

Christian von Tschilschke

Kino der Dekolonisierung / Dekolonisierung des Kinos

LA HORA DE LOS HORNOS (1968) von Fernando
E. Solanas und Octavio Getino

Aufbruch + Gewalt = Avantgarde

Fernando E. Solanas und Octavio Getinos LA HORA DE LOS HORNOS (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN; AR 1968) gilt bis heute als der bedeutendste Dokumentarfilm nicht nur Argentiniens, sondern Lateinamerikas überhaupt.¹ Mit seiner politischen Militanz und ästhetischen Innovationskraft, die ihn zu einem herausragenden Vertreter des Avantgardekinos machen, verkörpert er beispielhaft das Begriffspaar «Aufbruch und Gewalt», in dem der vorliegende Band das maßgebliche Signum der filmhistorischen Entwicklung in den 1960er- und 1970er-Jahren er-

1 So z. B. die Filmwissenschaftler:innen Robert Stam: «Quite probably the most influential documentary ever produced in Latin America», Robert Stam: «THE HOUR OF THE FURNACES and the Two Avant-Gardes». In: Julianne Burton (Hg.): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh 1990, S. 251–266, hier S. 251, und Clara Kriger: «el documental político más significativo de Latinoamérica», Clara Kriger: «LA HORA DE LOS HORNOS [Fernando E. Solanas, Argentina, 1968]». In: Paulo Antonio Paranaguá (Hg.): *Cine documental en América Latina*. Madrid 2003, S. 320–325, hier S. 320.

kennt. Im Zuge der weltweiten politischen Proteste, für die der Mai '68 als Chiffre steht, beflügelt durch den Sieg der kubanischen Revolution von 1959, während des noch laufenden Vietnamkriegs und beeinflusst durch die Lektüre von Frantz Fanons antikolonialistischer Kampfschrift *Les damnés de la terre* (*Die Verdammten dieser Erde*; 1961), liefert LA HORA DE LOS HORNOS ein vehementes Plädoyer für die Herbeiführung einer sozialistischen Revolution in den lateinamerikanischen Ländern und die gewaltsame Befreiung von einer historischen Hypothek, die der Film als «Neokolonialismus» brandmarkt.

Das Ziel der virtuosens Rhetorik des Films, deren Wirkung sich auch die heutigen Zuschauer:innen nicht entziehen können, besteht in nichts Geringerem, als zur Dekolonisierung des lateinamerikanischen Kontinents beizutragen. Ein solches «Kino der Dekolonisierung», wie es die beiden Regisseure nannten, kann aber gemäß ihrer Überzeugung nur dann glaubwürdig funktionieren, wenn es auch die Dekolonisierung des Kinos selbst anstrebt, das heißt die Bedingungen seiner Produktion, Distribution und Rezeption auf eine neue Grundlage stellt. Es versteht sich von selbst, dass dieser Anspruch noch von einem ungebrochenen Glauben an die Möglichkeit der Verwirklichung gesellschaftlicher Utopien und die bewusstseinsverändernde Kraft der Kunst geprägt ist – ein zeittypischer Zug, ebenso wie die umstandslose Befürwortung revolutionärer Gewalt.

Schon im Titel des Films, der im Deutschen mit DIE STUNDE DER HOCHÖFEN nicht ganz korrekt wiedergegeben ist, kommt das revolutionäre Ansinnen zum Tragen. Der Titel ist nämlich ein Zitat aus Ernesto «Che» Guevaras Manifest «*Crear dos, tres ... muchos Vietnam*» («Schaffen wir zwei, drei ... viele Vietnam») von 1967. Che Guevara wiederum zitiert damit nur einen Satz aus einem Brief des kubanischen Freiheitsdichters José Martí von 1891. In dem Text Martí bezeichnet das Wort «horno» häusliche «Feuerstätten», deren Licht als einziges in der Dunkelheit zu sehen ist. Bei Che Guevara und Solanas/Getino bezieht sich das natürlich metaphorisch auf die Ansteckungs- und Vernichtungskraft der Revolution, die der des Feuers gleicht. Nicht von ungefähr beginnt der Film mit dem Bild einer brennenden Fackel im Dunkeln und endet mit dem Blick auf ein nächtliches Feuer.²

LA HORA DE LOS HORNOS ist ein «epischer» Film, im alltäglichen wie auch im Brechtschen Sinn. Episch ist er allein schon aufgrund seiner außergewöhnlichen Länge von mehr als vier Stunden (ca. 255 Minuten), die sich über drei Sektionen verteilen: «I: Neocolonialismo y violencia» («Neokolonialismus und Gewalt», ca. 90 Minuten), «II: Acto para la liberación» («Handeln für die Befreiung», ca. 120

2 Siehe zur korrekten Übersetzung des Titels François Maspero: «L'HEURE DES BRASIERIS: petite histoire d'un faux sens». In: René Prédal (Hg.): *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 34. James Roy MacBean verfolgt die Ursprünge des Motivs bis in die Kolonialzeit zurück; cf. James Roy MacBean: «LA HORA DE LOS HORNOS: «Let Them See Nothing but Flames!». In: James Roy MacBean: *Film and Revolution*. Bloomington/London 1975, S. 183–195, hier S. 183.

Minuten) und «III: Violencia y liberación» («Gewalt und Befreiung», ca. 45 Minuten).³ Damit stellt LA HORA DE LOS HORNOs ein Muster für den lateinamerikanischen Dokumentarfilm bereit, dem die nicht weniger monumentalen Werke von Patricio Guzmán, LA BATALLA DE CHILE (DIE SCHLACHT UM CHILE; CHL/VE/F/CU 1975–1979, drei Teile, 265 Minuten) über das letzte Regierungsjahr der Unidad Popular unter Salvador Allende in Chile 1973 und von Miguel Littín, ACTA GENERAL DE CHILE (PROTOKOLL ÜBER CHILE; CHL/CU 1986, vier Teile, 240 Minuten) über die Lage in Chile unter der Militärdiktatur, folgen.

Episch ist LA HORA DE LOS HORNOs aber auch in poetologischer Hinsicht. Der Film kombiniert die unterschiedlichsten Materialien. Auf der visuellen Ebene sind das Wochenschauausschnitte, eigene Dokumentaraufnahmen, Fotografien, Interviews, Auszüge aus anderen Filmen, Zeichnungen, Werbung und Schriftinserts, auf der akustischen Ebene afrikanische Rhythmen, Opernarien, volkstümliche Flötenmusik, Rock 'n' Roll, revolutionäre Lieder, Fabrikgeräusche, Maschinengewehrsalven usw. Dieses heterogene Material wird von einem Voice-over-Kommentar dominiert, der gerade nicht zu Identifikation und Empathie einlädt, sondern die Zuschauer:innen aus ihrer Passivität herausholen, Distanz schaffen, Reflexion erzeugen und zum Handeln auffordern möchte.⁴

