25. internationale
filmfestspiele berlin

5. internationales
forum
des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

29

LA BATALLA DE CHILE
LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS

Die Schlacht von Chile
Der Kampf eines unbewaffneten Volkes

Land	Chile/Kuba 1973 - 1975
Produktion	Equipo Tercer Año unter Mitarbeit von Chris Marker und dem Kubanischen Filminstitut ICAIC
Regie, Buch	Patricio Guzmán
Kamera	Jorge Müller
Montage	Pedro Chaskel
Ton	Bernardo Menz
Produktionsleitung	Federico Elton
Regieassistent	José Pino
Koordination	Guillermo Cahn
Beratung	Julio Garcia Espinosa Marta Harnecker
Mitarbeiter	Paloma Guzmán, Lilian Indseth, Gastón Ancelovici, Angelina Vasquez, Armindo Cardoso, Juan José Mendi, Grupo Iskra, Studio Heynowski & Scheumann
Uraufführung	19. 5. 1975 Quinzaine des realisateurs, Cannes
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	90 Minuten (Teil I)

Inhalt

DIE SCHLACHT VON CHILE: DER KAMPF EINES UNBEWAFFNETEN VOLKES ist der einzige Film über das letzte Regierungsjahr der Unidad Popular. Er wurde von chilenischen Filmemachern gedreht, die Zeugen der außergewöhnlichen Vorgänge waren und sie in dieser einzigen filmischen Informationsquelle festhielten. Zum erstenmal war es in Lateinamerika möglich, eine revolutionäre Situation Tag für Tag zu filmen, so die Politik der Volksregierung und gleichzeitig die faschistischen Methoden der Imperialisten und der einheimischen Bourgeoisie gegen diese Politik aufzuzeichnen.

DIE SCHLACHT VON CHILE: DER KAMPF EINES UNBEWAFFNETEN VOLKES entstand in den Straßen und Arbeitervierteln von Santiago, in den Kupferbergwerken und Salpeterminen. Dieser politische Dokumentarfilm besteht aus Elementen der Reportage, des gefilmten Diskurses, der soziologischen Untersuchung, der journalistischen Chronik und auch des Spielfilms.

DIE SCHLACHT VON CHILE: DER KAMPF EINES UNBEWAFFNETEN VOLKES enthält 3 Teile, die unabhängig voneinander oder auch zusammen vorgeführt werden können.

1. Teil: DER AUFSTAND DER BOURGEOISIE (LA INSURRECCION DE LA BURGUESIA). Zeit: März bis Juni 1973. Er beschreibt jene Aktionen, die der Imperialismus und die Bourgeoisie zum Sturz der chilenischen Volksmacht unternahmen. Er hält die reaktionären Parlamentsdebatten fest, die Verfassungsklagen gegen die Minister der Unidad Popular, die Versammlungen der Putschisten, die Faschisten-Kommandos, die im Zentrum der Hauptstadt operieren, den Streik in der Kupfermine El Teniente, den Aufstand des 2. Panzerregiments.

2. Teil: DER STAATSSTREICH (EL GOLPE DE ESTADO). Zeit: Juni bis Oktober 1973. Er ist die Synthese der entscheidenden Etappe der Unidad Popular, in der der Klassenkampf seine schärfsten Formen annahm. Die Demaskierung der zynischsten und schamlosesten Intervention des nordamerikanischen Imperialismus in die inneren Angelegenheiten eines lateinamerikanischen Landes. Das untrügliche Dokument der revolutionären Kraft des chilenischen Volkes, seines hohen Bewußtseinsgrades, seiner ideologischen Vorbereitung, die mit dem 11. September nicht beseitigt werden konnten. Denn der Kampf, den Präsident Allende begann, geht weiter.

3. Teil: DIE VOLKSMACHT (EL PODER POPULAR). Zeit: Januar bis September 1973. Er enthält die Demonstration der organisatorischen Fähigkeit eines lateinamerikanischen Volkes. Die Darstellung der Basisorganisationen, die die Arbeiter schufen, um den bürgerlichen Staatsapparat durch eine wachsende sozialistische Ordnung zu ersetzen. Material zur Analyse, das die Arbeiterräte in den Industriegürteln, die Landarbeiterräte, die Mütterzentren, die Volksläden, die Arbeiterkongresse und die enteigneten Fabriken bieten. Er zeigt, wie das chilenische Volk versuchte, im dritten Regierungsjahr der Unidad Popular mit dem Aufbau des Sozialismus zu beginnen.

Hinweise zur Entstehung des Films

Sechs chilenische Filmemacher unter Patricio Guzmán bilden das Team, das diesen Dokumentarfilm drehte. Bereits 1971 haben sie *El Primer Ano* (Das erste Jahr) über die ersten zwölf Monate der Regierung von Präsident Allende realisiert. Ein Jahr später haben sie *La Respuesta de Octubre* (Die Antwort des Oktober) gemacht, eine filmische Umfrage unter den Arbeiterräten der Industriegürtel von Santiago während des Unternehmerstreiks im Oktober 1972. Als sie an *La Insurreccion de la Burguesia* arbeiteten, bot ihnen der französische Filmemacher Chris Marker Filmmaterial an, um dieses Vorhaben zu beginnen, das dann 10 Monate, von Januar bis September 1973, ohne Unterbrechungen andauerte. Letzter Drehtag war der 14. September.

Von diesem Augenblick an mußten der Regisseur und der Produktionsleiter verschiedene Hausdurchsuchungen durch die Streitkräfte und die Polizei der faschistischen Junta über sich ergehen

lassen. Der erste wurde vierzehn Tage lang im Nationalstadion interniert, der zweite 24 Stunden in der Militärschule von Santiago festgehalten, ohne daß die Faschistenorgane von der Existenz des Films noch von seiner späteren Sicherstellung erfuhren.

Das Kubanische Filminstitut ICAIC ermöglichte es dann Patricio Guzmán, das Projekt in La Habana fertigzustellen.

