

# Inhalt

Einleitung	9
Kulturgeschichtliche Einordnung	12
Dokumentarfilm als historische Quelle	15
Forschungsstand und Quellenlage	18
Aufbau	23
<b>I Dokumentarfilme in der Entwicklungszusammenarbeit: Themen, Produktionsbedingungen, Verbreitungskanäle</b>	<b>27</b>
1 Dokumentarfilme zur Legitimierung der Entwicklungshilfe in den 1960er Jahren	29
1.1 Filme an der Expo 64: Entwicklungspropaganda mit Dokumentarfilmen	31
1.2 Kritik an der Fortschrittsidee	36
1.3 Entwicklungszusammenarbeit am Fernsehen	37
2 Dokumentarfilme zur entwicklungspolitischen Bewusstseinsbildung	41
2.1 Ausbildung eines neuen Entwicklungsnarrativs	41
2.2 Neues Forum für die Promotion von Entwicklungsfilmen	46
2.3 Das Schweizer Fernsehen und das neue Entwicklungsnarrativ	52
3 Förderung des Filmschaffens im Süden und Perspektivenwechsel der Filmschaffenden im Norden	57
3.1 Medien als neues Aktionsfeld in der entwicklungspolitischen Debatte	57
3.2 Perspektivenwechsel der Filmenden	62
<b>II Wegbereiter des entwicklungsbezogenen Gebrauchsfilms</b>	<b>65</b>
4 René Gardi: der Populärethnolog als Entwicklungsexperte	67
4.1 «Mandara»: Gardis erfolgreichster Kulturfilm	70
4.2 «Dahomey – ein Bilderbuch» und «Nous les autres»: Entwicklungshilfefilmer Gardi	81
4.3 «René Gardi erzählt»: eine lange Fernsehkarriere	96

5	Ulrich Schweizer: Wegbereiter des neuen Missionsfilms	103
5.1	Neue Filme für Kirchen und Missionen	104
5.2	«Katutura» und «Im Sog des Goldes»: Die Kirchen und die kolonialen Systeme in Südafrika und Mosambik	115
5.3	«African Riviera – Entwicklung wohin?» Ein ambitioniertes Projekt	125
5.4	Abschied von der Kooperation evangelischer Kirchen und Missionen	131
6	Peter von Gunten: Erfinder des engagierten entwicklungspolitischen Films	135
6.1	«Bananera Libertad» (Bananenfreiheit): der Pionierfilm	136
6.2	«El grito del pueblo» (Der Schrei des Volkes): Dependenztheorie trifft Theologie der Befreiung	150
6.3	«Terra roubada» (Geraubte Erde): Kritik an grossen Infrastrukturprojekten	160
6.4	«Xunan – The Lady» und «Vozes da alma»: Abschied vom anwaltschaftlichen Film	174
<b>III</b>	<b>Motive der Inszenierung von Entwicklungshemmnissen</b>	<b>179</b>
7	Motive kulturell bedingter Entwicklungshemmnisse	181
7.1	Anfälligkeit für Konsum- und Vergnügungsangebote	181
7.2	Gemächliche Arbeitsweise	192
7.3	Abhängigkeit von religiösen Praxen	201
8	Motive externer Entwicklungshindernisse	209
8.1	Unfähige oder unwillige neue Eliten	209
8.2	Skrupellose Ausbeuter	213
8.3	Zerstörerische Technik	222
	Schlusswort	229
	Motivkontinuität bis in die Gegenwart	234
	<b>Anhang</b>	
	Abkürzungen	240
	Quellen und Literatur	241
	Filmografie	260

## Einleitung

Kurz nach Weihnachten 1960 fragte der Verband schweizerischer Konsumvereine (VSK, heute Coop) den bekannten Reiseschriftsteller, Fotografen und Filmern René Gardi an, ob er kurzfristig für zehn Wochen nach Dahomey (heute Benin) reisen könne. Er sollte dort Bilder, Töne und Objekte für einen Dokumentarfilm und eine Ausstellung sammeln, mit denen der VSK Werbung für ein geplantes Hilfswerk – die Dahomey-Aktion – machen wollte.<sup>1</sup> Der VSK erwartete, dass Gardis völkerkundliches Porträt die VSK-Mitglieder mit dem westafrikanischen Land vertraut machte und die Spendenbereitschaft erhöhte. Gardi akzeptierte den Auftrag. Zusammen mit dem Kameramann Armin Schlosser realisierte er 1961 den Film *Dahomey – ein Bilderbuch*, der in der ganzen Schweiz an VSK-Anlässen vor grossem Publikum vorgeführt wurde. Film und Ausstellung bereiteten das Terrain für das Hilfswerk vor, das 1962 mit dem Aufbau von Genossenschaften in Dahomey und der Ausbildung von dahomeyischen Genossenschaffern in der Schweiz startete.

Der VSK war eine der ersten privaten Organisationen, die sich im neuen Handlungsfeld Entwicklungshilfe engagierten. Auch andere staatliche, private und kirchliche Akteure folgten den Entwicklungserwartungen der dritten Dekolonisierungswelle, die Ende der 1950er Jahre anrollte.<sup>2</sup> Sie bauten Organisationsstrukturen auf und konzipierten mit grossem Optimismus Hilfsprojekte, welche der lokalen Bevölkerung die Segnungen westlichen Fortschritts bringen sollten. Gleichzeitig zielte die Entwicklungshilfe darauf, die neuen Staaten vor den Verlockungen des Kommunismus zu bewahren.<sup>3</sup>

Für die Vermittlung und Begründung von Hilfstätigkeiten setzten Entwicklungsakteure häufig Dokumentarfilme ein. Deren Funktion bestand darin, dem Schweizer Publikum den Transfer von Kapital und Wissen vom Norden in die «unterentwickelten Länder» mit authentischen Bildern und Tönen plausibel zu machen. Diese Filme unterschieden sich von jenen weitverbreiteten Darstellungen aussereuropäischer Kulturen, die primär die «Andersheit» der Menschen als Schauwert inszenierten und ihre Geschichtslosigkeit ohne Entwicklungsperspektive als Selbstverständlichkeit postulierten.<sup>4</sup> Ohne ganz auf populärethnografische Elemente zu verzichten, legten die Entwicklungs-

1 Auf den Film und die Dahomey-Aktion geht Kapitel 4 detailliert ein.

2 Bereits vor 1960 beteiligte sich die Schweiz an Entwicklungshilfeprojekten. Vgl. Albert Matzinger, *Die Anfänge der schweizerischen Entwicklungshilfe 1948–1961*, Zürich 1991.

3 Zu den Begriffspaaren Entwicklung und Fortschritt vgl. Daniel Speich Chassé, *Fortschritt und Entwicklung*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 21. 9. 2012, [http://docupedia.de/zg/Fortschritt\\_und\\_Entwicklung](http://docupedia.de/zg/Fortschritt_und_Entwicklung) (15. 6. 2016).

4 Zu Filmen über Afrika vor dem Zweiten Weltkrieg vgl. Patrick Minder, *La Suisse coloniale*.

hilfefilme den Fokus auf die Diagnose von Entwicklungsdifferenzen und die Wirkung von Hilfsmassnahmen.

Als 1964 Kritik an Sinn und Wirkung der Entwicklungshilfe aufkam, stieg die Nachfrage nach Dokumentarfilmen zu Entwicklungsthemen.<sup>5</sup> Auch nach den gesellschaftlichen Eruptionen Ende der 1960er Jahre, die zu einem neuen Entwicklungsnarrativ führten, spielten dokumentarische Produktionen eine wichtige Rolle. Entwicklungsakteure setzten nun auf Filme, die Entwicklungsprobleme als Folge von ungerechten Machtstrukturen und von Kolonialismus interpretierten. Deren Macherinnen und Macher, die aus dem Umfeld des Neuen Schweizer Films stammten, erzählten eigene Geschichten über brennende soziale und politische Themen. Dazu gehörten Dokumentationen, die Partei für benachteiligte Menschen des Südens<sup>6</sup> ergriffen. In den 1980er Jahren verabschiedeten sich allerdings einige dieser Filmenden von der Illusion, dass anwaltschaftliche Filme aus dem Westen den Entwicklungsproblemen des Südens gerecht werden könnten. Ihre folgenden, beobachtenden Filme wurden von den Entwicklungsakteuren nicht mehr verwendet. Dafür stieg die Nachfrage nach Filmen aus dem Süden.