Entstanden ist der Film unter schwierigen, semi-klandestinen Bedingungen während der Militärdiktatur Juan Carlos Onganía (1966–1970). Fernando «Pino» Solanas (1936–2020) und der in Spanien geborene Octavio Getino (1935–2012) lernten sich 1962 kennen, als beide gerade ihren ersten Kurzfilm gedreht hatten. 1965 begannen sie, assistiert von Gerardo Vallejo (1942–2007), mit dem sie bald darauf die *Grupo Cine Liberación* bildeten, mit den Vorbereitungen zu LA HORA DE LOS HORNOs. Bis Mitte 1968 durchreisten sie das ganze Land, trugen Archivmaterial zusammen, führten ca. hundertfünfzig Interviews und fertigten hundertachtzig Stunden Originalaufnahmen mit ihrer 16-mm-Kamera an.⁵ Finanziert wurde die Produktion aus den hohen Gewinnen, die Solanas in den frühen 1960er-Jahren als erfolgreicher Werbefilmer in Buenos Aires erzielte.⁶

3 Die Länge der einzelnen Teile wie auch des gesamten Films fällt je nach Fassung unterschiedlich aus. Die von Trigon-Film vertriebene Fassung mit deutschen Untertiteln ist ca. 20 Minuten kürzer als die auf YouTube zugängliche Remastering-Version von 1989, nach der im Folgenden zitiert wird.

4 Cf. Stam, S. 253 und Emilio Bernini: «El documental político argentino. Una lectura». In: Josefina Sartora / Silvina Rival (Hg.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires 2007, S. 21–34, hier S. 26.

5 Cf. María Luisa Ortega: «LA HORA DE LOS HORNOs». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid 1999 S. 210–215, hier S. 212.

6 Cf. zu den Entstehungs- und Aufführungsbedingungen des Films René Prédal: «1936–1976: 40 ans de cinéma politique. Entretien avec Fernando Solanas». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas. Condé-sur-Noireau 2001*, S. 18–33. Zwischen 1963 und 1966 soll Solanas mehr als 400 Werbespots gedreht haben; cf. Laura Podalsky: *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York 2011, S. 174.

Nach seiner Fertigstellung wurde der Film, anfangs unter erheblichen Risiken für Veranstalter wie Zuschauer:innen, in Gewerkschaftskreisen, in Fabriken, an Universitäten, in illegalen peronistischen Zirkeln und sogar in Kirchen aufgeführt. Über sechzig Kopien waren im Umlauf. Dabei kam das Werk in der Regel nicht vollständig zur Darbietung, sondern es wurden je nach Zusammensetzung des Publikums nur einzelne Teile oder Ausschnitte gezeigt. Während der erste Teil eher für ein breiteres, auch internationales Publikum bestimmt war, wurde der zweite vor allem Arbeiter:innen und Zuschauer:innen aus dem Volk vorgeführt. Der dritte Teil kam seltener zum Einsatz. Seine internationale Premiere erlebte *LA HORA DE LOS HORNOS* im Juni 1968 in Italien, auf dem Filmfestival von Pesaro. Während die Machart des Films allseits gelobt wurde, löste seine inhaltliche Positionierung, insbesondere die klare Parteinahme für Juan Domingo Perón, der innerhalb der europäischen Linken höchst umstritten war, heftige Debatten aus. In Argentinien konnte der Film erst am 1. November 1973, nach der Rückkehr Peróns an die Macht, öffentlich gezeigt werden.⁷

Inwiefern ist *LA HORA DE LOS HORNOS* nun tatsächlich als exemplarische Verwirklichung eines ›Kinos der Dekolonisierung‹ anzusehen? Dieser Frage soll im Folgenden anhand des von Robert Stam sogenannten «two-fronted struggle»,⁸ der zweifachen avantgardistischen Stoßrichtung des Films, seiner ideologischen und seiner sich komplementär dazu verhaltenden ästhetischen Seite, nachgegangen werden. Um auch das damit essenziell verbundene Projekt einer ›Dekolonisierung des Kinos‹ angemessen beurteilen zu können, ist es indessen hilfreich, zunächst einen Blick auf das von Solanas und Getino gemeinsam verfasste Manifest *Hacia un tercer cine* (Für ein Drittes Kino; 1969) zu werfen. Dieses Manifest ist zwar erst nach *LA HORA DE LOS HORNOS* entstanden, aber der Film wird seither immer im Horizont dieses für die Positionierung des politischen Kinos auch über Lateinamerika hinaus richtungsweisenden Programms wahrgenommen.

Das Manifest: *Hacia un tercer cine* (1969)

Keine Avantgarde ohne Manifest. Die von Fernando Solanas und Octavio Getino im Oktober 1969 in der kubanischen Zeitschrift *Tricontinental* veröffentlichte Programmschrift *Hacia un tercer cine* stellt in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre keinen Einzelfall dar. Um allein in Lateinamerika zu bleiben: Schon 1965 hatte Glauber Rocha (1938–1981), der wichtigste Vertreter des brasilianischen Ci-

7 Cf. zur Rezeption von *LA HORA DE LOS HORNOS* in Argentinien und international Bruce Williams: «In the Heat of the Factory. The Global Fires of *THE HOUR OF THE FURNACES*». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Marxism and Film Activism. Screening Alternative Worlds*. New York / Oxford 2015, S. 124–143.

8 Cf. Stam, S. 252.

nema Novo, sein ähnlich ausgerichtetes Manifest *Eztétyka del Hambre* (Ästhetik des Hungers) publiziert. In demselben Jahr 1969 wie *Hacia un tercer cine* erschien auch das Plädoyer des Kubaners Julio García Espinosa (1926–2016), *Por un cine imperfecto* (Für ein nicht-perfektes Kino). Dennoch wurde wohl kein Text umfassender rezipiert als der von Solanas/Getino, der in zahlreiche andere Sprachen übersetzt und in viele Anthologien aufgenommen wurde. Das ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass der von den Autoren verwendete Begriff des ›Dritten Kinos‹ rasch zur Sammelbezeichnung für die kolonialismus- und kapitalismuskritischen Erneuerungsbewegungen im Kinoschaffen vieler Länder der sogenannten ›Dritten Welt‹, einschließlich Afrikas und Asiens, aufstieg.⁹

Natürlich spielt auch das Manifest von Solanas/Getino auf das heute meist nur noch historisch verwendete Konzept der ›Dritten Welt‹ an. Es wird bereits im Untertitel erwähnt.¹⁰ Aus der Perspektive der Verfasser ist damit gemeint, dass die ›rückständigen‹ oder ›unterentwickelten‹ Länder Lateinamerikas, Asiens und Afrikas in einem post- bzw. neokolonialen Abhängigkeitsverhältnis zu den westlichen Industrienationen gefangen sind, aus dem sie sich nur mithilfe von Gewalt lösen können. Gleich im ersten Satz ihres Pamphlets definieren Solanas/Getino das Kino, das zur Mitwirkung an dieser Aufgabe bestimmt ist, als «cine de descolonización» («Kino der Dekolonialisierung»)¹¹ Dieses Kino kann aber nur ein ›Drittes Kino‹ sein, und damit kommt die zweite Bedeutungskomponente des Titelbegriffs zum Tragen. Neben der Befreiung aus der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Abhängigkeit gilt es nämlich auch, die «descolonización de la cultura» («Dekolonisierung der Kultur»)¹² zu betreiben. Dazu muss sich das subversive und revolutionäre ›Dritte Kino‹ aber deutlich gegen das «primer y segundo cine» («erste und zweite Kino») abgrenzen.¹³

Das ›Erste Kino‹ ist das Hollywoodkino, das primär auf Spektakel, Konsum und Unterhaltung setzt und dessen ästhetische und ökonomische Strukturen weltweit dominieren. Aber auch das ›Zweite Kino‹, das Autor:innenkino, das sich subjektiv als unabhängig und progressiv versteht, muss sich von den Verfassern vorhalten lassen, objektiv gesehen eine letztlich ebenfalls systemstabilisierende

9 Cf. zur Weiterentwicklung des ›Dritten Kinos‹ Maja Figge: «Postkoloniale Filmtheorie. Drittes Kino und kulturelle Differenz». In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2021, S. 363–380, insb. S. 365–368.