Vorbereitungen für die Konfrontation: März - Juni 1973

Bei den Wahlen vom 4. März 1973 übertrifft die Volkseinheit mit fast 44 % der abgegebenen Stimmen bei weitem ihr Ergebnis in den Präsidentenwahlen von 1970. Sie gewinnt Abgeordnete und Senatoren hinzu. Hauptgewinner sind die marxistischen Parteien, die zum erstenmal mehr als ein Drittel der Stimmen auf sich vereinigen. Verlierer sind vor allem die kleineren Parteien der Regierung und der Opposition. Die Parteien der Rechten erhalten damit nicht die zur Absetzung des Präsidenten notwendige Zweidrittelmehrheit.

Die Opposition erholt sich von ihrem Schrecken über die Wahlergebnisse und geht erneut zum Angriff über.

Am 7. März 1973 besetzt eine Minderheitsfraktion des MAPU die Mehrzahl der Parteigebäude und schließt die Führer der Mehrheit wegen 'ultralinker Abweichungen' aus der Partei aus. Die Kommunisten und die große Mehrheit der linken Presse geben der Minderheitsfraktion unter Jaime Gazmuri ihre Unterstützung. Die andere Fraktion unter Oscar Guillermo Carretón behält die Mehrheit der Mitglieder und wird von der Führung der Sozialisten und der Christlichen Linken weiterhin anerkannt. Beide Fraktionen bleiben in der Volkseinheit.

Die Differenzen innerhalb der Volkseinheit beziehen sich jetzt vor allem auf die Frage des weiteren Verbleibens der Militärs in der Regierung. Während die Kommunisten, die Radikalen und der MAPU-Gazmuri ein Verbleiben der Militärs wünschen, treten die Sozialisten, die Christliche Linke und der MAPU-Garretón für eine offensive Regierungspolitik ohne weitere Beteiligung der Militärs ein. Die militärischen Minister entheben die Volkseinheit einer Entscheidung, indem sie am 27. März 1973 mit der Erklärung aus dem Kabinett ausscheiden, daß sie die ihnen aufgetragenen Aufgaben der Normalisierung nach dem Oktoberstreik und der Durchführung korrekter Wahlen voll gelöst hätten.

Anfang April 1973 ergeben Vollversammlungen der Zentralkomitees der Sozialistischen und der Kommunistischen Partei eine weitgehende Annäherung der Standpunkte, besonders im Hinblick auf die Notwendigkeit der Einheit von Sozialisten und Kommunisten und der Schaffung von 'Volksmacht' als Alternative zur Macht des bürgerlichen Staatsapparats.

Ein von der Regierung im April 1973 eingebrachtes Projekt zur Demokratisierung des Schulwesens und zur Schaffung einer Nationalen Einheitsschule wird von den Parteien der Opposition zum Anlaß einer heftigen nationalen Kampagne gegen die Regierung.

Ende April 1973 beginnen Beschäftigte der Kupfermine El Teniente unter dem maßgeblichen Einfluß christdemokratischer Gewerkschaftsführer einen Streik für die Gewährung zusätzlicher Privilegien, der sich über acht Wochen lang hinzieht, obwohl die Regierung den Forderungen weit entgegenkommt. Am Streik sind vor allem die Angestellten und Techniker beteiligt, insgesamt etwa 35 % der Belegschaft. Der Produktionsausfall beläuft sich jedoch auf etwa 70 %.

Am 27. April 1973 kommt es zu schweren Zusammenstößen in Santiago zwischen Christdemokraten und Regierungsanhängern. Ein kommunistischer Arbeiter wird getötet.

Am 13. Mai 1973 beschließt die Christdemokratische Partei, ihre Opposition in Zukunft erheblich zu verschärfen.

Am 29. Mai 1973 erklärt sich das Verfassungsgericht als nicht zuständig für den Streit um das Reformprojekt der Senatoren Hamilton und Fuentealba.

Am 16. Juni 1973 kommt es nach einem Marsch der Streikenden von El Teniente nach Santiago in der Hauptstadt zu schweren Straßenunruhen. Sozialistische und Kommunistische Partei kritisieren in einer gemeinsamen Erklärung ein Gespräch Allendes mit den Streikführern als 'inopportun'. Zur gleichen Zeit erklärt die Nationale Partei die Präsidentschaft Allendes für praktisch beendet und fordert zum konsequenten Ungehorsam auf.

Am 20. Juni 1973 werden der Bergbauminister und der Arbeitsminister vom Parlament abgesetzt.

Am 21. Juni 1973 führt der Gewerkschaftsbund einen allgemeinen Streik durch. Auf einer Massenkundgebung mit 700 000 Teilnehmern fordert Allende zum erstenmal selbst die Schaffung von 'Volksmacht'.

Am 27. Juni 1973 wird der verfassungstreue General Prats auf offener Straße von Anhängern der Rechten provoziert. Einige putschistische Offiziere werden verhaftet.

Am 29. Juni 1973 erhebt sich in Santiago das Zweite Panzerregiment. Der Versuch, den Präsidentenpalast zu stürmen, wird von Truppen unter dem Oberbefehl des Generals Prats vereitelt. Arbeiter besetzen viele Fabriken und verstärken die Verteidigungskomitees. Die Führer der Organisation 'Vaterland und Freiheit' verlassen das Land.

Aus : Konterrevolution in Chile – Analysen und Dokumente zum Terror. Herausgegeben vom Komitee Solidarität mit Chile. Rororo-aktuell Nr. 1717, S. 200 f., Reinbek 1973

