielfilm.

1973 im Exil in Mexico.

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