10 Cf. Fernando E. Solanas / Octavio Getino: «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». In: Fernando E. Solanas / Octavio Getino: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires 1973, S. 55–91. Auf Deutsch findet sich der Text auszugsweise in Peter B. Schumann (Hg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München 1976, S. 9–19.

11 Ebd., S. 55.

12 Ebd., S. 60.

13 Ebd., S. 64.

Funktion zu erfüllen: als der immer schon eingeplante Störfaktor, der dem <System> als Ventil oder zur Selbstkorrektur dient.

Deshalb ist es dem <Dritten Kino> aufgegeben, sich jenseits der herkömmlichen Produktions- und Rezeptionsstrukturen zu konstituieren. Die technische Entwicklung, die immer leichtere Geräte hervorbringe, komme diesem Prozess entgegen. Um das neue, <Dritte Kino> in seinen zugleich destruktiven und konstruktiven Zügen zu charakterisieren, spielen Solanas/Getino verschiedene Begriffe durch: «cine-guerrilla» («Kino-Guerrilla»), «cine-acción» («Kino-Aktion») und «cine acto» («Kino-Akt»). Während «cine-guerrilla» die Konzeption des Kinos als Waffe betont – «La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo»¹⁴ – zielen «cine-acción» und «cine acto» auf den interventionistischen und partizipativen Charakter der Filmprojektion. Bei jeder Vorführung schaffe das Kino «como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado».¹⁵ Was die Verfasser des Manifests hier so euphorisch werden lässt, ist eine Erfahrung, die sie bei der Aufführung von *LA HORA DE LOS HORNOS* gemacht haben: dass sich der Film auch als «pretexto para el diálogo» («Vorwand für den Dialog»)¹⁶ als Anlass zur lebendigen Interaktion mit den Zuschauer:innen anbietet und das Kino daher «inconcluso y abierto» («unabgeschlossen und offen») bleiben müsse.¹⁷ Mit dem Verweis auf ihre eigene Erfahrung unterstreichen sie gleichzeitig, dass sie ihre Theorie zum <Dritten Kino> im Einklang mit ihren revolutionären Überzeugungen aus der konkreten Arbeit an *LA HORA DE LOS HORNOS*, also aus der Praxis, gewonnen haben – und nicht umgekehrt.

Der Film: *LA HORA DE LOS HORNOS* (1968)

Die Ideologie: der Neokolonialismus als Feind

Auch *LA HORA DE LOS HORNOS* ist ein Manifest, ein «film manifieste».¹⁸ Ebenso wie *Hacia un tercer cine* zeichnet sich *LA HORA DE LOS HORNOS* durch einen strengen, manifesttypischen Manichäismus aus: auf der einen Seite der revolutionäre Standpunkt, den der omnipräsente Voiceover-Kommentar vertritt, auf der ande-

14 Ebd., S. 78. «Die Kamera ist die unerschöpfliche Enteignung von Bild-Munition, der Projektor ist eine Waffe, um 24 Bilder pro Sekunde auszustoßen» (Schumann, S. 14f.).

15 Solanas/Getino, S. 84. «Wie bei einem militärisch-revolutionären Angriff – einen Freiraum, ein dekolonialisiertes Gebiet» (Schumann, S. 17).

16 Solanas/Getino, S. 86.

17 Ebd.

18 René Prédal: «L'HEURE DES BRASIERS, un film manifieste». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas*, Condé-sur-Noireau 2001, S. 35–37, hier S. 35.

ren Seite der innere und äußere Feind, der in Bild, Schrift und Ton beschworen wird, der Neokolonialismus, der Kapitalismus, der Liberalismus, die Konsumgesellschaft, die USA, die Oligarchie, die Bourgeoisie, die kosmopolitischen Eliten usw. Trotz der Vielfalt der eingesetzten Techniken ist LA HORA DE LOS HORNOS deshalb eindeutig nach der Typologie von Bill Nichols dem «Expository Mode» des Dokumentarfilms zuzurechnen, der einem dominant argumentativen Schema folgt und einen klaren «Beweisstil» praktiziert.¹⁹

Am deutlichsten wird dies in «Neocolonialismo y violencia», dem ersten der drei Teile, von denen jeder eine ganz eigene Prägung besitzt und mit einer jeweils spezifischen Widmung versehen ist. Gleich zu Beginn von «Neocolonialismo y violencia» wird eine überraschende These präsentiert, die dann in den folgenden dreizehn Kapiteln, aus denen sich der erste Teil dieses breit angelegten Triptychons zusammensetzt, nach allen Regeln der sozialrevolutionären Rhetorik «bewiesen» wird. Zu diesem Zweck wird ein bestimmtes Narrativ entwickelt, wobei der Begriff des Narrativs in der Weise zu verstehen ist, wie er seit einigen Jahren in den Sozialwissenschaften Verwendung findet: als sinnstiftende Erzählung. Wie sieht diese These, wie das Narrativ aus?

Der erste Teil des Films ist Che Guevara gewidmet.²⁰ In dem stummen Prolog, in dem sich, unterlegt mit aufpeitschenden afrikanischen Rhythmen, Dokumentaraufnahmen von Auseinandersetzungen zwischen Ordnungskräften und Demonstrierenden mit eingblendeten Zitaten abwechseln, wird eine Ausgangssituation etabliert, die von der im Anschluss einsetzenden Stimme des Kommentators auf den Begriff gebracht wird: Lateinamerika sei ein «continente en guerra» («Kontinent im Krieg»), auf dem sich die «clases dominantes» («herrschenden Klassen») und die «pueblos oprimidos» («unterdrückten Völker», I/00:07:10–00:07:23) gegenüberstünden. Dann folgt zu Beginn des ersten Kapitels, «La historia» («Die Geschichte»), die These, dass die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts errungene Unabhängigkeit Argentiniens und der übrigen lateinamerikanischen Länder von der spanischen Kolonialmacht eine Illusion gewesen sei, weil sie sofort, wie auch in anderen Teilen der «Dritten Welt», von neuen ökonomischen, politischen und kulturellen Abhängigkeiten abgelöst worden wäre, dem «Neokolonialismus».