Im Nationalstadion

Von Patricio Guzmán

Als wir in die Polizeikaserne kommen, stellen sie uns gegen die Wand, und wir hören, daß es hinter unserem Rücken viel Bewegung unter den Polizisten gibt. Und dem, was sie sagen, entnehmen wir, daß sie unsere Wohnungen durchsuchen werden. Sie nehmen uns alle persönlichen Gegenstände ab, einschließlich unserer Wohnungsschlüssel, mit denen ein Polizist fortgeht. Ungefähr nach einer Stunde kehrt die Patrouille zurück und bringt ein Buch von Chris Marker, dem französischen Dokumentaristen, das vom ICAIC herausgegeben wurde. Ein Polizist fragt mich, warum ich dieses Buch habe, ob ich vielleicht in Kuba gewesen wäre, was das bedeute, wer Chris Marker sei, und wovon das Buch handele. Ich erkläre ihm, daß Marker ein französischer Dokumentarist ist, daß er sehr bekannt ist. Und dann zeigt er mir einige Fotos aus einem Film von mir, einem Kurzfilm, den ich vor ungefähr 4 Jahren gemacht habe, wo es eine Figur gibt, einen Schauspieler, und hinter ihm ist ein Foto von Che Guevara. Er sagt mir, daß ich das in Verkleidung sei. Ich sage ihm, daß es ein Schauspieler ist, und ich der Regisseur bin, aber er begreift das nicht. Und er hält mir das Foto so dicht ans Gesicht, daß ich überhaupt nichts erkennen kann. Dann zeigt er mir zwei Fotos von Allende und fragt, was das bedeute. Und dann eine Sammlung von 'Heften der Volksbildung' und fragt mich, warum ich sie in meinem Kleiderschrank versteckt hielt. Ich sage ihm, daß sie wohl in meinem Kleiderschrank waren, aber nicht versteckt. Und er versteht es nicht. Er befiehlt mir, mit erhobenen Händen an meinen Platz vor die Wand zurückzugehen – während des Gesprächs erlaubte er mir, mich umzudrehen – und so stehe ich nun weitere zwei Stunden. Einige Polizisten sagen dann, daß sie uns erschießen werden. Aber sie behalten uns noch längere Zeit an diesem Ort gefangen, und wir bemerken, daß bei mir eine erneute Haussuchung durchgeführt wird, denn als sie kommen, bringen sie Filmmaterial mit, einen Stapel von ungefähr 15 Büchsen, die ich zu Hause hatte. Sie nehmen diese Büchsen und sagen, daß dies ein überwältigender Beweis gegen mich sei, und daß ... ich mich vorbereiten solle.

Ich hatte verschiedene Drehbücher bei mir zu Hause, Drehbücher für Dokumentarfilme, unter anderem das Drehbuch von *Die Antwort des Oktober,* das wie ein Plan aussieht. Es ist ein großes Blatt mit Pfeilen, Angaben ... wie eben ein Drehbuch für einen Dokumentarfilm aussieht. Und sie glauben, daß das ... ein Angriffsplan sei.

Meine Verhaftung erfolgte um sechs Uhr abends und jetzt ist es schon vier Uhr früh. (...) Wir fahren ins Stadion, die Polizisten steigen aus, richten ihre Maschinengewehre auf uns, man läßt uns aussteigen und bringt uns in den Stadiontunnel, in einen langen Korridor. Dort gibt es ein neues Verhör und eine genaue Durchsuchung des ganzen Körpers. Wir müssen uns vollständig ausziehen. Die ganze Behandlung ist grausam. Man schlägt uns mit dem Gewehr, man stößt uns zu Boden, wir stehen auf, und man stößt uns von neuem nieder.

Wir zwei schlafen in einer Ecke, getrennt von den übrigen Häftlingen, die wir dort sehen. Das Licht wird nie ausgeschaltet, und die ganze Zeit über funktionieren die Ventilatoren und schaffen dadurch ein starkes Gefühl des Eingeschlossenseins.

Es wird Tag, das heißt, es ist schon 9 Uhr früh, und wir müssen reglos in einer Ecke sitzen. Dort stoße ich auf Angel Parra, der am selben Tag, zur selben Zeit wie ich in seiner Wohnung festgenommen wurde. Die ganze Zeit über kommen neue Gefangene ins Stadion, und wir sehen ganz in unserer Nähe, wie sie verhört, geschlagen oder zu verschiedenen Orten des Stadions gebracht werden. Nach etwa 40 Stunden bekommen wir zum ersten Mal etwas zu essen: eine Tasse Tee mit ein wenig Zucker, weiter nichts. Man bringt uns in eine Umkleidekabine, in der sich 190 Personen befinden. Unserer Berechnung nach gibt es einen Quadratmeter für zwei Menschen. Es ist unmöglich, daß alle zur gleichen Zeit schlafen. Eine Hälfte schläft, während die andere im Duschraum herumläuft. Dann lösen wir uns ab, damit alle Platz haben. Ich treffe mehrere Bekannte von der Unidad Popular, fast niemand darf sprechen, ein Posten blickt ständig herein, wobei sein Gewehr entsichert ist. Wenn jemand aufsteht oder sich bewegt, richtet der Posten sein Gewehr sofort ins Innere der Kabine. (...)

Eines Tages, so etwa am fünften Tag, bringt man uns ins Freie. Das Stadion ist leer. Man sieht nur etwa vier- bis fünfhundert über das ganze Stadion verteilte Gefangene. Sie werden bewacht, und sie müssen die Hände in ... so halten. Dabei müssen sie auf das Fußballfeld schauen. Unterdessen hört man über Lautsprecher Militärmärsche, ununterbrochen, die ganze Zeit über. Man läßt uns etwa drei Stunden draußen. Die Sonne scheint; einige bekommen einen Sonnenstich, und niemand kümmert sich um sie. Man bringt uns jetzt öfter ins Freie, und wir erfahren, daß wir insgesamt 7000 Häftlinge sind und man uns gruppenweise ins Freie bringt, damit wir uns untereinander nicht sehen können. Eines Tages suchen sie Helfer für die Essenausgabe, und einer der Genossen meldet sich freiwillig. Er berichtet uns, daß es Teile des Stadions gibt, die niemand betreten darf, wo nackte, anscheinend tote Körper herumliegen. Zumindest sind sie reglos. Es wird offensichtlich, daß es irgendwo im Stadion eine Folterkammer gibt. (...)

Die Organisation, die wir fast vom ersten Augenblick an unter uns schaffen, ist für die Militärs sehr unangenehm und gefällt ihnen überhaupt nicht. Gleichzeitig werden sie verunsichert. Niemals, nicht einmal in den schlimmsten Augenblicken, sehe ich jemanden, der unbeherrscht, verängstigt oder ziellos ist. Es geht uns schlecht, aber niemand wird schwach, nicht einmal diejenigen, die sehr schlimm dran sind. (...)