Die verschiedenen inhaltlichen und formalen Perspektiven, aus denen die Dokumentarfilme während eines Vierteljahrhunderts den Süden darstellten, entstanden zwar nacheinander, lösten sich aber nicht einfach ab, sondern existierten nebeneinander weiter.

Die vorliegende Arbeit untersucht den Einfluss von Dokumentarfilmen auf die Schweizer Entwicklungsdebatte. Berücksichtigt werden dabei auch die Veränderungen in der Schweizer Medienlandschaft, welche die Verfügbarkeit von Dokumentarfilmen stark beeinflussten. Besonders wichtig war der Aufstieg des Fernsehens, das Anfang der 1960er Jahre zum audiovisuellen Leitmedium wurde.<sup>7</sup> Mit ihm entstand ein potenter neuer Verbreitungskanal für Dokumentarfilme. Ausserdem beeinflusste der tägliche Blick durch das «Fenster der Welt»<sup>8</sup> in entlegene Gebiete die Sehgewohnheiten des Publikums.<sup>9</sup> Zusätzlich zum Fernsehen sorgten die sogenannten Schmalfilmverleiher dafür, dass Dokumentarfilme zu Entwicklungsthemen überhaupt verbreitet werden konnten. In den 1970er Jahren

---

Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880–1939), Bern 2011, S. 162–182.

- 5 Zu den Perioden der Entwicklungshilfegeschichte vgl. Dieter von Schrötter, Schweizerische Entwicklungspolitik in der direkten Demokratie, München 1981.
- 6 In dieser Arbeit wird der Begriff «Süden» anstelle von «globaler Süden», der sich bei den Entwicklungsorganisationen als Ersatz für «Dritte Welt» und «Entwicklungsländer» einbürgerte, verwendet. Vgl. Alliance Sud, Unsere Ziele, in: <http://www.alliancesud.ch/de/ueber-uns/unsere-ziele> (6. 7. 2016).
- 7 Vgl. Jakob Tanner, Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, München 2015, S. 368–373.
- 8 Vgl. Peter Zimmermann, Auslandberichterstattung zwischen Projektion und dokumentarischer Recherche, in: Dieter Ertel (Hg.), Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage, Konstanz 1996, S. 149–176, hier S. 149.
- 9 Bereits zu Beginn der 1960er Jahre sendete das Fernsehen Bilder von Hunger und Not aus Afrika, z. B. in der *Tagesschau* vom 30. 12. 1960 einen Bericht über Hungersnot unter Flüchtlingen in der Republik Kongo. Vgl. Nachweis in der Mediendatenbank FARO von SRF (passwortgeschützte Online-Version).

entstanden neue Verleihorganisationen im kirchlichen Umfeld, welche für die Verbreitung der engagierten entwicklungspolitischen Filme eine eminent wichtige Rolle spielten.

Geografisch konzentriert sich die Arbeit auf Akteure aus der deutschen Schweiz mit Ausstrahlung nach Deutschland. Diese Einschränkung ergibt sich aus dem vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekt mit Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Raum, in dessen Rahmen diese Untersuchung entstanden ist.<sup>10</sup>

Im Zentrum der Arbeit stehen die Dokumentarfilme von drei wirkungsmächtigen Bildproduzenten, die während einer gewissen Zeit mit ihren Filmen an der Entwicklungsdebatte partizipierten. Es handelt sich um den bekannten Reiseschriftsteller René Gardi, der mit seinen populärethnografischen<sup>11</sup> Texten, Fotos und Filmen das Afrika-Bild des Deutschschweizer Publikums prägte, um den Kameramann und Regisseur Ulrich Schweizer, der den Missionsfilm in der Schweiz neu ausrichtete, und um den Miterfinder des anwaltschaftlichen, entwicklungspolitischen Films Peter von Gunten. Alle drei setzten sich über mehrere Jahre auf ganz unterschiedliche Art filmisch mit Entwicklungsfragen auseinander und arbeiteten verschiedentlich mit Entwicklungsorganisationen zusammen.

Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Filme der drei Filmemacher stecken den zeitlichen Rahmen der Untersuchung ab. 1959 entstand René Gardis in Nordkamerun aufgenommener Film *Mandara*, der seine Filmkarriere einläutete. 1986 produzierte Peter von Gunten *Voices da alma*, das Porträt einer afrobrasilianischen Heilerin, das die Abkehr vom engagierten anwaltschaftlichen Film bedeutete. Gleichzeitig markieren diese Eckwerte den fortschrittsoptimistischen Beginn der Entwicklungsdebatte Anfang der 1960er Jahre und die Solidarisierung mit Medienproduktion aus dem Süden als neues Aktionsfeld der Schweizer Entwicklungszusammenarbeit Mitte der 1980er Jahre.

Drei Gründe – so meine These – waren dafür verantwortlich, dass Dokumentarfilme im Untersuchungszeitraum die Entwicklungsdebatte entscheidend beeinflussten.

Erstens schrieben Entwicklungsakteure der Vorführung von Dokumentarfilmen ein besonders grosses Wirkungspotenzial zu, das Publikum von der Notwendigkeit von Entwicklung zu überzeugen, und suchten deshalb die Zusammenarbeit mit Filmschaffenden und Vertrieb.

Zweitens stärkten die Glaubwürdigkeit der Filmemacher, die häufige Einbettung der Filme in Diskussionsveranstaltungen und die Produktion von

<sup>10</sup> Die Arbeit entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts «Aussereuropäische Kulturen in Reisefotografien und Dokumentarfilmen des deutschsprachigen Raums, 1924–1986», geleitet von Professor Aram Mattioli, an der Universität Luzern (2011–2014).

<sup>11</sup> Analog zum Begriff «Populärwissenschaft» wird in dieser Arbeit «Populärethnografie» für Medienproduktionen gebraucht, die einen ethnografischen Anspruch haben, sich aber nicht an ein wissenschaftliches, sondern an ein allgemeines Publikum richten und sich deshalb nicht an wissenschaftliche Darstellungskonventionen halten müssen.

Begleitmaterial für interessierte Kreise die Bereitschaft, die Filme als authentische Zeugen einer fernen Realität zu akzeptieren.

Drittens wurde in den Filmen Entwicklungsdifferenz so repräsentiert, dass die porträtierten Menschen entweder als hilfsbedürftige Opfer ihrer eigenen Kultur oder von äusseren Umständen erschienen. Sie versichern damit dem Schweizer Publikum, dass die «Andern» sich nicht selbst helfen können, und appellieren so an die humanitäre Tradition der Schweiz. Die Filme verwenden dafür erzählerische Motive, die Eingang in das kulturelle Gedächtnis der Schweiz finden.

## Kulturgeschichtliche Einordnung

Die vorliegende Arbeit orientiert sich an zwei kulturhistorischen Forschungsansätzen: der Visual History und der postkolonialen Theorie. Bis Mitte der 1990er Jahre dienten Fotografien oder Filme in der Geschichtswissenschaft in der Regel lediglich als Illustrationsmaterial oder Lehrressource. Erst danach wurde das Potenzial von Filmen als historische Quellen auf breiter Basis thematisiert.<sup>12</sup> Mit dem «iconic turn» beziehungsweise dem «pictorial turn»<sup>13</sup> setzten Reflexionen über das Analysepotenzial von Bildern ein. Im deutschsprachigen Raum etablierte sich in den letzten Jahren der Forschungsansatz der Visual History,<sup>14</sup> der das Nutzungspotenzial von stehenden und von bewegten Bildquellen für die Zeitgeschichte hervorhebt. Mehr noch als andere Ansätze, die sich mit der Verwendung von Bildern beschäftigen, wie die Historische Bildkunde oder die Ikonologie, streicht die Visual History die prägende Kraft von Bildern heraus,<sup>15</sup> die das 20. Jahrhundert zum visuellen Zeitalter machten.<sup>16</sup> Hinter der Visual History verbirgt sich kein abgeschlossenes Theorie- und Methodengebäude, sondern eine Denkweise, die Fragestellungen und Thesen für die Zeitgeschichte hervorbringt.