Der vermeintlich offiziellen «liberalen» Version der politischen Geschichte Argentiniens setzen die Filmemacher ein Narrativ entgegen, in dem die einheimi-

19 «The expository text addresses the viewer directly, with titles or voices that advance an argument about the historical world.» Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991, S. 34. Cf. zu LA HORA DE LOS HORNOS als Essayfilm Rodrigo Sebastián: «LA HORA DE LOS HORNOS. Y la cuestión del canon del cine ensayo». In: *Arkadin* 7, 2018, S. 148–156.

20 «Al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación indoamericana.» («Für Che Guevara und alle Patrioten, die im Kampf um die indoamerikanische Befreiung gefallen sind.» [I/00:02:23]) (Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser, wenn nicht anders angegeben.)

schen Eliten, die mächtige Oligarchie der Viehzüchter und Landbesitzer sowie weite Teile der Mittelklasse, unterstützt vom Militär, gemeinsame Sache mit imperialistischen Staaten wie England und den USA machen würden, um die Rohstoffe des Landes, seine landwirtschaftlichen Ressourcen und seine Produktivkräfte auszubeuten und sich an den Gewinnen zu bereichern. Das geschehe auf Kosten der unteren Bevölkerungsschichten, die als Folge davon unter Armut, entmenslichenden Arbeitsbedingungen, Arbeitslosigkeit, Unterernährung, Hunger, Krankheiten, Kindersterblichkeit, Bildungsmangel, Aberglaube und Analphabetismus zu leiden hätten. Wie von der Forschung bereits vielfach herausgearbeitet wurde, folgen Solanas/Getino mit ihrer Analyse einer bestimmten Ausprägung der sogenannten ›Dependenztheorie‹, die in der gezielten Aufrechterhaltung von ›Unterentwicklung‹ ein Herrschaftsinstrument sieht.²¹ Das neunte Kapitel trägt dann auch explizit den Titel «La dependencia» («Die Abhängigkeit»).

Dem Aspekt der strukturellen Gewalt widmet sich vor allem das dritte Kapitel «La violencia cotidiana» («Die alltägliche Gewalt»). Dabei beschränken sich Solanas/Getino nicht auf die Präsentation entsprechenden Dokumentarmaterials – lärmgefüllte Fabrikhallen, öffentliche Suppenküchen, bettelnde Kinder –, sondern untermauern ihre Argumentation auch mit einer Fülle statistischer Zahlen. Um ihrer Darstellung Glaubwürdigkeit zu verleihen und den Eindruck zu zerstreuen, dass sie sich nur auf ›linke‹ Quellen stützen würden, hatten sie schon auf einer der ersten Schrifttafeln im Vorspann (I/00:01:49) die Herkunft ihrer Daten offengelegt, darunter auch die UNESCO und die Vereinten Nationen als ideologisch unverdächtige Institutionen.²² Im weiteren Verlauf des Films kommen auch die soziale Marginalisierung und rassistische Diskriminierung der Landbevölkerung, der *gauchos*, *montoneros*, *indios* und *criollos*, zur Sprache.

Eine Reihe anderer Kapitel bildet den Gegenpol: In «La ciudad puerto» («Die Hafenstadt») wird die Überfremdung von Buenos Aires als Zentrum des Neokolonialismus beklagt. In «La oligarquía» («Die Oligarchie») wird die auf ihre europäische Bildung und ihren Lebensstil stolze Oligarchie dabei lächerlich gemacht, wie sie sich bei diversen gesellschaftlichen Ereignissen selbst feiert. Das Kapitel «La violencia cultural» («Die kulturelle Gewalt») identifiziert die Universitäten und die Kulturschaffenden als naive Parteigänger des Neokolonialismus. «La guerra ideológica» («Der ideologische Krieg») handelt vom schädlichen Einfluss der angelsächsischen Pop-Kultur und der modernen Massenmedien. Die Kritik daran gipfelt in einem Satz, der in identischer Form in das Manifest «Hacia un tercer cine» eingehen wird: «Para el neocolonialismo los *mass communications* son más eficaces que el na-

21 Cf. dazu vor allem Guillermo Olivera: «Dependency Theory and the Aesthetics of Contrast in Fernando Solanas's LA HORA DE LOS HORNOs and MEMORIA DEL SAQUEO». In: *Hispanic Research Journal* 9/3, 2008, S. 247–260 und Javier Campo: «Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en LA HORA DE LOS HORNOs». In: *Política y Cultura* 41, 2014, S. 65–88.

22 Cf. Campo, S. 77.

palm.»²³ Als erfolgreicher ehemaliger Werbeunternehmer weiß Solanas ganz offensichtlich, wovon er redet, wenn er die ›Bewusstseinsindustrie‹ an den Pranger stellt.

Darüber hinaus sichern Solanas/Getino ihre ›Beweisführung‹ mit einer Vielzahl von Autoritätszitaten ideologischer Gewährsleute ab, die verbal oder über die Schriftinserts eingebracht werden. Dazu gehören Revolutionsführer:innen und Politiker:innen wie Che Guevara, Fidel Castro, Juan Domingo Perón und seine Frau Evita, kapitalismuskritische Schriftsteller wie Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire und José Martí, aber auch eine Reihe international weniger bekannter links-peronistischer argentinischer Intellektueller wie Raúl Scalabrini Ortiz, Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós, Arturo Jauretche und John William Cooke. Gleichzeitig situieren sich Solanas/Getino über eine Reihe von Filmzitaten aus *TIRE DIÉ* von Fernando Birri (EINEN GROSCHEN!; AR 1958–1960), *FAENA* von Humberto Ríos (AR 1960), *MAIORIA ABSOLUTA* von Leon Hirszman (BRA 1964) und *LE CIEL, LA TERRE* von Joris Ivens (HIMMEL UND ERDE; VN/F 1965) in einer bestimmten Tradition des sozialkritischen Dokumentarfilms überwiegend lateinamerikanischer Provenienz.

Das letzte Kapitel des ersten Teils, «La opción» («Die Option»), führt an den Anfang des Films zurück. Zugleich macht es unverhüllt deutlich, in welchem Ausmaß die sozialistische Utopie von einem religiösen Substrat zehrt und von einer eschatologischen Hoffnung getragen wird. Zu sehen ist das berühmte Foto der Leiche Che Guevaras, das ihn als christusähnlichen Märtyrer erscheinen lässt und endgültig zur ›Ikone‹ gemacht hat. Die Kamera zoomt sein Gesicht so nah heran, dass nur noch Augen, Nase und Mund zu sehen sind, und hält diese Detail-Einstellung unverändert ganze fünf Minuten lang durch, nur begleitet von der



1 LA HORA DE LOS HORNOS:
Tod und ›Auferstehung‹ Che
Guevaras (I/01:24:51)

23 Cf. Solanas/Getino, S. 62. «Für den Neokolonialismus sind die Massenkommunikationsmedien effizienter als Napalm.» (01:14:29)

Trommelmusik, die bereits am Anfang zu hören war. Zuvor hatte der Kommentator den Tod des Revolutionärs als Durchgangsstadium zu einem neuen Leben gepriesen. So endet der erste Teil mit einer profanen Andacht (Abb. 1).