Jetzt kommt ein neues Verhör, bei dem mir ein Marineoffizier erklärt, die Welt bestände aus mehreren wesentlichen Elementen, und zwar aus der Geografie, der Rasse, der Kultur und den Traditionen. An zweiter Stelle stünde unser verspäteter politischer Zyklus, und noch nebensächlicher seien unsere politischen Persönlichkeiten. Der Marxismus sei eine östliche Ideologie, die nichts zu tun hätte mit unserer Rasse und unserer Kultur, infolgedessen sei er schädlich. Wir müßten den Marxismus aus Prinzip, von unserer Natur her ablehnen. Wir seien von ausländischen Ideen infiziert, und unser Sein läge in der lateinamerikanischen Kultur und Rasse. Aber er erklärt nicht, was das ist. Er spricht mit absoluter Überzeugung. Er gibt mir praktisch keine Chance, etwas zu sagen. Er spricht mit schneidender Stimme und schreibt mir sogar alles auf ein Stück Papier, das er mir gibt, damit ich es auswendig lerne. Er sagt, die Persönlichkeiten seien bedeutungslos, wir seien von der Politik verseucht und müßten uns davon befreien. Er behauptet, der militärische Aufklärungsdienst besäße alle Angaben über uns, und es bestünde die Möglichkeit unserer Freilassung, aber mehr könne er uns nicht sagen. Man macht Fotos von uns, nimmt unsere Fingerabdrücke und legt Fragebogen an. Uns wird klar, daß sie sich eine große Kartei anlegen, in der sie die ganze chilenische Linke, etwa zwei bis drei Millionen Menschen erfassen wollen. (...)

Patricio Guzmán, Stadion Chile, Film und Fernsehen 2/74, S. 15 f., Berlin/DDR 1974

Chile – kinematografisches Stichwort

Von Peter B. Schumann

Chile gehörte bis in die sechziger Jahre zu den unbedeutenderen Filmländern Lateinamerikas wie Kolumbien, Peru, Uruguay und Venezuela. Das heißt: in Chile entstanden bis dahin zwei bis drei Spielfilme pro Jahr (162 in 67 Jahren) – eine quantitativ wie qualitativ bescheidene, aber relativ kontinuierliche Produktion, die allerdings nur auf dem einheimischen Markt Interesse fand. Erst die starke sozialistische Bewegung, die 1970 die Unidad Popular an die Regierung brachte, schuf die politischen Voraussetzungen für den größten filmischen Aufschwung, den ein lateinamerikanisches Land je genommen hat. (...)

1961 - 1969. Die sechziger Jahre sollten endlich zur wesentlichen Entwicklungsphase einer eigenständigen chilenischen Kinematografie werden. Der Impuls dazu ging von den Hochschulen aus: 1961 wurden an der staatlichen wie an der katholischen Universität in Santiago Filmzentren geschaffen. Gleichzeitig etablierten sich Filmclubs. 1962 bildete sich mit dem 'Cine Club Vina del Mar' (Gründer: Aldo Francia) eine Amateurfilm-Bewegung, die bald auch ein nationales Festival veranstaltete, das 1967 zum 'Ersten Festival des lateinamerikanischen Films' erweitert wurde (ein zweites folgte 1969) – dem wichtigsten Treffen der Filmemacher des Subkontinents, dem entscheidenden Katalysator für die Entwicklung des politischen Kinos.

Kurze Dokumentarfilme auf 16mm waren die ersten Ergebnisse dieser Aktivitäten, die sich bald bei 'Cine Experimental', der Filmabteilung der staatlichen Universität, zentrierten. Ihr Leiter, Sergio Bravo, wies mit Kurzfilmen wie *La marcha del carbon* und *Banderas del pueblo* (1964) den Weg für einen realistischen, sozialkritisch engagierten Film, den vor allem Pedro Chaskel (*Aborto*, 1965) fortsetzte. Wichtig für die Neuorientierung der chilenischen Kinematografie war auch die Begegnung mit zwei Europäern: Edgar Morin, dem 'Vater des Interviewfilms', und dem Dokumentaristen Joris Ivens, der hier einen nicht sehr gelungenen Film *Valparaiso* drehte.

Nachdem das christdemokratische Regime Frei einiges Interesse für das Kino zeigte und Steuererleichterungen bot, was besonders den kommerziellen Produzenten zugutekam, war es für junge Filmemacher leichter geworden, ambitionierte, engagierte Arbeiten zu machen. Das chilenische Kino spaltete sich in zwei Richtungen: den Kommerzfilm, der noch einmal Anfang der sechziger Jahre einige Lebenszeichen von sich gab, dessen Opportunisten dann versuchten, sich an der neuen sozial-engagierten Linie anzuhängen (Patricio Kaulen mit *Largo viaje*, 1967), der aber schließlich völlig verschwand, verdrängt vom jungen realistischen Kino, das ab 1967 aus dem Dokumentarfilm hervorging, nicht zuletzt unter dem Eindruck der brasilianischen und kubanischen Beiträge des 'Ersten Festivals des lateinamerikanischen Films'.

Vier Namen markieren den Beginn dieses neuen chilenischen Kinos: Raul Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968), Helvio Soto (*Caliche sangriento*/Der Salpeterkrieg, 1969), Aldo Francia (*Valparaiso mi amor*/Die Kinder von Valparaiso, 1969), Miguel Littin (*El chacal de Nahueltoro*/Der Schakal von Nahueltoro, 1969). Diese sehr unterschiedlichen Temperamente eint der gleiche Wille: die politische und soziale Realität Chiles, d.h. die Wirklichkeit des christdemokratischen Regimes, filmisch bewußt zu machen und so zu

attackieren. Ruiz nahm über die porengenaue Darstellung von Verhaltensweisen der 'Lumpenbourgeoisie' indirekt die gesellschaftliche Situation aufs Korn; Soto griff militaristische Erscheinungsformen an einem historischen Stoff an; Francia und Littin kritisierten das System der Klassenjustiz, das Menschen ohne Rücksicht auf die gesellschaftlichen Ursachen ihrer Straftaten aburteilt. Allerdings ist die politische Analyse dieser Beiträge noch von einer reformistischen Grundhaltung bestimmt, denn sie dokumentieren nur einen Zustand, ein System, das als unveränderbar erscheint, ohne Implikationen einer möglichen Transformierung – und das ein Jahr vor dem Wahlsieg der Unidad Popular. Trotzdem war dies der Sprung in die Wirklichkeit, den das chilenische Kino sechs Jahrzente lang nicht vollzogen hatte. Er war verbunden mit der Suche nach einer nicht deformierten, nicht-kolonisierten, authentischen Filmsprache. Ruiz hatte sie von Anfang an gefunden, Littin erreichte sie erst in seinem letzten Film, Soto blieb auf europäische Vorbilder fixiert, Francia entwickelte aus den neorealistischen Strukturen seines Erstlings eine unbefriedigende Mischform.