12 Rolf Aurich, *Wirklichkeit ist überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen*, in: Irmgard Wilharm, *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Pfaffenweiler 1995, S. 112–128. Bereits 1898 verband der Fotograf und Filmer Boleslaw Matuszewski grosse Hoffnungen mit dem potenziellen Quellenwert von dokumentarischen Filmen. Sie sollten in der Lage sein, eine historische Realität im Unterschied zum geschriebenen Text wahrheitsgetreu zu speichern. Vgl. Volker Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln 2003, S. 164–166.

13 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 329–380.

14 Vgl. dazu: <https://www.visual-history.de/> (30. 4. 2016); Gerhard Paul, *Visual History*, Version: 3.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13. 3. 2014, [http://docupedia.de/zg/Visual\\_History\\_Version\\_3.0\\_Gerhard\\_Paul?oldid=108511](http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul?oldid=108511) (30. 4. 2016).

15 Zur Abgrenzung der Ansätze vgl. Martin Lengwiler, *Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden*, Zürich 2011, S. 130–152. Zur Einführung in die Ikonologie aus historischer Warte vgl. z. B. Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, 2. Aufl., Berlin 2010, S. 39–52.

16 Vgl. Gerhard Paul, *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016, S. 16.

In seinem bereits mehrfach aufdatierten Grundlagentext zur Visual History<sup>17</sup> ruft Gerhard Paul dazu auf, den Analysewert von Bildern nicht auf die Bildinhalte – im vorliegenden Fall auf die Analyse von Entwicklungsproblemen im Film – zu beschränken. Ein besonderes Potenzial sieht er darin, Bilder als kommunikative Medien zu untersuchen, die nicht primär eine Realität abbilden, sondern Sinn transportieren und konstruieren. Aus dieser Perspektive werden Bilder zu Medien der Geschichts- und Erinnerungspolitik. Sie generieren Deutungen von Geschichte, betreiben Herrschaftssicherung und funktionieren als Identitätsgeneratoren für soziale und politische Kollektive.

Pauls Überlegungen inspirieren zur Frage, ob und wie Dokumentarfilme zur Durchsetzung einer Entwicklungsidee und zur Identitätsfindung von Entwicklungsakteuren beitragen. Um sie zu beantworten, werden die Gebrauchskontexte und die Rezeption der Filme sowie die Filminhalte genau untersucht. Zu fragen ist, welches Potenzial von den Filmen ausging, Entwicklungsdenken ins kulturelle Gedächtnis<sup>18</sup> zu übertragen und dieses bis heute zu prägen.

Mit Verweis auf Horst Bredekamps «Theorie des Bildakts» wirbt Gerhard Paul schliesslich dafür, die sogenannte generative Kraft von Bildern anzuerkennen und gewissen Bildern, die mit einem performativen Akt verbunden sind, zuzugestehen, neue Realitäten erzeugen zu können. Damit sind besonders augenfällige, provokative Bilder gemeint, die aus der gängigen Bilderflut herausragen. Es wird deshalb hier auch zu untersuchen sein, wie die einzelnen Filme auf die Realität einwirkten.

Während die Visual History das Analysepotenzial von visuellen Quellen unabhängig vom Inhalt hervorhebt, schärft der zweite Forschungsansatz, die postkoloniale Theorie, den Blick für die Filminhalte.<sup>19</sup> Vertreterinnen und Vertreter dieser Theorie entdeckten in kulturellen und wissenschaftlichen Texten und Praktiken des Westens essentialistische,<sup>20</sup> stereotype, häufig abwertende

17 Vgl. Paul, Visual History 3.0.

18 Zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses vgl. Aleida Assmann, Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Astrid Erll (Hg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin 2004, S. 45–60.

19 Zum «turn» vgl. Bachmann-Medick, Cultural Turns, S. 184–237. Zur Einführung in die postkoloniale Theorie vgl. Maria do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005. Auch in der Ethnologie gab es vereinzelte Arbeiten, die den wissenschaftlichen Umgang der Zunft mit ihren Studienobjekten kritisch hinterfragten. Wegweisend dazu: Johannes Fabian, Time and the Other. How Anthropology Makes its Object, New York 1983. Die Analysen der «postcolonial studies» wurden von der Geschichtswissenschaft verschiedentlich kritisiert, weil sie wesentliche Quellengattungen ausser Acht liessen und literarische Analysen auf realpolitische Ereignisse extrapolierten, ohne z. B. Widerstandsbewegungen ins Auge zu fassen. Vgl. Wolfgang Reinhard, Kolonialgeschichtliche Probleme und kolonialhistorische Konzepte, in: Claudia Kraft / Alf Lütke / Jürgen Martschukat, Kolonialgeschichten. Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen, Frankfurt am Main 2010, S. 67–94.

20 Der Begriff beschreibt den Menschen als Wesen mit inhärenten, unveränderlichen Eigenschaften, die unabhängig vom Kontext bestehen. Vgl. Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Begriffe, 4. Aufl., Stuttgart 2008, S. 180.

Bezeichnungen für die Bewohnerinnen und Bewohner der ehemaligen Kolonien. Sie stellten fest, dass die Unterscheidung zwischen «uns» und den «Anderen» einerseits der Selbstvergewisserung der eigenen Rolle in der Welt diene, andererseits Grundargumente für die Legitimierung von kolonialer Herrschaft lieferte. Dieser auch «Othering»<sup>21</sup> genannte Prozess wurde als elementarer Bestandteil der Rechtfertigung hegemonialen Strebens des Nordens über den Süden identifiziert, der weit über das Ende des Kolonialismus hinaus bis heute nachweisbar ist.<sup>22</sup>

Der britische Kulturtheoretiker Stuart Hall führt in seinem einflussreichen Aufsatz «Das Spektakel des «Anderen»»<sup>23</sup> aus, wie die Zuschreibung von «Differenz» zu den «Anderen» in Repräsentationspraktiken historisch auf verschiedenen Ebenen manifest wurde.<sup>24</sup> Hall versteht Repräsentation als Prozess, der Bedeutung herstellt, indem er mittels Zeichen (Texten oder Bildern) Verweise und Stellvertreter platziert und bewusst Sachverhalte verbirgt. Im Umgang mit den «Anderen» finden sich laut Hall Stereotype, die sich innerhalb einer Kultur und eines Zeitraums ähneln. Er spricht deshalb von «Repräsentationsregimen»,<sup>25</sup> die mitverantwortlich gemacht werden, dass Differenz innerhalb einer Gesellschaft zementiert wird und dadurch weitreichende Folgen für die Bewertung der «Anderen» hat. Diese Überlegungen ermuntern dazu, die Differenzmanifestationen in den Dokumentarfilmen miteinander zu vergleichen und Kontinuitäten beziehungsweise Veränderungen der Blicke aus dem Norden auf den Süden herauszuarbeiten.