Der zweite Teil von *LA HORA DE LOS HORNOS*, «Acto para la liberación», ist anders gestrickt als der erste Teil und mit seiner Mischung aus Archivbildern, Interviews von Zeitzeugen und Kommentar ebenso wie der dritte Teil von konventionellerem Zuschnitt. Gewidmet ist er dem «peronistischen Proletariat».²⁴ Damit ist ein spezifisch argentinischer Kontext aufgerufen, der einem ausländischen Publikum unter Umständen schwerer zugänglich und weniger interessant erscheint. Unter den zeitgenössischen Rezipient:innen stieß die vorbehaltlose Identifikation von Solanas/Getino und anderen von ihnen zitierten argentinischen Intellektuellen mit dem linksrevolutionären Flügel des Peronismus, der von General Juan Domingo Perón (1895–1974) 1945 ins Leben gerufenen politischen Massenbewegung, auf zum Teil heftigen Widerspruch. Innerhalb der eher universalistisch orientierten europäischen Linken galten der Nationalismus und Populismus der charismatischen Führerpersönlichkeit Perón vielen gar als faschistisch.²⁵

«Acto para la liberación» setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die wiederum in einzelne Kapitel untergliedert sind. Der erste Teil trägt den Titel «Crónica del peronismo (1945–1955)» («Chronik des Peronismus; 1945–1955»), der zweite heißt «Crónica de la resistencia» («Chronik des Widerstands»). Beide werden in einigen Fassungen des Films von einem Interview, das Solanas und Getino mit Perón am 2. September 1968 in dessen Madrider Exil führten, unterbrochen. Wie bereits der Titel erkennen lässt, rekonstruiert der erste Teil chronologisch die Entstehung der peronistischen Bewegung und die Politik Peróns während seiner beiden Amtszeiten, bis er im September 1955 vom Militär gestürzt wurde. Die Strategie der Filmemacher in diesem Teil ist es, Perón als authentischen Sozialrevolutionär zu zeigen, auch wenn sie die wachsenden Widersprüche innerhalb der peronistischen Bewegung und die Gründe für Peróns Scheitern nicht aussparen.

Der zweite Teil wendet sich den unterschiedlichen Formen des Widerstands zu, der sich in den Jahren 1956–1966 in Argentinien während des Verbots des Peronismus formierte. Das argumentative Ziel dieses Teils besteht darin, die Grenzen individueller, spontaner Widerstandsakte aufzuzeigen – eine Demonstrantin

24 «Al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional de los Argentinos» («Dem peronistischen Proletariat, Schmied des nationalen Bewusstseins der Argentinier» [II/00:01:10]).

25 Cf. zum Bild des Peronismus in *LA HORA DE LOS HORNOS* u. a. Mariano Mestman: «LA HORA DE LOS HORNOS / THE HOUR OF THE FURNACES. Fernando E. Solanas, Argentina, 1968». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *The Cinema of Latin America*. New York 2004, S. 119–129 und Paula Wolkowicz: «LA HORA DE LOS HORNOS del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario». In: *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata 2008. Sowie zur Geschichte des politischen Kinos in Argentinien allgemein cf. Ana Laura Lusnich / Pablo Piedras (Hg.): *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969–2009)*. Buenos Aires 2011.

hat sich zum Beispiel darauf verlegt, Pfeffer in die Nüstern der Polizeipferde zu blasen – und damit die Einsicht in die Notwendigkeit des organisierten bewaffneten Widerstands vorzubereiten, dessen emphatisches Lob dann das Thema des dritten und letzten Teils von *LA HORA DE LOS HORNOS* bildet.²⁶

Dieser Teil, «Violencia y liberación», fällt deutlich kürzer aus als die beiden anderen. Er ist schlicht dem «neuen Menschen» gewidmet.²⁷ Im Kern beruht er auf zwei ausführlichen Interviews. Das Erste gibt einem nunmehr 80-jährigen Anarchisten Raum, der sich an vergangene Kämpfe erinnert und mit der Prophezeiung schließt, dass die sozialistische Revolution unmittelbar bevorstehe. Das zweite Interview wird mit Julio Troxler (1926–1974) geführt, einer Schlüsselfigur des peronistischen Widerstands. Troxler schildert unter anderem, wie er gefoltert wurde und im Juni 1956 eine Massenexekution überlebte.²⁸

Eingebettet sind diese Zeugnisse in weitere Aussagen von Widerstandskämpfer:innen aus Briefen und Berichten. Gegen Ende des Films deuten Bilder eines Militärtrainings in Afrika die Internationalisierung des bewaffneten Kampfes an. Den eigentlichen Schluss bildet eine Sequenz, die das Motiv der Fackeln in der Nacht vom Anfang von *LA HORA DE LOS HORNOS* wiederaufnimmt. Dieses Mal werden die Bilder von einem von Solanas selbst geschriebenen Lied begleitet, in dem ein Männerchor die Worte «prepara el fusil» («halte das Gewehr bereit») und eine Frauenstimme ekstatisch das Wort «violencia» («Gewalt») wiederholt. Dieses performative Element ist aber nur eine von mehreren formalen Besonderheiten, die *LA HORA DE LOS HORNOS* auch unter ästhetischen Gesichtspunkten zu einer Ausnahmeerscheinung machen.

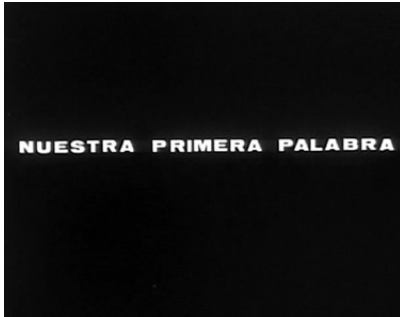
Die Ästhetik: Agitation, Anklage, Konfrontation, Performanz

Die in *LA HORA DE LOS HORNOS* zum Einsatz kommenden formalen Mittel üben auch heute noch einen so starken und unmittelbaren ästhetischen Reiz aus, dass darüber die Zeitgebundenheit der ideologischen Botschaft des Films in den Hintergrund tritt. Das gilt insbesondere für den ersten Teil. Nur scheinbar paradox verhält sich dazu die Tatsache, dass die formalen Mittel ein nicht unwesentlicher Teil der Botschaft selbst sind, gemäß der Überzeugung, dass ein Film, der zur Revolution auffordert, auch revolutionär gemacht sein müsse. Von diesem Anspruch wird zweifellos auch *LA HORA DE LOS HORNOS* getragen, wie sich auf verschiedenen Ebenen zeigen lässt.

26 Robert Stam erkennt hier einen geradezu dantesken Dreischritt von der Hölle über das Purgatorium zum Paradies. Cf. Stam, S. 262.

27 «Al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación» («Dem neuen Menschen, der in diesem Befreiungskrieg geboren wird» [III/00:00:18]).

28 Dieses Ereignis griff der argentinische Schriftsteller Rodolfo Walsh kurz danach in seinem Buch *Operación Masacre* (*Operation Massaker*; 1957) auf.