Zum eigentlichen politischen Medium sollte der Dokumentarfilm werden, dessen Mittelpunkt weiterhin 'Cine Experimental' hieß. Hier war ein mit bescheidenen Mitteln ausgerüstetes Experimentierfeld für neue Talente und für Filmemacher, die sich darauf konzentrierten, Phänomene der Unterentwicklung und der kapitalistischen Ausbeutung in ihrem Land zu dokumentieren: *Desnutricion infantil*/Unterernährung bei Kindern (1969) von Alvaro Ramirez, *Testimonio*/Zeugnis (1969) von Pedro Chaskel.

1970 - 1973. Die drei Jahre der Regierung der Unidad Popular waren die aktivsten, ergebnisreichsten der siebzig Jahre chilenischer Kinematografie. Jetzt ging es nicht mehr um die Erneuerung, sondern um die Politisierung und Popularisierung des Kinos, den Film als Medium im revolutionären Prozeß. Denn: "Das Volk hat ein Recht auf das Kino. Deshalb müssen wir eine entsprechende Form suchen, damit es alle Chilenen erreicht." Und: "Vor unserem Engagement als Filmemacher steht das politische und soziale Engagement für unser Volk, für seine große Aufgabe: den Aufbau des Sozialismus." Das proklamierten die Filmemacher, die sich fast alle in den Parteien und Gewerkschaften der Unidad Popular organisierten. Was sie in diesen drei Jahren schufen, läßt sich zunächst numerisch fassen: das neue chilenische Kino trat unter dem christdemokratischen Regime mit 2 Filmzentren, 4 Machern von Spielfilmen und 10 Dokumentarfilmen in Erscheinung; während der Unidad-Popular-Regierung entwickelte sich 'ChileFilms' zu einer großen staatlichen Filmorganisation, gab es 6 Filmzentren, 21 Filmgruppen oder -kollektive, wurden 22 lange Spiel- und Dokumentarfilme fertiggestellt und ca. 15 projektiert, begonnen oder abgedreht, entstanden mehr als 200 kurze Dokumentarfilme (im ersten UP-Jahr bereits 42), an denen sich Dutzende von neuen Filmemachern ausbilden konnten, war das kommerzielle Kino praktisch verschwunden. Die Themen der Dokumentarfilme reichten von der Dokumentation politischer Ereignisse (*Venceremos* von Pedro Chaskel und Hector Rios, 1970) über die Reflexion der Geschichte der Arbeiterbewegung (*Santa Maria de Iquique* von Claudio Sapiain 1971) bis zur Agitation von Zielgruppen (*Nutuayin Mapu* von Carlos Flores und Guillermo Cahn, 1971) und zur Information über soziale Probleme wie den Alkoholismus (*Entre ponerle y no ponerle* von Hector Rios, 1972).

Die Spielfilme beschäftigten sich mit der Volksfrontpolitik der dreißiger Jahre und Verbürgerlichungserscheinungen in den sozialistischen Parteien (*Voto mas fusil*/Stimmzettel und Gewehr von Helvio Soto, 1970/1), mit der Kleinbourgeoisie jener Bevölkerungsschicht, die die sozialistische Politik immer wieder boykottierte (*Nadie dijo nada* von Raul Ruiz, 1971), mit progressiven und reaktionären Haltungen in der katholischen Kirche (*Ya no basta con rezar*/Der Steinwurf von Aldo Francia, 1972), mit der Revolutionsgeschichte (*Manuel Rodriguez*, ein unvollendeter Film von Patricio Guzmán, und *Tierra prometida*/Das gelobte Land von Miguel Littin, 1973). Die langen Dokumentarfilme waren zumeist Interviewfilme (Miguel Littin drehte das Gespräch zwischen Régis Debray und Salvador Allende *Companero Presidente;* Carlos Flores porträtierte auf diese Weise den Klassenkampf innerhalb der chilenischen Jugend *Descomedidos y chascones*/ Rabauken und Narren, 1972/3) oder analytische Chroniken der laufenden Ereignisse (Patricio Guzmán hat in *El primer ano*/Das erste Jahr, 1972, die wichtigsten Stationen des ersten Jahres UP-Politik festgehalten und später auch den Oktober-Streik der vereinigten Rechten in *La respuesta de octubre*/Die Antwort des Oktober, 1972/3).

Um die Fülle von politischen Filmen ans Publikum, d.h. an die Massen, zu bringen, mußten neue Vertriebsformen gefunden werden, besonders für die Dokumentarfilme. Die Filmemacher gingen mit ihren Arbeiten in die Gewerkschafts- und Parteiorganisationen, in die 'poblaciones', die Arbeitersiedlungen, in die Fabriken, in die Kulturhäuser auf dem Land, auf Plätze und Straßen, in Schulen und Universitäten. Es war eine mühsame, aber fruchtbare und notwendige Kleinarbeit, und für beide, Macher wie Zuschauer, ein Lernprozeß. In den politischen Versammlungen wurde der chilenische Film zu einem Medium (zumindest der Dokumentarfilm), mit dem es möglich war, verändernd in den sozialistischen Transformationsprozeß einzugreifen und in einzelnen Fällen auch Handlungsanweisungen zu vermitteln.