- 
- 21 Vgl. Aram Ziai, Postkoloniale Perspektiven und Entwicklung, in: *Peripherie* 30/120 (2010), S. 399–426, hier S. 403 f., der mit Verweis auf Edward Said «Othering» so definiert: «[D]ie Konstruktion einer (nach der weitgehenden Diskreditierung des Denkens in Rassekategorien heutzutage meist kulturell definierten) Gruppe als «anders», die dazu dient, die Identität einer Wir-Gruppe davon abzugrenzen und so zu konstituieren und somit politische Ansprüche und Ausschlüsse zu rechtfertigen.» Johannes Fabian definiert «Othering» allgemeiner als «Einsicht, dass sie Anderen nicht einfach gegeben sind, auch niemals einfach gefunden oder angetroffen werden – sie werden gemacht». Vgl. Johannes Fabian, *Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben*, in: Eberhard Berg / Martin Fuchs, *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnografischen Repräsentation*, Frankfurt am Main 1993, S. 335–364, hier S. 336 f.
- 22 Die Post-Development-Kritik extrapoliert diese Überlegungen, indem sie die Diffusion westlicher Vorstellungen von Fortschritt und Entwicklung als Fortsetzung des Kolonialismus anprangert. Vgl. dazu: Sara Elmer / Konrad J. Kuhn / Daniel Speich Chassé, *Praktische Wirkung einer mächtigen Idee. Neue historische Perspektiven auf die Schweizer Entwicklungsarbeit*, in: Dies. (Hg.), *Handlungsfeld Entwicklung. Schweizer Erwartungen und Erfahrungen in der Geschichte der Entwicklungsarbeit*, Basel 2014, S. 5–18; Daniel Speich Chassé, *Die Erfindung des Bruttosozialprodukts. Globale Ungleichheit in der Wissensgeschichte der Ökonomie*, Göttingen 2013, S. 32.
- 23 Stuart Hall, *Das Spektakel des «Anderen»*, in: Ders. / Juha Koivisto, *Ideologie. Identität. Repräsentation*, Hamburg 2008, S. 108–166. Zur Theorie der Repräsentation vgl. auch Stuart Hall, *The Work of Representation*, in: Ders., *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London 1997, S. 13–74, wo Repräsentation als Prozess beschrieben ist.
- 24 Er fand sie in Produktwerbungen, aber auch in der wissenschaftlichen Rassentheorie oder der idealisierend-romantisierenden Darstellung der Sklavereigegegnern. Ebd., S. 133–142.
- 25 Ebd., S. 115.

## Dokumentarfilm als historische Quelle

Dokumentarische Filme haben den Vorteil, dass das bewegte Bild mehr als andere dokumentarische Formen wie Texte, Fotoreportagen oder Tonbildschauen den Eindruck vermitteln, einer authentischen Handlung in Echtzeit beizuwohnen. Damit dies geschehen kann, muss das Publikum von der Realitätsabbildung des Films überzeugt sein. In der Filmwissenschaft existieren viele Versuche, fiktionale von dokumentarischen Formen zu trennen.<sup>26</sup> Für diese Arbeit ist das genaue Verhältnis zwischen vorfilmischer, ausserfilmischer und filmischer Realität<sup>27</sup> beziehungsweise die Frage, ob die im Film behauptete Realität mit der damals vorgefundenen Wirklichkeit übereinstimmte, allerdings nicht zentral. Ausschlaggebend ist vielmehr, wie das Publikum einen Film liest. Der Filmtheoretiker Roger Odin spricht in diesem Zusammenhang von der dokumentarisierenden Lektüre.<sup>28</sup> Sie stellt nicht die Frage nach der Wahrheitsübermittlung, sondern nach der Bereitschaft des Publikums, einen Film dokumentarisch, das heisst in der Realität und nicht in der Fiktion verankert, zu lesen.<sup>29</sup> Odin spricht von einem stillschweigenden Vertrag zwischen Zuschauern und Film. Dieser komme nur dann zustande, wenn das Publikum mit den entsprechenden Filmkonventionen vertraut sei.<sup>30</sup>

Verschiedene Faktoren begünstigen das «Authentizitätsversprechen» des Dokumentarfilms.<sup>31</sup> So spielt die Integrität der Autorin beziehungsweise des Autors eine entscheidende Rolle. Sie kann dazu führen, dass die dokumentarisierende Lektüre sogar dann gegeben ist, wenn Szenen mehr oder weniger offensichtlich arrangiert sind. Solange die Erwartungen des Publikums erfüllt werden und es bereit ist zu glauben, dass sich ein abgebildetes Ereignis normalerweise so abspielt, werden Inszenierungen akzeptiert.<sup>32</sup>

26 Vgl. Margrit Tröhler, Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen, in: *montage/av 11/2* (2002), S. 9–41.

27 Zu den verschiedenen Realitätsbegriffen vgl. Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Zürich 1988, S. 28–30.

28 Vgl. Roger Odin, Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, in: *montage/av 11/2* (2002), S. 42–57. Vgl. ausserdem Frank Kessler, Historische Pragmatik, in: *montage/av 11/2* (2002), S. 104–112.

29 Eva Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Dies. (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 8–34, hier S. 25.

30 Ebd., S. 25.

31 Zu den wechselnden Einschätzungen von Authentizität im Dokumentarfilm vgl. Wortmann, *Authentisches Bild*, S. 158–218. Der Begriff «Authentisierungsversprechen» steht ebd., S. 193. Zu Authentizität im Dokumentarfilm vgl. ausserdem die Grundlagenarbeit von Manfred Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994.

32 Wortmann illustriert diesen Zusammenhang am Beispiel der gekonnten Selbstdarstellung des Dokumentarfilmpioniers Robert Flaherty. Vgl. Wortmann, *Authentisches Bild*, S. 177–184. Obwohl danach andere Vorstellungen von Authentizität im Dokumentarfilm entwickelt wurden, hielt sich Flahertys Authentizitätsversprechen weiter, wie insbesondere die Filme von René Gardi beweisen.

Eine weitere Authentifizierungsinstanz liegt in den Wahrnehmungs- und Wirkungsbedingungen der hier untersuchten Dokumentarfilme. Häufig wurden Filme zu Entwicklungsthemen an thematischen Diskussionsveranstaltungen eingesetzt. Yvonne Zimmermann spricht in diesem Zusammenhang vom spezifischen Aufführungsdispositiv<sup>33</sup> von «Gebrauchsfilm». Gebrauchsfilm sind Produktionen, die «mediale Instrumente der Forschung, Lehre, Werbung, Aufklärung, Konsensstiftung und Gemeinschaftsbildung» darstellen. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie von Auftraggebern oder interessierten Organisationen als Mittel eingesetzt werden, um eine Botschaft zu verbreiten.<sup>34</sup> In diesem Sinn handelt es sich bei den Filmen, die im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen, um typische Gebrauchsfilm. Ihre Analyse leistet deshalb nicht nur einen Beitrag zur Geschichte der Schweizer Entwicklungszusammenarbeit, sondern auch zur Schweizer Dokumentarfilmgeschichte.

Wer Filme nach historischen Kriterien analysieren möchte, muss sich besonderen methodischen Herausforderungen stellen. Mehr noch als bei Textquellen ist quellenkritische Aufmerksamkeit geboten, wenn Dokumentarfilme auf ihre Authentizität und Integrität hin überprüft werden sollen. Besonders die hier im Zentrum stehenden Gebrauchsfilm wurden häufig verändert, sei es, weil sie für die Aufführung zu lang waren, weil Szenen nicht (mehr) passten oder weil der Film beschädigte Stellen aufwies.<sup>35</sup>

Für die im dritten Teil dieser Arbeit geführte Untersuchung der Bilder und Töne, mit denen Entwicklungsthemen inszeniert werden, reichen die herkömmlichen Methoden zur Analyse von Textquellen nicht aus. In den Filmwissenschaften haben sich aber Methoden etabliert, die auch für die historische Analyse gewinnbringend eingesetzt werden können.<sup>36</sup> Dabei besteht die grösste Herausforderung im Paradox, dass Filme zwar scheinbar leicht zu lesen, gerade deshalb aber schwierig zu analysieren sind.<sup>37</sup> Um den Aussagegehalt von Dokumentarfilmen analysieren zu können, ist es deshalb sinnvoll, sich zu vergegenwärtigen, dass sie zwar eine ausserfilmische Realität in Bilder und Töne umsetzen, dass sich aber zwischen dem Publikum und dieser abgebildeten Realität immer eine vermittelnde Instanz mit zwei Funktionen befindet. Erstens wird das Bild von

33 Zum Begriff «Dispositiv» im Kontext der Mediennutzung vgl. Knut Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2010, S. 186–200. Mediendispositive beschreiben jene technischen, gesellschaftlichen und aufführungsrelevanten Faktoren, welche die Wahrnehmung eines Medienprodukts strukturieren.

34 Yvonne Zimmermann, Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung: Einleitung, in: Dies., Schaufenster Schweiz., S. 14–31, hier S. 16 f.

35 Zu den besonderen quellenkritischen Herausforderungen vgl. Roland Cosandey, Un film palimpseste: Yopi: Chez les Indiens du Brésil, Felix Speiser (1924/1945/1994), in: Bulletin de la Société Suisse des Américanistes 66–67 (2002–2003), S. 199–213.