2-3 LA HORA DE LOS HORNOS: Schriftinserts
(I/00:04:56 und I/00:04:58)

Ein für LA HORA DE LOS HORNOS besonders charakteristisches Merkmal sind die eingeschobenen Schrifttafeln, die der direkten Agitation der Zuschauer:innen, ihrer Belehrung und Beeinflussung dienen, ganz im Einklang mit der interventionistischen Programmatik des Manifests. Wie abwechslungsreich und dynamisch sie gestaltet sind, kann man in gedrängter Form bereits im Prolog beobachten. Die knapp fünfminütige Eingangssequenz enthält dreißig Zwischentitel, von denen sich jeder vor den Augen des Publikums anders aufbaut: Mal erscheint der Text auf einen Schlag, mal entwickelt er sich aus dem Zentrum des Bildes heraus oder von seinen Rändern her, mal entsteht er aus einzelnen Zeilen, die von oben, unten, rechts, links oder diagonal ins Bild treten. Die Texte selbst bestehen nur aus wenigen expressiven Worten, die häufig auch noch wiederholt werden. So werden die

im Stakkato aufeinanderfolgenden Botschaften dem Publikum regelrecht eingehämmert. Nur ein Beispiel für eine Einheit, die nicht länger als sechs Sekunden dauert: Auf Insert 1: «Nuestro primer gesto» («Unsere erste Geste») folgen Insert 2: «Nuestra primera palabra» («Unser erstes Wort») (Abb. 2) und Insert 3: «Liberación» («Befreiung»), dann blitzt für eine Sekunde ein Filmausschnitt von einer Demonstration auf, wonach sogleich Insert 4 erscheint, in dem sich das Wort «Liberación» vervielfältigt hat (Abb. 3). Das wirkt wie ein stummer Schrei oder wie eine regelrecht mimetische Vergegenwärtigung des Freiheitsgedankens (I/00:04:52–00:04:58).

Natürlich werden die Zwischentitel auch zur direkten, melodramatisch zugespitzten Anklage genutzt, etwa wenn die USA mittels eines Zitats von Che Guevara als «el gran enemigo del género humano» («der große Feind des Menschengeschlechts»; I/00:06:39) apostrophiert werden. Interessanter ist in diesem Zusammenhang jedoch ein eher traditionelles, indirektes, mimetisches Stilmittel, das vor allem bei der Darstellung der Bourgeoisie und der Intellektuellen im Kapitel «La oligarquía» Verwendung findet: die Satire. In einer kurzen Sequenz, die der Untertitel «Palermo, Buenos Aires, 1966» (I/00:36:49) in der Gegenwart situ-

iert, sind Angehörige der Oberschicht zu sehen, die in Kostüme der Belle Époque gekleidet an einem Oldtimer-Korso im Stadtviertel Palermo teilnehmen. So entlarven sie sich selbst als Vertreter:innen einer historisch obsoleten Klasse, die in der Erinnerung an alte Zeiten schwelgt.

Eine ähnliche Bloßstellung erfährt der argentinische Schriftsteller Manuel Mujica Lainez (1910–1984), der in einem Festsaal, den der Kommentator ironisch als «Salón Pepsi-Cola» (I/01:02:40) vorstellt, sein neuestes Buch *Crónicas reales* (*Wahre Chroniken*; 1967) präsentiert. Zweimal rückt die Kamera vielsagend eine Flasche Pepsi-Cola mit Plastikbechern ins Bild. Gleichzeitig wird maliziös erwähnt, dass das Akademiemitglied Mujica Lainez vor Kurzem den *Premio Kennedy* erhalten habe. Dazu bekennt der Schriftsteller freimütig, dass er ein «hombre de formación muy europea» («Mann von sehr europäischer Bildung»; I/01:03:49) sei und am liebsten in Venedig leben würde. Das diskreditiert ihn in den Augen von Solanas/Getino aber als einen dem Volk und der Nation Argentiniens entfremdeten Intellektuellen, der sich ebenso wie Jorge Luis Borges und Victoria Ocampo zum Büttel des Neokolonialismus gemacht habe.²⁹

Der spektakulärste Kunstgriff, der in *LA HORA DE LOS HORNOS* eingesetzt wird, ist aber sicher die Kontrast- oder Kollisionsmontage, bei der Bilder oder Bilder und Töne polemisch einander gegenübergestellt werden.³⁰ Solanas/Getino erweisen sich in der effektbewussten Handhabung dieser Technik als Meisterschüler des sowjetischen Revolutionskinos der 1920er-Jahre. Auf ein erstes Beispiel stößt man in dem Kapitel «La violencia cotidiana». Die Sequenz spielt in dem Slum «Villa Sapito-Avellaneda», wie ein Untertitel verkündet (I/00:23:33–00:26:17). Man sieht zwei kämpfende Männer und dann eine junge Prostituierte, die halb nackt auf einer Matratze sitzt und isst, während verschiedene Männer mit ausdruckslosen Gesichtern vor ihrem Zimmer Schlange stehen. Dazu ertönt als sarkastischer Kontrapunkt die berühmte, ursprünglich auf die argentinische Flagge bezogene patriotische Arie «Aurora» aus der gleichnamigen Nationaloper *Aurora* (1908) von Héctor Panizza.

Bei anderer Gelegenheit setzt der Film ganz auf die Kombination unterschiedlicher Bilderreihen, etwa wenn er, wiederum in dem Kapitel «La oligarquía», das mit einer Viehauktion beginnt, abwechselnd das angepriesene Zuchtvieh und das anwesende Publikum aus vornehmen Viehzüchterfamilien in den Blick nimmt (I/00:30:07–00:34:17). Allerdings geht es hier offensichtlich weniger darum, Kontraste zu erzeugen, als polemische Parallelen herzustellen: zwischen dem Vieh und seinen Besitzer:innen, aber auch in Bezug darauf, wie das Publikum im Film das

29 Jorge Luis Borges (1899–1986) und Victoria Ocampo (1890–1979) waren dezidierte Gegner Juan Domingo Peróns. Der argentinischen Linken war das ein Dorn im Auge.

30 Cf. Craig Epplin: «Sound and Space in *LA HORA DE LOS HORNOS* / *THE HOUR OF THE FURNACES*». In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11/1, 2014, S. 25–41.



4-5 LA HORA DE LOS
HORNOS: Im Schlachthof
und Getränkewerbung
(1/00:57:38 und 1/00:55:38)

Vieh beschauf, und der Art, wie der Film den realen Zuschauer:innen die Repräsentant:innen der argentinischen Oligarchie vor Augen führt.