Anders beim Spielfilm. Er blieb weitgehend auf das kommerzielle Vertriebssystem angewiesen, in dem die einheimischen Filme nie gegen das internationale Konfektionskino konkurrieren konnten, auch die neuen, unabhängigen, politischen Filme nicht. Und in den wenigen Jahren der UP-Regierung konnte dieses System in Händen der Bourgeoisie kaum verändert werden. Im Gegenteil: die staatliche Filmorganisation mußte sich gegen einen Boykott der nordamerikanischen Filmkonzerne zur Wehr setzen. Da aber auch die inhaltlichen und formalen Strukturen der Spielfilme noch weit von den Erfordernissen eines populären, revolutionären Kinos entfernt waren, ja teilweise sogar ins Extrem eines individualistisch-esoterischen Elitedenkens verfielen (*Metamorfosis del jefe de la policia politica*/Metamorfose des Chefs der politischen Polizei von Helvio Soto, 1973) oder sich aus reformistischen nur opportunistische Positionen ergaben (*Ya no basta con rezar* von Aldo Francia), konnte der Spielfilm keine Funktion als politisches Medium übernehmen. Der einzige Beitrag, der zu einem revolutionären Massenkino tendierte, Littins *Tierra Prometida,* konnte nicht mehr in Chile gezeigt werden. Denn am 11. September 1973 zerschlug der Faschismus vereint mit dem internationalen Kapitalismus auch diese verheißungsvollste Filmbewegung in Lateinamerika. Die chilenischen Faschisten zerstörten dabei auch die letzte Kopie des einzigen bedeutenden Beitrags der Stummfilmzeit *El húsar de la muerte.*

Aus : Lexikon des internationalen Films, Band 1: Filmgeschichte nach Ländern, herausgegeben von Ulrich Kurowski, S. 39 - 43, Reihe Hanser Filmbibliothek. (Der vorliegende Text entspricht nicht der vom Herausgeber manipulierten Fassung: er ist nämlich bis auf die angegebene Kürzung, vollständig.)

Notizen zur Arbeitsweise

Von Patricio Guzmán
Aus einem Gespräch mit Louis Marcorelles

Ein Hauptproblem für uns war die Struktur des Films. Wir haben ein Dokument von mehreren Seiten verfaßt, um die Methode nach der wir verfahren wollten, herauszufinden. Wir haben zuerst daran gedacht, einen chronologischen Film zu machen mit einer Darstellung von der Entwicklung der Ereignisse. Dann dachten wir an eine Kapiteleinteilung, d.h. an einen Film, der darlegen sollte, welche Probleme die Regierung mit den Arbeitern gehabt hatte, ihr Problem mit der verstaatlichten Industrie; ein anderes Kapitel sollte die Beziehung der Regierung zur Bourgeoisie schildern, ein weiteres die Probleme der Mittelklasse, eines die Landprobleme usw.; und mithilfe dieser Kapitel wollten wir eine umfassende Darstellung der chilenischen Wirklichkeit machen. Wir haben uns auch

andere Methoden überlegt, z.B. in eine Fabrik zu gehen und zu sehen, welche Probleme sich dort stellten. Wir haben uns sehr ernsthaft mit dieser Methodenfrage beschäftigt, und wir waren uns von Anfang an klar darüber, daß wir einen distanzierten Film machen müßten, einen Film, der die Vorgänge in Chile nicht schematisch darstellen dürfte. Aber trotz vieler Diskussionen konnten wir dieses Problem nicht lösen, und wir haben dann einfach angefangen zu drehen. Denn das war damals eine Situation, wie wenn man hier draußen plötzlich Schüsse und Unruhe auf der Straße hörte.

Wir haben mit dem Film im Februar begonnen, und damals ging bereits sehr viel auf der Straße vor sich, und der Klassenkampf hatte eine unwahrscheinliche Intensität erreicht, denn die Märzwahlen standen bevor, in deren Verlauf man das Parlament für Salvador Allende wählte. Nun, zuvor mußten wir uns noch die Struktur des Drehbuchs überlegen. Wir hatten vorher *El primer ano* gemacht, und dieser Film schien uns sehr interessant, aber auch sehr unzulänglich zu sein, denn er hatte keinen klaren Gesichtspunkt, von dem aus man hätte die Wirklichkeit angehen können. Es war ein eher spontaner Film, wie wenn man auf die Straße geht und filmt und so den Augenblick festhält, den das Land gerade erlebt. Ich bin nicht gegen *El primer ano,* ich mag den Film, und er scheint mir sehr nützlich zu sein. Aber da wir nunmal diese Erfahrung gemacht hatten, war es gut, sie zu verwerten. Also haben wir ein Exposé auf einer Wand entworfen mit allen wichtigen Problemen, ökonomischen, politischen, ideologischen, und so begannen wir allmählich eine Konfliktfront zu entdecken, wo der Klassenkampf in eine sichtbare Phase eintrat, d.h. in eine filmisch faßbare.

Dreharbeiten

Dann haben wir zu drehen begonnen. Jeden Tag kaufte ein Mitglied des Teams, meist der Regieassistent, sämtliche chilenischen Zeitungen, die in großer Auflage erschienen, und so wurde auf der Wand ein Schema sichtbar, das darzustellen versuchte, was vorging, und das das gesamte Team las und diskutierte. Außer der Presse hatten wir Kontakte in Fabriken, auf dem Land, im Industriegürtel rund um Santiago. Und wir verfügten auch über nicht offizielle Informationen, Nachrichten aus erster Hand. Im Kongreß hatten wir z.B. einen Journalisten der UP, der uns direkt informierte: "Heute wird jene Gesetzesvorlage diskutiert, kommt, es wird vielleicht eine interessante Debatte werden." Und aus all diesen Daten versuchte Federico als Produktionsleiter die für unsere Arbeit relevanten herauszudestillieren. Wir hatten nur eine Kamera, ein Nagra und ein ziemlich mitgenommenes Transportmittel, mit dem wir uns irgendwie durch die Stadt bewegen mußten, d.h. ich, der Kameramann und der Tontechniker. Der Regieassistent blieb oft zuhause, um die Zeitungen zu studieren, damit er uns später darüber informieren konnte, was am folgenden Tag sich ereignen würde.

Wir waren sehr streng mit uns. Wir arbeiteten jeden Tag von früh an. Manchmal rief ich das Team an einem Ort in der Stadt zusammen, wo nichts passierte, nur um festzustellen, ob sie auch wirklich alle kämen. Und trotz mehrerer solcher falscher Alarme sind sie immer gekommen. Die Dreharbeiten waren ziemlich hart, obwohl wir uns auf Santigago konzentrierten, denn es war viel zu kompliziert, andere Gebiete aufzusuchen, was uns sehr leid tat, denn dort gab es eine überraschend große Zahl herrlicher Themen.

Die gesamten Dreharbeiten dauerten zehn Monate und fanden am 11. September ihr Ende. An diesem Tag sind wir wie an jedem anderen zusammengekommen, weil wir etwas Bestimmtes vorhatten, das wir infolge der Ereignisse absagen mußten. Wir waren uns bewußt, was los war, und sorgten uns um das Material, das wir inzwischen angesammelt hatten. Doch niemand außer mir wußte, wo es sich befand, denn es herrschte eine sehr strenge Arbeitsteilung zwischen uns. Nicht einmal Federico wußte etwas davon. Jeder war sich seiner Rolle bewußt, seiner Verantwortlichkeit, und nur dank dieser Verantwortlichkeit jedes einzelnen konnten wir das Material herausholen.