36 Zur Einführung vgl. insbesondere: James Monaco / Hans-Michael Bock, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek bei Hamburg 2009; Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2007.

37 Monaco, Film verstehen, S. 160. Monaco bezieht sich auf den Filmsemiotiker Christian Metz.

jemandem aufgenommen, das heisst, die erzählende Person betrachtet die Welt von ihrem Standpunkt aus. Und zweitens werden die Bilder in einer filmischen Erzählung organisiert und vorgezeigt. Damit entstehen unendliche Möglichkeiten, das raumzeitliche Kontinuum zu variieren, unabhängig davon, ob es sich um einen fiktionalen oder um einen dokumentarischen Film handelt.<sup>38</sup>

In der Analyse können die Bestandteile der Bildgestaltung (die Perspektive der Kamera) und der Montage (die Organisation der Bilder) auf ihr Aussagepotenzial im Entwicklungskontext untersucht werden. Ich konzentriere mich dabei vor allem auf die Parameter Einstellungsgrösse, Bildraumgestaltung, Montage und auf das Verhältnis von Bild- und Tonspur.<sup>39</sup> Die letzten beiden sind besonders wichtig, um die Lektüeranweisungen im Film selbst zu analysieren. In den meisten Dokumentarfilmen gibt ein dominanter Offkommentar die Interpretation der Bilder vor, weil er dem Publikum klar macht, dass er mehr weiss als die im Film vorkommenden Menschen. Die gleiche Funktion können auch Texte im Film oder die Art der Montage übernehmen. Ist ein Offkommentar vorhanden, beeinflusst auch die Art, wie er gesprochen wird, die Deutung. Handelt es sich um einen nüchternen Erzähltyp, der sich bemüht, möglichst distanziert zu kommentieren und damit vertrauenswürdig zu klingen, oder um einen expressiven Erzähler, der seine Stimme moduliert oder rhythmische Bildmontagen einsetzt, um einem Thema besondere Bedeutung zu geben?<sup>40</sup>

Die Filmanalyse legt Deutungsebenen frei, die bei einer Erstbetrachtung häufig verborgen bleiben. Sie deckt auf, mit welchen inszenatorischen Mitteln Entwicklungsdifferenz konstruiert wird.

Um die relevanten Filmstellen vergleichen zu können, konzentriere ich mich auf wiederkehrende Erzählmotive, die sich auf der sicht- und hörbaren Oberfläche der Filme, der Filmerzählung, identifizieren lassen.<sup>41</sup> Unter einem Erzählmotiv<sup>42</sup> verstehe ich ein Thema, das sich immer wieder reproduziert. Es handelt sich um eine strukturelle Einheit innerhalb einer Filmerzählung. Sie braucht keine feste oder ausschliessliche Erscheinungsform zu haben, das heisst, sie besteht nicht zwingend aus den gleichen Bildsujets. Motive zeichnen sich dadurch aus, dass sie über längere Zeit vorkommen und in der Regel stereotype Eigenschaften aufweisen. Sie sind Träger kulturellen Wissens, die in den Filmen selbst eine die

38 Wilma Kiener, *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz 1999, S. 167.

39 Zu den Analysekatgorien vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 52–67.

40 Kiener, *Kunst des Erzählens*, S. 239–241.

41 Kiener unterscheidet drei Ebenen: Narration ist der Akt des Erzählens, der sich aus dem Zusammenspiel von Bild und Ton im Film ergibt. Daraus entsteht die Erzählung, die analysiert werden kann. Darunter liegt die Ebene der Geschichte (oder Diegese), die sich im Kopf des Rezipienten aus dem Anschauen und Anhören des Films ergibt. Vgl. ebd., S. 153–156.

42 Hans J. Wulff, *Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft*, in: *Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung* 3 (2011), S. 5–23, [http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff\\_motivforschung.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff_motivforschung.pdf) (21. 11. 2015). Vgl. auch Motiv: dramatische Motive, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=262> (22. 11. 2015).

Geschichte strukturierende Rolle spielen. Ausserdem kommen sie in anderen Filmen oder anderen Medien vor. Die erzählerischen Motive rekurren auf das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft und reproduzieren Einstellungen, die sich über Generationen in dieses eingebrannt haben.<sup>43</sup>

## Forschungsstand und Quellenlage

Forschungsarbeiten zur Bedeutung von Dokumentarfilmen in der Entwicklungsdebatte fehlen bisher weitgehend. Als Gilbert Rist und Christian Lalive d'Épinay Ende der 1970er Jahre Hilfswerkspublikationen untersuchten und nach Vorstellungen befragten, die «Weisse» von «Schwarzen» hatten, wurden Bilder in Form von Karikaturen lediglich zur Illustration und zur Ironisierung der Forschungsergebnisse eingesetzt.<sup>44</sup> Die Autoren dachten vor dem «iconic turn» nicht daran, dass Bildquellen ihre Textanalysen hätten bereichern können. Sie stellten fest, dass zwischen 1960 und 1975 der Ethnozentrismus der Hilfswerke zwar abgenommen habe, dass sich gewisse ethnozentrische Äusserungen, die Ausdruck westlichen Überlegenheitsdenkens in der Entwicklungshilfe seien, aber hartnäckig halten würden. Erstaunlicherweise fehlen weitere wissenschaftliche Publikationen zu diesem spezifischen Thema.<sup>45</sup>

Allerdings wird seit kurzer Zeit die Geschichte des «Handlungsfelds Entwicklung»<sup>46</sup> durch Werke bereichert, die zwar selten einen Überblick präsentieren,<sup>47</sup> den Blick aber auf einen besonderen Zeitabschnitt, ein bestimmtes geografisches Aktionsfeld beziehungsweise die Geschichte einer Institution<sup>48</sup> fokussieren oder mehrere dieser Aspekte vereinen. Besondere Aufmerksamkeit erhielt das Mobilisierungspotenzial der «Dritte-Welt»-Solidarität im Nachgang

43 Wulff, Konzepte des Motivs, S. 5–11.

44 Gilbert Rist / Christian Lalive d'Épinay, *Wie Weisse Schwarze sehen. Wie Schweizer Hilfswerke die Dritte Welt sehen*, Basel 1979. Die Publikation basiert auf Rists ein Jahr zuvor erschienener Dissertation: Gilbert Rist, *Image des autres, image de soi. Comment les Suisses voient le tiers monde*, Saint-Saphorin 1978.

45 Dies mag an der Politisierung der Debatte in den 1970er Jahren liegen bzw. daran, dass die Kritik an stereotypen Zuschreibungen durch Entwicklungsorganisationen wie die Erklärung von Bern (EvB) als eine ihrer Kernaufgaben übernommen wurde. Vgl. Regula Renschler, Kulturvermittlerin und Kämpferin gegen Rassismus 1974–1985, in: Anne-Marie Holenstein / Rudolf H. Strahm / Dies. (Hg.), *Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985)*, Zürich 2008, S. 223–288, hier S. 223–237.

46 Sara Elmer / Konrad J. Kuhn / Daniel Speich Chassé (Hg.), *Handlungsfeld Entwicklung. Schweizer Erwartungen und Erfahrungen in der Geschichte der Entwicklungsarbeit*, Basel 2014.

47 Eine Ausnahme bildet die Übersichtsdarstellung von Daniele Waldburger / Lukas Zürcher / Urs Scheidegger, *Im Dienst der Menschheit. Meilensteine der Schweizer Entwicklungszusammenarbeit seit 1945*, Bern 2012.