Dass die wohl drastischste und zugleich komplexeste Montagesequenz des gesamten Films ebenfalls von Rindern handelt, ist sicher kein Zufall, sondern hat mit der Bedeutung der Rinderzucht für die Wirtschaft und dem argentinischen «Nationalstolz» zu tun (1/00:55:04–00:58:22). In dieser Sequenz werden die schwer erträglichen Bilder aus einem Schlachthaus (Abb. 4) – das Material entstammt Humberto Ríos Kurzfilm FAENA – mit Bildern aus der westlichen TV- und Zeitschriftenwerbung zusammengeschnitten, auch eine deutschsprachige Fanta-Reklame ist darunter (Abb. 5). Aufnahmen von ausblutenden Rindern und Schafen, denen die Schädel zertrümmert und die Kehlen durchschnitten wurden, alternieren mit den Gesichtern lachender Menschen, die für Getränke, Zigaretten und

Autos werben. Auf der Tonspur erklingt fröhlicher Vokaljazz. Dazwischen sind Schrifttafeln geschoben, die auf die Ausbeutung der argentinischen Wirtschaft verweisen. Es liegt daher nahe, die geschundenen Tierkörper als Metapher für den Opferstatus der argentinischen Nation zu interpretieren und die schönen Werbebilder als Ausdruck der Absicht, über diesen Status hinwegzutäuschen, bzw. der Bereitschaft, sich darüber hinwegtäuschen zu lassen.³¹ Als Vorbild für diese Sequenz ist unschwer Sergej M. Eisensteins Stummfilmklassiker *STATSCHKA* (*STREIK*; UdSSR 1925) zu erkennen, in dem Szenen aus einem Schlachthaus gegen Bilder von der brutalen Niederschlagung eines Arbeiterstreiks geschnitten werden.

Doch Solanas/Getino machen von der Montage auch einen verspielteren oder poetischeren Gebrauch, wovon man sich am Ende des Kapitels «La oligarquía» überzeugen kann (I/00:37:54–00:40:38). An dieser Stelle scheinen sie sich eher Dsiga Wertows Film *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*; UdSSR 1929) zum Vorbild genommen zu haben. Schauplatz ist der berühmte Friedhof La Recoleta in Buenos Aires, auf dem ein Gutteil der argentinischen Elite begraben liegt. Im Rhythmus der begleitenden Opernmusik schwenkt die Kamera in alle Richtungen zwischen den prächtigen Mausoleen hin und her, zoomt Details heran und experimentiert mit der Scharfstellung. Dazwischen werden Blitze eingeblendet, die Bilder der Friedhofsgebäude künstlich zum Zittern gebracht und ein Totenschädel fokussiert. Die Funktion dieses Kabinettstückchens ist klar: Hier wird einer ganzen Gesellschaftsschicht der baldige Untergang in Aussicht gestellt.

In einem Punkt übertrifft *LA HORA DE LOS HORNO*s freilich noch die fortschrittlichsten Formen des revolutionären Dokumentarfilms sowjetischer Prägung, und zwar in Bezug auf die Offenheit des eigenen Werks und die ihr korrespondierende Rolle des Zuschauenden. Am Ende des Auftakts zum zweiten Teil ihres Films führen Solanas/Getino ein berühmtes Zitat von Frantz Fanon an: «Todo espectador es un cobarde o un traidor» («Jeder Zuschauer ist ein Feigling oder ein Verräter»; II/00:08:39). Ihr eigenes Werk zielt ganz darauf ab, die Zuschauer:innen aus der passiven Rolle eines Zaungastes der Geschichte herauszuholen und in eine:n soziale:n Akteur:in im Dienst der Revolution zu verwandeln. Um das zu erreichen, sind sie bereit, auf den Fetisch der künstlerischen Geschlossenheit ihres eigenen Werks zu verzichten.

Deshalb unterbrechen sie im zweiten Teil von *LA HORA DE LOS HORNO*s im Stil des epischen Theaters zum ersten Mal den Gang der Argumentation und wechseln in einen performativen bzw. interaktiven Modus (II/00:06:12). Wäh-

31 Cf. zu dieser Sequenz David William Foster: «Metonymic Discourse in Fernando E. Solanas *LA HORA DE LOS HORNO*s». In: David William Foster: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson 2013, S. 128–142, hier S. 135 f.

rend eines längeren Abschnitts, in dem die Leinwand schwarz bleibt, wendet sich der Kommentator mit der Anrede «compañeros» («Genossen») direkt an die Zuschauer:innen, fordert sie zur Diskussion auf und übergibt dann per Zwischentitel an den «compañero relator» («Genosse Erzähler»; II/00:09:05), der das Gespräch im Saal moderieren soll. Das geschieht ein weiteres Mal in der Mitte des Films, und auch am Ende findet sich wieder die Ankündigung «Espacio abierto para el diálogo» («Offener Raum für den Dialog»; II/01:57:24).

Der dritte Teil von LA HORA DE LOS HORNOS hält gewissermaßen zwei verschiedene Enden parat: eines, das analog zu dem im zweiten Teil praktizierten Verfahren das Thema des Films als «inconcluso» («unabgeschlossen»; III/00:40:59) erklärt und zur Debatte überleitet, und eines, das eher den Erwartungen an eine konventionelle Abrundung entspricht – die bereits erwähnten Fackeln in der Dunkelheit und das gesungene Lob der Gewalt. Das eigentlich Revolutionäre des Ansatzes von LA HORA DE LOS HORNOS liegt indessen weniger in dem Aufruf zum Handeln als vielmehr darin, dass sich durch die Integration von «Sollbruchstellen» in den Film und seine Konzeption als Materialbaukasten das Verhältnis zwischen Kunstwerk und sozialer Praxis grundsätzlich umkehrt. So wird es dann auch im Manifest *Hacia un tercer cine* zu lesen sein. Statt, wie im «Imperialismus», «el hombre para el cine» («der Mensch für das Kino») müsse in Zukunft die Devise «el cine para el hombre» («das Kino für den Menschen») lauten.³²

Nach- und Fortleben

Die historischen Umstände, die eine solche Umkehrung möglich und sinnvoll erscheinen ließen, haben sich seither gewandelt. Das ändert nichts daran, dass LA HORA DE LOS HORNOS bis heute nicht nur als Zeitdokument, sondern auch als filmisches Kunstwerk höchste Anerkennung genießt, wenn auch – Ironie der Geschichte – überwiegend als epochaler Beitrag zu dem von Solanas/Getino seinerzeit zurückgewiesenen «zweiten Kino».³³ So ist Solanas/Getinos Dokumentarfilm selbst dann für spätere Generationen von Regisseur:innen ein wichtiger Referenzpunkt geblieben, wenn sie mit dessen sozialistisch-nationalistischer Ideologie und seinem militant-autoritären Agitprop-Stil nichts mehr anfangen konnten.