Es gab während der Dreharbeiten gefährliche Situationen, die uns heute eher amüsieren. Aber die Hälfte des Films haben wir in Furcht gedreht. Wir hatten Angst, d.h. es gab harte Situationen, und wir hatte eine Vielzahl verschiedenster Bescheinigungen, die uns Zugang zu vielen Orten verschafften. Aber wir haben während dieser Zeit kein einziges Interview gegeben, und wir haben niemandem etwas von unserer Arbeit erzählt, es schien uns besser, das Projekt geheim zu halten.

Finanzierung

Die Finanzierung geschah auf sehr verschiedene Weise, aber eigentlich durch uns selbst. Während der UP-Regierung ist es nicht gelungen, einen wirksamen zentralen Organismus für unsere Aktivitäten auf dem Filmsektor zu schaffen. Wir wußten nur, daß wir auf die eine oder andere Weise, in zwei oder drei Jahren einen solchen Organismus haben würden. **Chile Films** war der Versuch, ein staatliches Kino zu machen. Und er hat auf dem Verleihsektor funktioniert. Aber auf dem Produktionssektor war alles sehr unklar. Innerhalb der chilenischen Filmindustrie gab es einen wichtigen ideologischen Kampf, der im Pressesektor leichter zu entscheiden ist, wo jede Partei eine Zeitung, eine Zeitschrift oder einen Radiosender hat. Aber beim Kino stürzten sich alle Parteien auf Chile Films, und die Probleme, die dabei entstanden, sind so ernst gewesen, daß sie die Filmproduktion stark behinderten.

Filmmaterial

Da hat nun Chris Marker eine wesentliche Rolle gespielt. Chris hatte die französische Version von *El primer ano* für uns gemacht. Als wir fühlten, daß die große Krise näherrückte, haben wir an ihn geschrieben, daß wir ein Team hätten und eine Idee zu einem Film über ein großes Panorama, über das, was in Chile vorging, und daß wir das sehr gern machen würden, aber daß wir keinen Rohfilm hätten und daß uns die ökonomische Blockade es nicht erlaubte, dieses Material einzuführen. Das heißt, man müßte acht, neun oder zehn Monate warten, bis das Material ins Land käme, weil diese ökonomische Blockade vor allem die Kommunikationsmittel beträfe. Chris schrieb zurück, er werde sehen, was sich machen ließe. Und nach ein oder zwei Monaten kündigte er uns an, daß das Material unterwegs sei. Wir haben Chris dafür sehr zu danken. Er hat keinerlei Bedingung gestellt, er hat gesagt, das Material gehört euch, dreht damit, alles, was ich für euch tun kann, ist, es euch zu schikken. Ich habe große Achtung vor Chris, denn ich glaube, daß es sehr wenig Europäer gibt, die sich damals so klar zu uns verhielten. Für uns war diese Hilfe sehr wichtig, nicht für mich persönlich oder für das Team, für das gesamte chilenische Kino und für das lateinamerikanische Kino.

Medien-Situation

In dem Augenblick, als der Klassenkampf immer intensiver wurde, in den letzten vier Monaten, wurden die Massen-Kommunikationsmittel von den politischen Ereignissen völlig ausgeschaltet, durch die Vorgänge auf der Straße, im Parlament, durch die Reden Allendes, die Beschlüsse der Parteien der Linken, die Maßnahmen der Rechten, die Interventionen des Imperialismus – all das war von einer derartigen Intensität, daß es absurd war, eine Zeitung zu kaufen. Es gab Augenblicke, wo die Kommunikation nur noch zwischen Personen, Gruppen, Parteien funktionierte. Für uns waren die Kommunikationsmittel außer Funktion gesetzt.

Der Klassenkampf hatte auch die Möglichkeit der Kommunikation mithilfe des Kinos beseitigt. Denn was für einen Film man immer plante, wenn er fertig war, also nach Wochen, war er längst überholt. In diesem Augenblick erkannten wir, daß es wichtiger als jemals zuvor war, die Ereignisse festzuhalten. Und allmählich wurden wir uns auch klar darüber, daß wir einen Film über die Konterrevolution machten. Wir hatten einen Film über die Revolution begonnen, und wir hatten gedacht, daß wir ihn mit der endgültigen Machtübernahme benden würden. Es gab Augenblicke, in denen wir voller Furcht drehten, registrierten, was wir sahen.

Tag des Putsches

Am 11. September hatten wir uns ganz normal getroffen. Wir wollten weggehen, um zu drehen, denn wir hatten ja den Putschversuch des Panzerregiments ganz aus der Nähe gefilmt (er wird erst im nächsten Teil enthalten sein). Ich habe das Team gewarnt, daß wir alle in sehr großer Gefahr seien, daß die Situation sehr ernst sei, Staatsstreich, und wir haben diskutiert, was wir nun machen wollten, der Kameramann wollte unbedingt drehen, ich auch, aber dann haben wir uns erst einmal umgesehen. Wir waren zwei Straßen von der Moneda entfernt und haben gesehen, daß die Situation wirklich sehr schlecht war, überall Soldaten und überall Schüsse. Wir haben schnell irgendetwas gedreht, unser Material zusammengerafft, und dann haben wir uns getrennt. Ich bin mit dem Regieassistenten zu mir gegangen, vor dem Haus gab es eine Schießerei, also mußte ich bis Tagesanbruch warten. Am folgenden Tag kamen viele Genossen vorbei, es war ein zentraler Ort, mitten im Zentrum der Stadt, aber leider von einer großen Zahl von Polizeistationen umgeben, und am vierten Tag nach dem Putsch kam eine Patrouille und durchwühlte das Haus. Dreimal haben sie es auf den Kopf gestellt, und alle Filme mitgenommen – aber nur alte Filme, nichts von dem neuen.