48 Franziska Diener, *Die Schweizerische Stiftung für technische Entwicklungshilfe (Swisscontact) 1956–1971. Entwicklungszusammenarbeit der Schweizer Privatwirtschaft (unpublizierte Lizentiatsarbeit)*, Zürich 2012; Diether Grünenfelder, *Als wären wir gleichwertig. Geschichten aus 20 Jahren Entwicklungszusammenarbeit mit EcoSolidar*, Zürich 2006.

zu den gesellschaftlichen Verwerfungen von «1968».<sup>49</sup> Damals bildeten sich verschiedenste – meist in kirchlichen oder politisch linken Kreisen angesiedelte – soziale Bewegungen. In ihrem gemeinsamen Fokus standen Gemeinschaften in Afrika, Asien und Lateinamerika, die sich gegen Unrechtsregime und ihre Unterstützer im Westen zur Wehr setzten.<sup>50</sup>

Weitere neue Forschungen untersuchen die Widersprüche, die sich für Hilfswerkmitarbeitende im Einsatz ergaben.<sup>51</sup> Sie werden durch Selbstzeugnisse ergänzt, die Motivationen und Gefühle aus eigener Erfahrung beschreiben.<sup>52</sup>

In einigen der neueren Arbeiten werden auch Bildquellen analysiert. Lukas Zürcher stellt fest, dass ikonografische Analogiebildungen zwischen der Schweiz und Ruanda eine wichtige Rolle für die Rechtfertigung des Entwicklungshilfeinsatzes im afrikanischen Land spielten.<sup>53</sup> Andere verweisen insbesondere auf die mobilisierende Bedeutung von stehenden Bildern für Kampagnen, ohne den Bildinhalt oder seine Entstehungs-, Gebrauchs- und Rezeptionskontexte näher zu analysieren.<sup>54</sup> Explizitere Auseinandersetzungen mit Bildquellen existieren im Bereich der humanitären Hilfe und hier vor allem mit Hungerbildern. Sie spüren dem Wandel und der Kontinuität wirklichkeitserzeugender Hungerdarstellungen

49 Janick Marina Schaufelbuehl (Hg.), 1968–1978, ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz / 1968–1978, une décennie mouvementée en Suisse, Zürich 2009. Vgl. dort die Sektion zum Thema «Die internationale Solidarität als politisches Engagement».

50 Nuno Pereira, Anti-impérialisme et nouvelle gauche radicale dans la Suisse des années 68, Lausanne 2015; Konrad J. Kuhn, Entwicklungspolitische Solidarität. Die Dritte-Welt-Bewegung in der Schweiz zwischen Kritik und Politik (1975–1992), Zürich 2011; Monica Kalt, Tiersmondismus in der Schweiz der 1960er und 1970er Jahre. Von der Barmherzigkeit zur Solidarität, Bern 2010; Anne-Marie Holenstein / Rudolf H. Strahm / Regula Renschler (Hg.), Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985), Zürich 2008; Rahel Fischer / Manuel Schär, Tausende Hungertote – ist die Schweiz mitschuldig? Internationale Solidarität in Bern: Die Arbeitsgruppe Dritte Welt, in: Bernhard C. Schär, Bern 68. Lokalgeschichte eines globalen Aufbruchs – Ereignisse und Erinnerungen, Baden 2008. Basisarbeit leistete bereits 1998 die Dissertation von René Holenstein, Was kümmert uns die Dritte Welt. Zur Geschichte der internationalen Solidarität in der Schweiz, Zürich 1998.

51 Sara Sangita Elmer Udry, Visions and Agents of Development in Twentieth Century Nepal, Zürich 2014; Lukas Zürcher, Die Schweiz in Ruanda. Mission, Entwicklungshilfe und nationale Selbstbestätigung (1900–1975), Zürich 2014.

52 Zum Oral-History-Projekt «humem. Das Gedächtnis der humanitären Schweiz», das Video-Interviews von rund 80 Personen umfasst, die mehrere Jahre im Entwicklungseinsatz oder in der humanitären Hilfe aktiv waren, vgl. <http://humem.ch/c/index.php/de/> (30. 4. 2016). Die Videos liegen seit 2014 im Archiv für Zeitgeschichte. Zur Geschichte von «humem» vgl. Thomas Gull / Dominik Schnetzer, Die andere Seite der Welt. Was Schweizerinnen und Schweizer im humanitären Einsatz erlebt haben, Baden 2011. Zu schriftlichen Einzelzeugnissen vgl. etwa: Al Imfeld / Lotta Suter, Auf den Strassen zum Himmel. Missionsgeschichten aus der Schweiz und aus Afrika, Zürich 2013; Rolf Wilhelm, Gemeinsam unterwegs. Eine Zeitreise durch 60 Jahre Entwicklungszusammenarbeit Schweiz – Nepal, Bern 2012.

53 Zürcher, Ruanda, S. 94–106. In einem Referat führte Zürcher seine Analysen anhand eines *Tagesschau*-Beitrags weiter. Vgl. <http://www.filmspur.ch/referat/20> (27. 4. 2016).

54 Zur Bedeutung von Bildern im Kontext des Biafra-Konflikts und späterer «Hunger-Kampagnen» vgl. Kuhn, Solidarität, S. 202–254. Zur Mobilisierung des Films *Banamera Libertad* von Peter von Gunten für die Lancierung der Fair-Trade-Bewegung vgl. Kalt, Tiersmondismus, S. 501–509.

nach, etwa vor dem Hintergrund ethischer Diskussionen um die Darstellung von Elend anhand von Kindern mit Hungerbäuchen.<sup>55</sup>

Obwohl Forschungen zu meinem engeren Themengebiet fehlen, hat der «iconic turn» doch für eine Fülle von Untersuchungen zu Bildern über den Süden geführt, die sich kritisch mit eurozentrischen Weltbildern auseinandersetzen. Sie analysieren die Persistenz von kolonialen und postkolonialen, rassistischen oder anderen stereotypen Bildern.<sup>56</sup>

Autorinnen und Autoren aus Ländern mit kolonialer Vergangenheit stellten bei der Analyse von Dokumentar- und Spielfilmen fest, dass sie für die Begründung und Rechtfertigung von Kolonialherrschaft in der Metropole eingesetzt wurden und dabei die negativen Auswirkungen der Herrschaft auf die Bevölkerung in den Kolonialgebieten herunterspielten.<sup>57</sup> Neben den Kolonialfilmen wurden ethnografische Filme auf ihre identitätsgenerierende Wirkung hin untersucht.<sup>58</sup> Beide Genres untersuchte Tobias Nagl in seinem monumentalen Werk über die

55 Vgl. dazu die Aufsätze und die Einleitung mit Forschungsüberblick in: Angela Müller / Felix Rauh (Hg.), Wahrnehmung und mediale Inszenierung von Hunger im 20. Jahrhundert, Basel 2014.

56 Zum Fokus des deutschsprachigen Raums auf Afrika vgl. die folgenden Sammelbände: Marianne Bechhaus-Gerst / Sunna Gieseke (Hg.), Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur, Frankfurt am Main 2006; Dirke Köpp, «Keine Hungersnot in Afrika» hat keinen besonderen Nachrichtenwert. Afrika in populären deutschsprachigen Zeitschriften (1946–2000), Frankfurt am Main 2005. Zu Rassismusmanifestationen im deutschen Film der 1950er Jahre vgl. Maja Figge, Deutsches (wieder-)herstellen. Weissssein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre, Bielefeld 2015. Zum österreichischen Film vgl. Vida Bakondy / Renée Winter, «Nicht alle Weissen schiessen». Afrikarepräsentationen im Österreich der 1950er Jahre im Kontext von (Post-)Kolonialismus und (Post-)Nationalsozialismus, Innsbruck 2007.

57 Zahlreiche Arbeiten untersuchen die Bedeutung von Spiel- und Dokumentarfilmen für die Aufrechterhaltung und Rechtfertigung kolonialer Realitäten zur Zeit der Herrschaft über Kolonialreiche, aber auch im Nachhinein. Naturgemäß konzentrieren sie sich auf Filme aus den Kolonialmetropolen. Der Fokus dieser Arbeiten richtet sich vor allem auf den Spielfilm. Darunter ist vor allem die theoretisch fundierte Arbeit von Shohat und Stam zu erwähnen, welche die Funktion von Medien bei der Konstruktion und Aufrechterhaltung kolonialer Denk- und Machtstrukturen untersuchen sowie einen Blick auf gegenkulturelle Strategien im Kino des globalen Südens werfen: Ella Shohat / Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London 1994. Für Deutschland zuletzt: Wolfgang Fuhrmann, *Imperial Projections. Screening the German Colonies*, New York 2015. Vgl. für Frankreich die Spurensuche nach der langen Wirkungsgeschichte des Citroën-Films *La Croisière noire* von 1924: Alison Murray Levine, *Film and Colonial Memory. La Croisière noire 1924–2004*, in: Alec Gordon Hargreaves, *Memory, Empire and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*, Lanham (MD) 2005, S. 81–97.