Ein Beispiel für diese distanzierte Wertschätzung ist der argentinische Filmemacher, Schriftsteller und Kritiker Nicolás Prividera (geb. 1970), der Solanas in

32 Solanas/Getino, S. 65 (Schumann, S. 12).

33 Cf. Mestman, S. 128 und Gonzalo Aguilar: «LA HORA DE LOS HORNOS: historia de su recepción». In: Claudio España (Hg.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Vol. II. Buenos Aires 2005, S. 496–499, hier S. 498.

seiner persönlichen Geschichte des argentinischen Kinos zur Generation der «padres (vanguardistas)» («[avantgardistischen] Väter»)³⁴ zählt und in seinen eigenen Dokumentarfilmen *M* (AR 2007) und *TIERRA DE LOS PADRES* (LAND DER VÄTER; AR 2011) mit der Recoleta-Episode aus *LA HORA DE LOS HORNOS* in einen generationenübergreifenden Dialog tritt.³⁵

Die erstaunlichste Renaissance erfuhr *LA HORA DE LOS HORNOS* aber durch Fernando Solanas selbst, der unter dem Eindruck der dramatischen Wirtschaftskrise, die Argentinien in den Jahren 2001/2002 erschütterte, nach mehr als zwanzigjähriger Abstinenz zum nicht fiktionalen Film zurückkehrte und bis zu seinem Tod noch zehn lange, international viel beachtete Dokumentarfilme drehte. Insbesondere die ersten drei dieser Filme, *MEMORIA DEL SAQUEO* (CHRONIK EINER PLÜNDERUNG; AR/F/CH 2004), *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* (DIE WÜRDE DER NIEMANDE; AR/BRA/CH 2005) und *ARGENTINA LATENTE* (AR/F/E 2007), in denen er mit der neoliberalen Wirtschaftspolitik abrechnet, den ärmsten Opfern der Krise ein Gesicht gibt und den Potenzialen für eine nationale Wiedergeburt nachspürt, zeigen, wie sehr Solanas seinen politischen Überzeugungen und der polemisch-didaktischen Ästhetik seines früheren Films treu geblieben ist, an den er wiederholt explizit anknüpft.³⁶

Aber natürlich ist auch Solanas mit der Zeit gegangen. Während er in *LA HORA DE LOS HORNOS* noch ein revolutionäres Kollektivsubjekt postulierte, tritt er in seinen jüngeren Filmen durchgehend selbst vor die Kamera – als die nationale Autorität, für die *LA HORA DE LOS HORNOS* einst den Grundstein legte.

34 Nicolás Prividera: *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba 2014, S. 149.

35 Cf. Christian von Tschiltschke: «¿El cementerio de las ideas? El cuestionamiento de la identidad nacional argentina en *TIERRA DE LOS PADRES* (2011) de Nicolás Prividera». In: Mónica Satarain / Christian Wehr (Hg.): *Escenarios postnacionales el el Nuevo Cine Latinoamericano. Argentina – México – Chile – Perú – Cuba*. München 2020, S. 61–72.

36 Cf. Verónica Garibotto / Antonio Gómez: «Historical Stasis: Solanas and the Restoration of Political Film after the 2001 Argentine Crisis». In: *Studies in Hispanic Cinemas* 6/2, 2009, S. 125–138; Christian von Tschiltschke: «La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas». In: Wolfram Nitsch / Christian Wehr (Hg.): *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*. München 2017, S. 159–171 und Mariano Paz: «The Legacy of the Furnaces. The Twenty-first Century Documentaries of Fernando Solanas». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Third Cinema, World Cinema and Marxism*. New York 2020, S. 121–140.

Bibliografie

- Aguilar, Gonzalo: «LA HORA DE LOS HORNOS: historia de su recepción». In: Claudio España (Hg.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Vol. II. Buenos Aires 2005, S. 496–499.
- Bernini, Emilio: «El documental político argentino. Una lectura». In: Josefina Sartora / Silvina Rival (Hg.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires 2007, S. 21–34.
- Campo, Javier: «Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los hornos». In: *Política y Cultura* 41, 2014, S. 65–88.
- Epplin, Craig: «Sound and Space in LA HORA DE LOS HORNOS / THE HOUR OF THE FURNACES». In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11/1, 2014, S. 25–41.
- Figge, Maja: «Postkoloniale Filmtheorie. Drittes Kino und kulturelle Differenz». In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2021, S. 363–380.
- Foster, David William: «Metonymic Discourse in Fernando E. Solanas LA HORA DE LOS HORNOS». In: David William Foster: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson 2013, S. 128–142.
- Garibotto, Verónica / Antonio Gómez: «Historical Stasis: Solanas and the Restoration of Political Film after the 2001 Argentine Crisis». In: *Studies in Hispanic Cinemas* 6/2, 2009, S. 125–138.
- Kruger, Clara: «LA HORA DE LOS HORNOS [Fernando E. Solanas, AR 1968]». In: Paulo Antonio Paranaguá (Hg.): *Cine documental en América Latina*. Madrid 2003, S. 320–325.
- Lusnich, Ana Laura / Pablo Piedras (Hg.): *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969–2009)*. Buenos Aires 2011.
- MacBean, James Roy: «LA HORA DE LOS HORNOS: «Let Them See Nothing but Flames!» In: James Roy MacBean: *Film and Revolution*. Bloomington/London 1975, S. 183–195.
- Maspero, François: «L'HEURE DES BRASIERIS: petite histoire d'un faux sens». In: René Prédal (Hg.): *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*. Condé-sur-Noireau 2001.
- Mestman, Mariano: «LA HORA DE LOS HORNOS / THE HOUR OF THE FURNACES. Fernando E. Solanas, Argentina, 1968». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *The Cinema of Latin America*. New York 2004, S. 119–129.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991.
- Olivera, Guillermo: «Dependency Theory and the Aesthetics of Contrast in Fernando Solanas's LA HORA DE LOS HORNOS and MEMORIA DEL SAQUEO». In: *Hispanic Research Journal* 9/3, 2008, S. 247–260.
- Ortega, María Luisa: «LA HORA DE LOS HORNOS». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid 1999, S. 210–215.
- Paz, Mariano: «The Legacy of the Furnaces. The Twenty-first Century Documentaries of Fernando Solanas». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Third Cinema, World Cinema and Marxism*. New York 2020, S. 121–140.
- Podalsky, Laura: *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York 2011.
- Prédal, René: «1936–1976: 40 ans de cinéma politique. Entretien avec Fernando Solanas». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 18–33.
- Prédal, René: «L'heure des brasiers, un film manifeste». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 35–37.
- Prividera, Nicolás: *El país del cine. Para una*

- historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba 2014.
- Sebastián, Rodrigo: «LA HORA DE LOS HORNOS. Y la cuestión del canon del cine ensayo». In: *Arkadin* 7, 2018, S. 148–156.
- Solanas, Fernando E. / Octavio Getino: «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». In: Fernando E. Solanas / Octavio Getino: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires 1973, S. 55–91 [auf Deutsch auszugsweise in Peter B. Schumann (Hg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München 1976, S. 9–19].
- Stam, Robert: «THE HOUR OF THE FURNACES and the Two Avant-Gardes». In: Julianne Burton (Hg.): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh 1990, S. 251–266.
- Tschilschke, Christian von: «¿El cementerio de las ideas? El cuestionamiento de la identidad nacional argentina en TIERRA DE LOS PADRES (2011) de Nicolás Prividera». In: Mónica Satarain / Christian Wehr (Hg.): *Escenarios postnacionales el el Nuevo Cine Latinoamericano. Argentina – México – Chile – Perú – Cuba*. München 2020, S. 61–72.
- Tschilschke, Christian von: «La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas». In: Wolfram Nitsch / Christian Wehr (Hg.): *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*. München 2017, S. 159–171.
- Williams, Bruce: «In the Heat of the Factory. The Global Fires of THE HOUR OF THE FURNACES». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Marxism and Film Activism. Screening Alternative Worlds*. New York / Oxford 2015, S. 124–143.
- Wolkowicz, Paula: «La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario». In: *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata 2008; www.academica.org:https://is.gd/1JRc3G (10.08.2023).