Rettung des Filmmaterials

Nach einer längeren Wartezeit entschlossen wir uns, den Film ins Ausland zu bringen, und zwar ohne daß dabei auch nur eine einzige Rolle verlorenging. Sie durchwühlten auch das Haus, wo der Techniker wohnte, der einen kleinen Koffer voller Tonbänder bei sich hatte, aber die Militärs fanden ihn nicht. Der Film ist also gerettet worden, weil wir selbst ziemlich gut organisiert waren.

Dann hat uns das ICAIC sehr schnell die Möglichkeit gegeben, den Film in Kuba zu beenden. Wir haben alle nötigen Mittel erhalten, und wir konnten ein Jahr lang wie bei uns arbeiten. Die kubanische Revolution ist für uns eine außerordentliche Erfahrung gewesen.

Film fürs Ausland

Wir wollten einen sehr gründlichen Film machen, der ein für alle Mal festhalten sollte, was sich ereignet hatte. Wir hätten nur einen Film machen können, und der Verleih wäre einfacher gewesen und die Auswertung auch. Er wäre spektakulärer gewesen. Aber er hätte auch nur aus einem Teil bestanden. Deshalb haben wir drei Filme gemacht, die natürlich auch nicht vollständig sind. Doch sie enthalten alle Elemente, um das Geschehene zu verstehen. Deshalb die Aufteilung in drei Stücke, die wir für kompliziert halten, aber das ist nicht entscheidend, denn schließlich machen wir den Film nicht, damit ihn auf irgendeine Weise auch das chilenische Volk sehen kann. Das ist wesentlich. Das heißt, der Film ist für das Ausland wesentlich. Was in Chile passiert ist, soll seine internationale Verbreitung durch sich selbst erfahren. Das braucht auch keine besondere Bearbeitung, um im Ausland die Blicke auf sich zu ziehen. Deshalb haben wir ganz andere Filme gemacht. Wir haben viel darüber nachgedacht. In La Habana hat sich Pedro (Chaskel) unserer Arbeit angeschlossen. Er ist Leiter der Chilenischen Kinemathek des Widerstandes, eines kleinen Organismus, wo alle Filme der UP gesammelt werden, der zur Koordinierung unserer Arbeit im Ausland nötig ist.

Montage

Die Montage des Films war eine schrecklich mühselige Arbeit, eine sehr schwierige Arbeit auch, weil das Material sehr umfangreich ist. Es sind nur 45.000 Fuß, das ist nicht viel, in 16mm. Es gibt Auslandskorrespondenten, die nach einer Woche 150.000 Fuß abgedreht hatten und verschwanden. Aber unsere Dreharbeit war sehr geplant, verlief schrecklich genau. Bei einer Diskussion gab es z.B. drei oder fünf brillante Beiträge, aber wir haben nur einen Teil eines einzigen aufnehmen können, denn wir hatten nicht mehr Filmmaterial.

Diese 45.000 Fuß Material waren für Pedro sehr schwer zu handhaben: sie zu ordnen, den Ton anzulegen, aufzugliedern usw., das war eine verdammt harte Arbeit. Ich glaube, daß Pedro und ich während der Montage oft sehr ungeduldig gewesen sind, weil es sehr schwierig war für uns, vor allem angesichts der Ereignisse, wenn man Allende sieht und die vielen anderen Führer, die heute tot sind, dann kann man keine attraktive Montage machen. Außerdem gibt es keine gültigen Regeln, um das Material mit technischer Zuverlässigkeit auszusuchen. Man muß eine Einstellung ein, zwei, drei,, zwanzig Mal ansehen, und man ist sich immer noch nicht sicher.

Politische Hilfe

In La Habana haben wir auch politische Hilfe gefunden und zwar ganz außergewöhnliche durch Julio Garcia Espinosa, der ein wunderbarer Genosse, ein großer Revolutionär ist. Er hat meiner Ansicht nach das revolutionäre Kino in Lateinamerika geschaffen, dieser große Theoretiker, den wir in Lateinamerika haben. Und dann hat uns Marta Harnecker, die Chefredakteurin von 'Chile Hoy', sehr geholfen, eine Systematik zu finden.

So hat sich wieder ein Arbeitsteam zusammengefunden, aber drei unserer Genossen sind in Chile, sind Gefangene, Gefolterte. Und es gibt gegenwärtig keine Möglichkeit, sie frei zu kriegen. Es geht ihnen sehr schlecht. Aber wir wissen nichts Genaues.

(Dieser Text ist Teil eines langen Interviews, das Louis Marcorelles mit Patricio Guzmán in Cannes 1975 führte. Der besseren Lesbarkeit wegen haben wir die wenigen kurzen Fragen Marcorelles entfernt und Stichworte eingefügt.)

Biographie

Patricio Guzmán

1941 am 11. August in Santiago geboren. Nach d. Oberschule ein Jahr Studium der Geschichte und Geografie, drei Jahre Philosophie. Aufgabe des Studiums, um in einer Werbeagentur zu arbeiten.

1965 Eintritt ins Filminstitut der Universidad Catolica de Chile in Santiago. *Viva la Libertad,* kurzer Trickfilm.

1966 – 1969 Studien an der spanischen Filmschule EOC (Escuela Oficial de Cinematografia) in Madrid.
Elektroshow, Kurzfilm.

1967 *Escuela de Sordomudos,* Kurzfilm.
Artesania Popular, Kurzfilm.

1968 *La Tortura,* Kurzfilm.
Imposibrante, Kurzfilm.

1969 *El Paraiso Ortopedico,* mittellanger Spielfilm.
Opus 6, Kurzfilm.

1971 Leiter der Dokumentarfilmabteilung von Chile-Films.
Chile, Elecciones Municipales, kurzer Dokumentarfilm.
El primer ano, langer Dokumentarfilm.

1972 *Comandos Comunales,* kurzer Dokumentarfilm.

1973 Unterricht in Regie und Produktion für die Gewerkschaft der Filmtechniker in Santiago.
La Respuesta de Octubre, mittellanger Dokumentarfilm.
Manuel Rodriguez, unvollendeter historischer Spielfilm.
Dreharbeiten zu LA BATALLA DE CHILE.

1974 in Kuba zur Fertigstellung seines mehrteiligen Dokumentarfilms LA BATALLA DE CHILE.

1975 Uraufführung des 1. Teils bei der 'Quinzaine des Realisateurs' in Cannes.
Lebt in La Habana.

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