58 Für die Schweiz fehlt bisher eine Übersichtsdarstellung des ethnografischen Films. In der Dissertation von Thomas Schärer und Pierrine Saini wird sich ein Kapitel damit beschäftigen. Vgl. Pierrine Saini / Thomas Schärer, *Das Wissen der Hände. Die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*, (in Vorbereitung). Für Deutschland vgl. Wolfgang Fuhrmann, *Ethnographie und Film in Deutschland. Anmerkungen zu einem vergessenen Teil deutscher Mediengeschichte*, in: Harro Segeberg (Hg.), *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*, Marburg 2009, S. 82–96.

Entstehung und Funktion von Rassismus in Asien- und Afrikarepräsentationen im Weimarer Kino.<sup>59</sup>

«Konstruktionen des Fremden»<sup>60</sup> im Fernsehen dagegen wurden bisher erst selten analysiert. Im deutschsprachigen Raum waren es vor allem ehemalige oder noch aktive Fernsehschaffende, die über ihren eigenen Umgang mit dem Süden reflektierten.<sup>61</sup>

Der «postcolonial turn» erreichte spät auch die Schweiz, wo in jüngster Zeit gleich mehrere Publikationen die These widerlegten, dass nur ehemalige Kolonialmächte (post)kolonial verflochten waren. Einige Arbeiten untersuchten Bildgeschichten, um der helvetischen Art der visuellen Repräsentation von Menschen aus dem Süden auf den Grund zu gehen, und stellten fest, dass in der Schweiz rassistische Darstellungen von Menschen des Südens in der populären Presse und in Publikationen für Kinder ebenfalls omnipräsent waren.<sup>62</sup> Patrick Minder berücksichtigte für seine Suche nach einer Schweizer «mentalité coloniale» auch Filme, um festzustellen, dass die Schweiz als Land ohne Kolonien die kolonialen Aktivitäten seiner Nachbarstaaten unterstützte und genau wie sie vor allem negativen Stereotypen kolonisierter, indigener Völker verhaftet war.<sup>63</sup>

Die Arbeit mit Filmquellen ist in den letzten Jahren stark vereinfacht worden. Dennoch sind viele Filmquellen bereits verloren, in schlechtem Zustand oder nicht zugänglich. Zeitgleich mit dem Schub des «iconic turn» Mitte der 1990er Jahre kam in der Schweiz Bewegung in die Organisation audiovisueller Archive. Die Gründung des Vereins Memoriav ermöglichte die Finanzierung von Erhaltungsmaßnahmen, von denen unter anderem die Film- und Fernseharchive der Schweiz profitierten.<sup>64</sup>

59 Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009.

60 Wolfgang Struck, «Du hörst nachts die Trommeln dröhnen, doch du wirst nie verstehen.» Konstruktionen des Fremden in Film und Fernsehen, in: Julia Bayer / Andrea Engl / Melanie Liebheit, *Strategien der Annäherung. Darstellungen des Fremden im deutschen Fernsehen*, Bad Honnef 2004, S. 16–29.

61 Vgl. Peter Heller / Sylvie Banuls, *Fremde Nähe – Vertraute Distanz. Anmerkungen zum filmischen Umgang mit fremden Welten vor der eigenen Haustür*, in: Bayer/Engl/Liebheit, *Strategien der Annäherung*, S. 40–61. Vgl. auch die Sektion «Television und Projektion. Der Blick auf die Dritte Welt», in: Ertel, *Strategie der Blicke*, S. 221–230.

62 Vgl. dazu: Patricia Purtschert / Harald Fischer-Tiné (Hg.), *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins*, Basingstoke 2015; Patricia Purtschert / Barbara Lüthi / Francesca Falk (Hg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld 2012; Patricia Purtschert, «Dä Schorsch Gaggio reist uf Afrika». Postkoloniale Konstellationen und diskursive Verschiebungen in Schweizer Kindergeschichten, in: Purtschert/Lüthi/Falk, *Postkoloniale Schweiz*, S. 89–116; Christine Bischoff, «Kommt die nächste Miss Schweiz aus dem Kongo?» Postkoloniale Blickregime in den Medien, in: ebd., S. 65–88. Vgl. ausserdem Manuel Menrath (Hg.), *Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870–1970*, Zürich 2012.

63 Minder, *Suisse coloniale*, S. 162–182.

64 Vgl. Felix Rauh, *Audiovisuelle Mediengeschichte: archivarische und methodische Herausforderungen*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 1 (2010), S. 23–32. Der Autor ist Mitarbeiter von Memoriav.

Die meisten Filmquellen, die für diese Arbeit verwendet wurden, stammen aus der Cinémathèque suisse in Lausanne, aus der Lichtspiel / Kinemathek in Bern und aus dem Privatarchiv von Peter von Gunten. Für meine Arbeit konnte ich sie auf DVD überspielen lassen. Ausserdem war es möglich, Filme und Sendungen, die im Archiv des Schweizer Fernsehens vorhanden sind, entweder über die passwortgeschützte Mediendatenbank FARO, die für Forschende zugänglich ist, zu visionieren oder DVD-Kopien davon zu bestellen. Die meisten Fernsehsendungen von René Gardi sind weder im Lichtspiel, wo sein filmischer Nachlass liegt, noch im Archiv des Schweizer Fernsehens archiviert. Eine Anfrage im Archiv des Westdeutschen Rundfunks (WDR) ergab, dass dort einige frühe Gardi-Produktionen aufgenommen und archiviert wurden. Diese wurden mir auf DVD zugeschickt.

Von allen drei Filmemachern standen mir schriftliche Dokumente aus ihren persönlichen Archiven zur Verfügung. René Gardis Nachlassverwalter Bernhard Gardi gab mir Einsicht in alle für die Filmentstehung relevanten Akten.<sup>65</sup> Peter von Gunten und Ulrich Schweizer öffneten mir ihre Privatarchive uneingeschränkt.<sup>66</sup> Die Akten der Privatarchive enthalten Informationen zur Entstehung, zum Gebrauch und zur Rezeption der Filme. Insbesondere erleichterten sie die Suche nach Presseberichten, weil zu den meisten Filmen Artikelsammlungen vorhanden sind.

Ergänzende Informationen fand ich im Archiv von Coop, im Archiv von Brot für alle, in den Archiven von Fastenopfer und Caritas, die sich im Staatsarchiv Luzern befinden, im Schweizerischen Bundesarchiv, wo die Akten von Helvetas, HEKS und Swissaid archiviert sind, im Archiv der Mission 21 in Basel, wo sich das Archiv der Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz (KEM) befindet, im Staatsarchiv des Kantons Bern im Schweizerischen Sozialarchiv ebenso wie in der Dokumentationsstelle der Cinémathèque suisse in Zürich. Quellen zum Fernsehworkshop Entwicklungspolitik, der für die Verbreitung vor allem der Filme von Guntens wichtig war, fand ich im Archiv des Evangelischen Zentrums für entwicklungsbezogene Filmarbeit (EZEf) in Stuttgart.<sup>67</sup>

Kataloge und andere Quellen zur Geschichte des Schweizerischen Schul- und Volkskinos (SSVK) finden sich im Département audiovisuel der Stadtbibliothek von La Chaux-de-Fonds (DAV)<sup>68</sup> und im Staatsarchiv des Kantons Bern, jene zur Geschichte des Filmverleihers Zoom in der Dokumentationsstelle der Cinémathèque suisse in Zürich.

65 Nach dem Abschluss der Forschungsarbeit wurde der ganze Gardi-Nachlass ans Staatsarchiv des Kantons Bern übergeben. Bis Ende 2017 war er noch nicht erschlossen. Deshalb wird in dieser Arbeit auf das Privatarchiv verwiesen.

66 Beide befinden sich zur Zeit noch im Privatbesitz.

67 Die Dokumente des EZEf zum Fernsehworkshop Entwicklungspolitik sind im Literatur- und nicht im Quellenverzeichnis referenziert.

68 Die Kataloge des SSVK aus dem DAV sind im Literatur- und nicht im Quellenverzeichnis referenziert.

Systematisch wertete ich die Filmzeitschriften «Filmberater» und seine Nachfolger «ZOOM-Filmberater» beziehungsweise «ZOOM» sowie die Fernsehprogrammzeitschrift «Radio + Fernsehen» beziehungsweise ihre Nachfolgepublikationen aus.<sup>69</sup> Diese werden in öffentlichen Bibliotheken aufbewahrt.

## Aufbau

Die Arbeit enthält drei Teile mit insgesamt acht Kapiteln, die sich in einer Art Zoombewegung den Filmen und ihren Inhalten annähern.

Der kurze erste Teil spannt den Rahmen auf, in dem sich die Protagonisten des zweiten Teils bewegen. Er geht auf den Wandel der Entwicklungsdebatte und auf die veränderten Rahmenbedingungen für die Produktion und den Gebrauch von entwicklungsbezogenen Dokumentarfilmen in der deutschen Schweiz ein. Besondere Aufmerksamkeit ist den wichtigsten Verbreitungs Kanälen von Dokumentarfilmen, den Parallelverleihern und dem Fernsehen, gewidmet.

Der zweite Teil besteht aus drei Fallstudien, in deren Zentrum die entwicklungsrelevanten Filme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten stehen. Das Kapitel 4 befasst sich mit René Gardis Rolle in der Entwicklungsdebatte der 1960er Jahre. Es untersucht, wie er dank seiner Popularität zum Partner für Entwicklungsorganisationen werden konnte. Gardi feierte 1960 mit seinem populärethnografischen Film *Mandara* einen Grosse Erfolg, worauf ihm zuerst der Verband schweizerischer Konsumvereine (VSK, heute Coop) und danach das Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz (HEKS) Aufträge für Dokumentarfilme gaben. Durch seine Präsenz in vielen Medien, insbesondere im Fernsehen, stand Gardi ausserdem eine grosse Bühne zur Verfügung, um in seinen Geschichten von afrikanischen Kulturen regelmässig zivilisationskritische Klagen über deren Niedergang und über falsche Entwicklungshilfe zu platzieren.

Das Kapitel 5 widmet sich Ulrich Schweizer, der sein Filmhandwerk unter anderen bei René Gardi lernte, sich dann aber von ihm emanzipierte und als selbständiger Filmer aktiv war. Für diese Arbeit konzentriere ich mich auf sein Engagement im Dienst der Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz (KEM). Schweizer verfolgte für die KEM die Idee, neue inhaltliche und formale Zugangsweisen für Informationsfilme aus-

69 Herausgeberin von «Radio + Fernsehen» war die AG für Radiopublikationen, das Blatt wurde von Ringier gedruckt. Für die Radioprogramme war es das offizielle Publikationsorgan der SRG und konnte Exklusivität beanspruchen. Mit der Einführung des Fernsehbetriebs fiel diese weg. Ringier kam in der Folge als eigener Player ins Spiel und gründete 1967 die Zeitschrift «Tele», weshalb es nun zwei Publikationen gab, die im selben Haus produziert wurden. «Radio + Fernsehen» wurde 1972 in «TV-Radio-Zeitung» umbenannt. 1978 fusionierten die beiden Zeitschriften. Die neue Programmzeitschrift erschien nun unter dem Titel «Tele. tv radio zeitung». Vgl. Peter Meier / Thomas Häussler, *Zwischen Masse, Markt und Macht. Das Medienunternehmen Ringier im Wandel, 1833–2009*, Zürich 2010, S. 501–507.

zuprobieren, um zu zeigen, dass Missionen ein modernes Entwicklungsverständnis in die Welt tragen. Die Analyse zeigt, wie Schweizer mit seinen Auftraggebern um Konzepte stritt und wie seine Vorstellungen und Umsetzungen zuweilen mit den Vorgaben der Mission kollidierten.

Peter von Gunten, der eigentliche Gründer des entwicklungspolitischen Films, steht im Zentrum des Kapitels 6. Sein filmischer Beitrag war der wichtigste für die ganze Entwicklungsdebatte, weil er mehr Breitenwirkung als andere deutschsprachige Filmemacher erzielte. Gleich sein erster Film, *Bananera Libertad* (1971), wurde zum erfolgreichen Mittel entwicklungsinteressierter Kreise, um das neue Entwicklungsnarrativ zu propagieren. Der Autorenfilmer von Gunten schaffte es auch in seinen späteren Filmen, brennende entwicklungsrelevante Themen wie den Einsatz von Befreiungstheologen für bedrängte Bauern und die negativen Auswirkungen von grossen Infrastrukturprojekten in Lateinamerika in Filme zu fassen.

Im dritten Teil stehen die Filminhalte im Zentrum. In den Filmen Gardis, Schweizers und von Guntens werden jene filmischen Erzählmotive identifiziert und analysiert, in denen sich Entwicklungsprobleme besonders manifestieren. Das Kapitel 7 zeigt, wie aus populärethnografischen Differenzzuschreibungen kulturell bedingte Entwicklungshemmnisse konstruiert werden. Das erste Motiv belegt die Befürchtung, die porträtierten Personen seien nicht auf die westliche Konsum- und Vergnügungskultur vorbereitet und würden dadurch falsche Entwicklungswege einschlagen. Anschliessend werden Filmstellen analysiert, in denen gemächliche Arbeitsweisen für Entwicklungsdifferenzen verantwortlich gemacht werden. Dieses Motiv erlebte allerdings bereits Ende der 1960er Jahre eine Transformation, indem Bilder traditionellen, landwirtschaftlichen Arbeitens positiv umgedeutet und zur Repräsentation eigenständiger, technikfreier Entwicklung wurden. Im Kapitel 7.3 wird die Abhängigkeit von «Aberglauben» analysiert. Das Motiv manifestiert sich eindrucksvoll in mehreren Filmen, die nicht nur die Praxis, sondern auch die Magierinnen und Magier für Entwicklungsprobleme verantwortlich machen.

Das Kapitel 8 konzentriert sich auf jene Diagnosen in den Filmen, welche die Hauptgründe für Entwicklungsprobleme in den Folgen des Kolonialismus und der Persistenz neokolonialer Herrschaftsformen sehen. In dieser Optik sind die Menschen nicht Opfer ihrer eigenen Kultur, sondern von Menschen und Macht-konstellationen, die dazu führen, dass sie sich nicht selbst entwickeln können. Das erste Motiv des Kapitels stellt abwertende oder karikierende Darstellungen von Politikern vor, die nach der afrikanischen Unabhängigkeitswelle zu scheinbar entwicklungshemmendem Einfluss gelangten. Das zweite Motiv konzentriert sich auf Manifestationen von «Ausbeutern» in Personenporträts oder in Macht- oder Reichtumssymbolen. Schliesslich wird aufgezeigt, wie ab Mitte der 1970er Jahre filmische Repräsentationen von Technik, sichtbar als Bauten und hörbar als Motorsäge, dafür verantwortlich gemacht werden, dass die porträtierten Menschen an eigenständiger Entwicklung gehindert werden.

Die wichtigsten in dieser Arbeit besprochenen Filme werden auf der Forschungsplattform LORY der Universität Luzern zugänglich gemacht.<sup>70</sup> In den Fussnoten wird der Link angegeben, der zu den ganzen Filmen oder zu relevanten Filmausschnitten führt. Zusätzlich sind zur Veranschaulichung Standbilder aus den besprochenen Sequenzen eingefügt.

---

<sup>70</sup> LORY steht für Lucerne Open Repository. Die Plattform für digitale Publikationen am Wissenschaftsstandort Luzern wurde von der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern auf der Grundlage der vom CERN unterhaltenen Plattform Zenodo für Open-Access-Veröffentlichungen eingerichtet. Die Filme und die Ausschnitte sind im MP4-Format codiert. Sie wurden aus unterschiedlichen Quellen hergestellt. Vgl. dazu die Angaben in der Filmografie. Zwei Jahre nach der Publikation des Buchs wird diese Dissertation als pdf-Datei ebenfalls auf LORY zur Verfügung gestellt. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1228755>.